

PARTEA II

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ, SAU DESPRE HALA DECORATĂ¹

1 Unul dintre conceptele fundamentale discutate în această carte, *the decorated shed*, a pus probleme serioase de alegere traducătorilor. Informal, în spațiul academic acesta era denumit *adăpostul decorat*, iar traducerea în limba franceză a cărții a adoptat termenul de *hangar decorat*. Ambele ni s-au părut inadecvate sau limitative într-o anumită măsură. O variantă propusă a fost *magazie decorată*, având în vedere alegerea oarecum ironică a termenului de *shed*, care în limba engleză se referă la o construcție simplă (din spatele curții). Se putea alege și termenul de *șopron decorat* sau, luând în considerare forma simplă (sugerată de *shed*), am fi putut traduce prin parafraza: „construcție simplă decorată”. În final, am optat pentru *hală decorată*, luând în considerare nu doar forma simplă sugerată dar și sensurile multiple, cu o semnificativă încărcătură istorică.

CÂTEVA DEFINIȚII FOLOSIND METODA COMPARATIVĂ

„Nu inovație cu orice preț, ci respect față de arhetip”.

Herman Melville

„Începuturile repetate duc la sterilitate”.

Wallace Stevens

„Ador chestiile plictisitoare”.

Andy Warhol

Pentru a argumenta de ce este nevoie de o nouă dar totodată veche direcție în arhitectură, vom folosi unele comparații probabil indiscrete pentru a arăta ce anume susținem și la ce ne opunem și, finalmente, pentru a ne justifica propria arhitectură. Atunci când arhitecții vorbesc sau scriu, o fac aproape numai pentru a-și justifica lucrările, iar apologia aceasta nu va fi deloc diferită. Argumentul nostru se susține prin comparații, pentru că este atât de simplu încât frizează banalul. Are nevoie de contrast pentru a fi scos în evidență. Ca fundal și context, vom apela, oarecum nediplomatic, la unele opere ale unor arhitecți actuali de frunte.

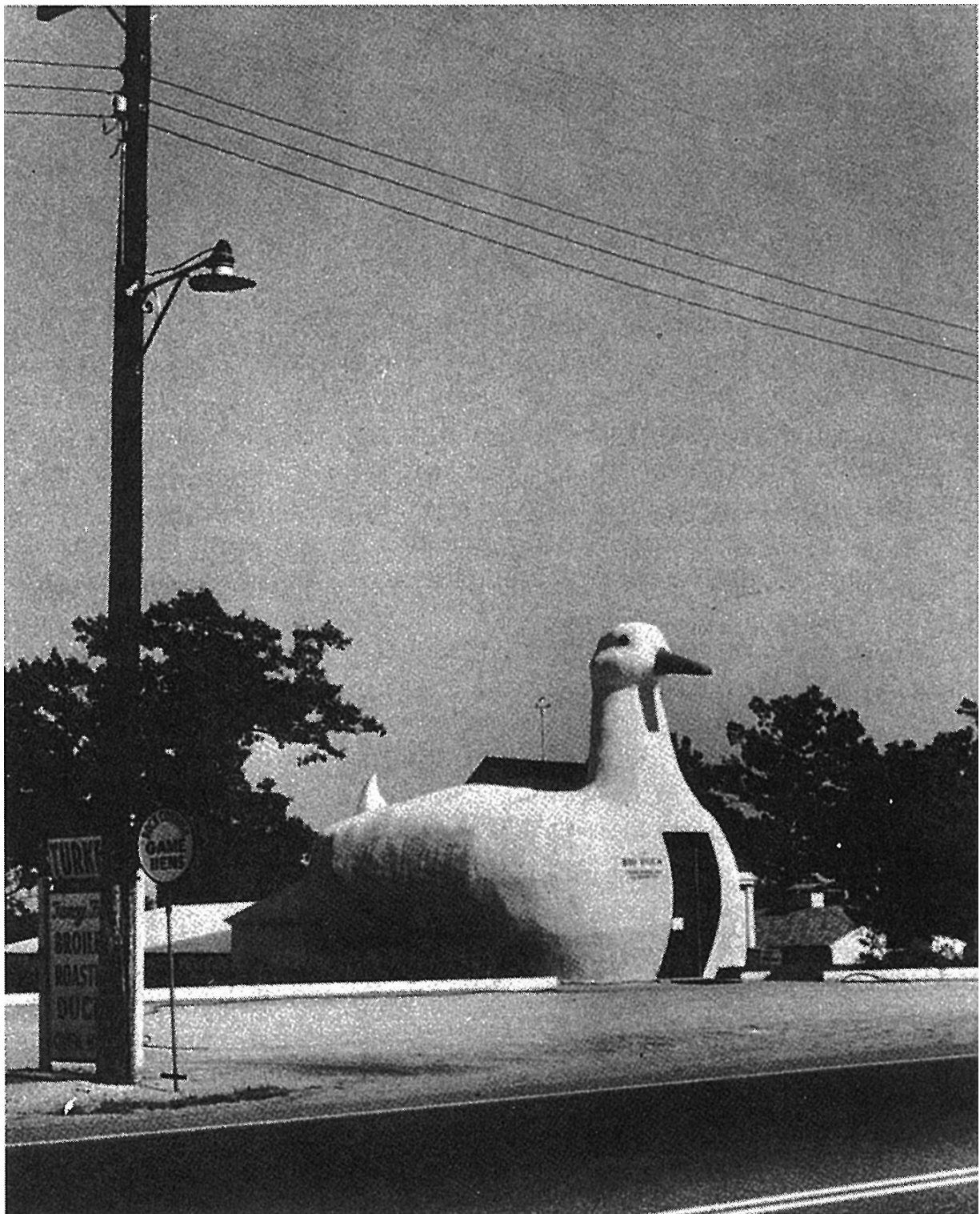
Vom pune accent pe imagine – pe imagine în detrimentul procesului sau formei – când vom susține că arhitectura, ca percepție și creație, depinde de experiențele trecutului și de asocierile emoționale și că aceste elemente simbolice și de reprezentare pot deseori să se afle în contradicție cu forma, structura și programul cu care se combină în aceeași clădire. Vom cerceta această contradicție în cele două aspecte principale ale ei:

1. Acolo unde sistemele arhitecturale de spațiu, structură și program sunt subordonate și deformate de o formă generală simbolică. Acest gen de clădire-devenind-sculptură îl numim *rață* în onoarea celui *drive-in* în formă de rață, „The Long Island Duckling”, ilustrat în *God's Own Junkyard* (Depozitul de vechituri al lui Dumnezeu, n.t.) al lui Peter Blake (Fig. 73).¹

2. Acolo unde sistemele de spațiu și structură sunt în mod direct în slujba programului, iar ornamentul este aplicat independent de ele. Această ipostază o numim *hala decorată* (Fig. 74).

Rața este acea clădire deosebită care *este* simbol; hala decorată este adăpostul standard pe care *se aplică* simboluri (Fig. 75, 76). Punctul nostru de vedere este că ambele tipuri de arhitectură sunt valabile – Chartres este o rață (deși este și o hală decorată), iar Palazzo Farnese este o hală decorată – dar credem

1 Peter Blake, *God's Own Junkyard: The Planned Deterioration of America's Landscape* (New York: Hold, Rinehart and Winston, 1964), p. 101. Vezi și Denise Scott Brown și Robert Venturi, „On Ducks and Decoration”, *Architecture Canada* (October 1968).



73. „Long Island Duckling” din *God's Own Junkyard*



75. Rața



74. Scenă de pe șosea din *God's Own Junkyard*



76. Adăpostul decorat

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

că rața nu prea mai este relevantă astăzi, deși o găsim peste tot în arhitectura modernă.

Vom descrie modul în care ajungem să considerăm arhitectura expansiunilor urbane, generată de automobil și comerț, ca sursă a unei arhitecturi civice și rezidențiale cu sens, viabilă azi, la fel de viabilă precum era vocabularul industrial de la începutul secolului douăzeci pentru arhitectura modernă a spațiului și tehnologiei industriale în urmă cu 40 de ani. Vom demonstra cum mai degrabă iconografia, și nu spațiul sau piazza din arhitectura istorică, alcătuiește fundalul pentru studiul asocierilor și simbolismului din arta comercială și arhitectura de tip „strip”.

În final, vom susține simbolismul urâtului și banalului în arhitectură și semnificația specială a halei decorate, cu front retoric și spate convențional – vom pleda, deci, pentru arhitectură ca adăpost cu simboluri aplicate.

RAȚA ȘI HALA DECORATĂ

Haideți să dezvoltăm ideea halei decorate comparând Crawford Manor al lui Paul Rudolph cu Guild House (a noastră, în asociere cu Cope și Lippincott, Fig. 77, 78). Cele două clădiri sunt comparabile ca utilizare, mărime și dată a construirii. Ambele sunt blocuri înalte cu apartamente pentru vârstnici, conținând cam 90 de unități, ridicate la mijlocul anilor 1960. Amplasarea lor diferă: Guild House, deși izolată, este o imitație de palazzo cu șase etaje, analogă prin structură și materialele folosite cu clădirile din jur și continuând, prin poziție și formă, alinierea străzii unde se află, pe planul ortogonal al orașului Philadelphia. Crawford Manor însă este clar un turn elansat, singular în cadrul său modern, de tip Ville Radieuse, în lungul Oak Street Connector, o zonă cu acces limitat din New Haven.

Ceea ce dorim noi să subliniem este contrastul dintre *imaginile* acestor clădiri și sistemele lor constructive. Sistemul constructiv și programul de la Guild House sunt obișnuite și convenționale, și o și arată; sistemul constructiv și programul de la Crawford Manor sunt obișnuite și convenționale, dar nu o arată.

Haideți să adăugăm aici faptul că nu am ales ca termen de comparație Crawford Manor din cauza vreunei adversități față de această clădire. De fapt, este o clădire făcută cu pricepere de un arhitect priceput, și am fi putut cu ușurință alege o variantă mult mai radicală a ceea ce criticăm. Dar am ales-o, în general, pentru că poate reprezenta în acest moment arhitectura canonică (adică, reprezintă marea majoritate a ceea ce se găsește azi în orice revistă de arhitectură) și, în mod special, pentru că are corespondențe fundamentale cu Guild House. În schimb, faptul că am ales Guild House ca termen de comparație implică și un dezavantaj, pentru că această clădire are acum deja cinci

CÂTEVA DEFINIȚII FOLOSIND METODA COMPARATIVĂ

ani, și unele dintre lucrările noastre mai recente ne pot transmite ideile actuale mult mai explicit și mai viu. În fine, vă rugăm să nu ne criticați pentru că analizăm în primul rând imaginea – procedăm astfel pur și simplu pentru că imaginea este pertinentă pentru argumentul nostru, nu pentru că dorim să negăm interesul sau importanța procesului, programului și structurii sau, ei bine, a problemelor sociale specifice din arhitectură sau prezente în aceste două clădiri. La fel ca majoritatea arhitecților, probabil că ne petrecem 90 la sută din timpul de proiectare cu alte subiecte importante și mai puțin de 10 la sută cu problemele de care ne ocupăm aici; pur și simplu, acestea nu sunt subiectul imediat al acestei cercetări.

Pentru a ne continua comparația, sistemul constructiv al Guild House cuprinde plăci din beton armat monolit, cu pereții cortină, dotați cu ferestre-ghilotină duble, și compartimentări interioare. Materialul este cărămidă normală – mai închisă la culoare decât în mod obișnuit, pentru a se asorta cu cărămida pătată de smog din vecinătate. Instalațiile din Guild House nu transpar în formele exterioare. Planul de etaj curent conține o varietate de apartamente similare celor din anii 1920, capabile să răspundă unor nevoi, perspective și expuneri specifice; acest lucru perturbă ordinea tramei structurale (Fig. 80). Structura de la Crawford Manor, care cuprinde beton armat monolit și blocuri de beton fățuite cu un model striat, este, de asemenea, un sistem convențional în cadre cu închideri purtate din cărămidă (Fig. 79). Dar acest lucru nu se vede. Structura pare mai avansată tehnologic și mai progresistă spațial. Pare ca și cum elementele de sprijin sunt spațiale, poate ghene de instalații mecanice făcute dintr-un material plastic continuu amintind de un *béton brut* cu semnele embosate ale striatiilor rezultate dintr-un proces de construire eroic-violent. Aceste elemente articulează spațiul interior fluid, iar puritatea lor structurală nu este perturbată de goluri de ferestre sau deformată de neregularități la nivelul planului. Lumina interioară este „ritmată” de golurile dintre structură și balcoanele „plutitoare” în consolă (Fig. 81).

Elementele arhitecturale pentru furnizarea luminii exterioare la Guild House sunt, fără dubii, ferestre. Ne-am bazat pe metoda convențională de a face ferestre într-o clădire, și nu am planificat de la început subiectul ritmării luminii exterioare, ci am început de acolo de unde altcineva înaintea noastră îl lăsase. Ferestrele par familiare; *par și sunt*, de asemenea, ferestre, și în acest sens utilitatea lor este explicit simbolică. Dar ca toate imaginile simbolice eficiente ele sunt, prin însăși intenționalitatea lor, familiare și nefamiliare. Sunt elementul convențional folosit ușor neconvențional. Precum conținutul Pop Art, ele sunt elemente banale devenite neobișnuite prin deformarea (ușoară) a formei, prin schimbarea scării (sunt mult mai mari decât ferestrele-ghilotină duble normale), și prin schimbarea contextului (ferestre ghilotină duble într-o clădire probabil cu standard ridicat (Fig. 82).

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ DECORAȚIE APLICATĂ PE HALĂ

Guild House are ornamente aplicate; Crawford Manor, nu (Fig. 83). Ornamentul de pe Guild House este explicit. El accentuează și, în același timp, contrazice forma clădirii pe care o împodobește. Și, într-o anumită măsură, este simbolic. Dunga continuă din cărămidă albă smălțuită plasată în registrul superior al fațadei, combinată cu planul din cărămidă albă smălțuită de dedesubt, împarte clădirea în trei etaje inegale: subsol, etajul principal și mansardă. Se contrazice astfel scara celor șase niveluri egale și reale peste care ornamentul este aplicat și se sugerează proporțiile unui palat renescentist. Panoul central alb subliniază accentul și scara intrării. Astfel, parterul se extinde deasupra balconului de la doilea nivel, pentru același motiv și în același mod care apare în compoziția și scara foarte elaborate din jurul intrării unui palat renescentist sau al unui portal gotic. Coloana izolată și neobișnuit de groasă pe o suprafață de zid altfel plată sporește accentul intrării, iar granitul luxos și cărămida smălțuită intensifică atractivitatea în acel punct, cum o face și marmura venaturată pe care dezvoltatorii o folosesc la nivelul străzii pentru a face intrarea în blocurile de locuințe mai elegantă și mai atractivă. În același timp, poziția coloanei în mijlocul intrării îi diminuează importanța.

Fereastra arcuită de la Guild House nu este structurală. Spre deosebire de elementele pur ornamentale din această clădire, ea reflectă o funcție interioară a halei, adică, activitățile comune de la ultimul etaj. Dar însăși marea încăpere comună este o excepție la sistemul interior. Pe elevația frontală, un arc stă deasupra unei benzi centrale verticale constituită din golurile balcoanelor, a cărei bază este intrarea ornamentală. La un loc, arcul, balcoanele și baza unifică fațada și, ca în cazul unui ordin gigantic (sau a vitrinei unui tonomat clasic), subminează cele șase etaje, accentuând scara și monumentalitatea fațadei. La rândul său, ordinul gigantic este încununat de o înfloritură, o antenă de televiziune, simetrică și neconectată, din aluminiu auriu anodizat, care este în egală măsură o imitație a unei statui abstracte de Lippold² și simbol pentru vârstnici. O madonă din ipsos, policromă, cu brațele deschise în acest loc ar fi fost mai reușită ca imagine, dar neadecvată pentru o instituție a denominației Quaker, care evită orice simbolism manifest – la fel cum fac Crawford Manor și majoritatea arhitecturii moderne ortodoxe, care resping ornamentul și asocierile în percepția formelor.

ASOCIERI EXPLICITE ȘI IMPLICITE

Decorarea cu sculpturi reprezentative pe acoperiș, sau o fereastră frumos modelată, sau spiritul ironic sau retorica de orice fel sunt de neimaginat în ca-

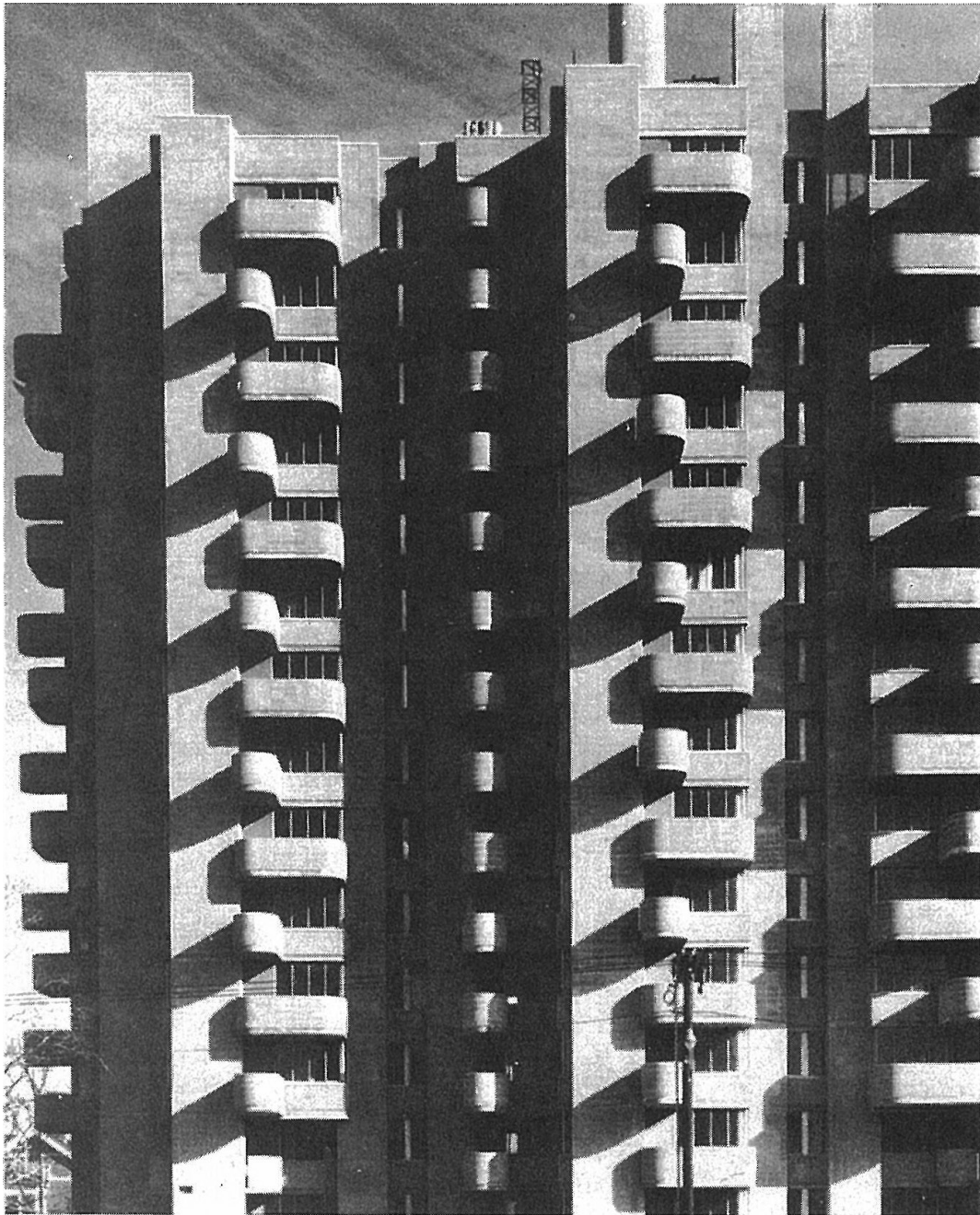
CÂTEVA DEFINIȚII FOLOSIND METODA COMPARATIVĂ

zul Crawford Manor. La fel, nici etalarea de aplicații dintr-un material scump pe o coloană sau dungile albe și lambriurile copiate după compozițiile renașcentiste. De exemplu, balcoanele în consolă de la Crawford Manor sunt „integrate structural”; parapetele lor fac parte din structura de rezistență și sunt lipsite de ornament. Balcoanele de la Guild House nu sunt exerciții structurale, iar balustradele sunt decorații și, totodată, amintiri la o scară mai mare ale unor modele convenționale în metal ștanțat (Fig. 84).

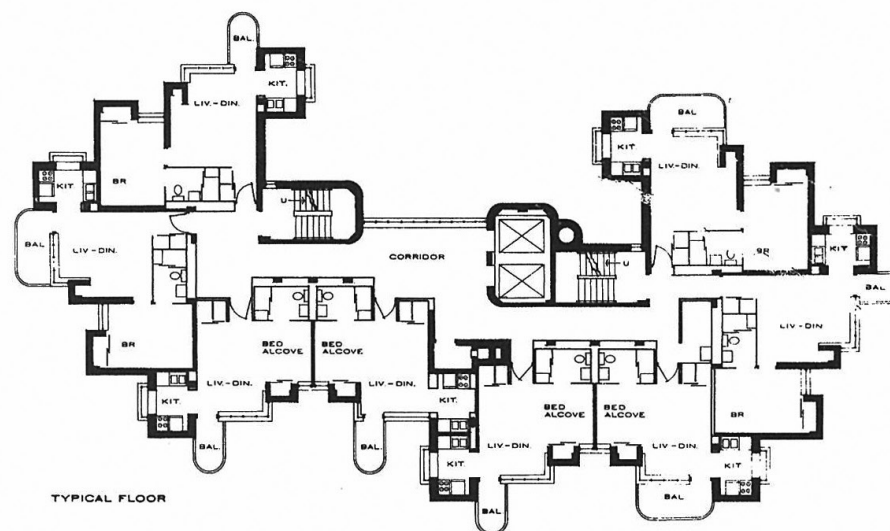
Simbolismul de la Guild House implică ornamentul și este mai mult sau mai puțin dependent de asocieri explicite; arată așa cum arată nu doar pentru că este ceea ce este, dar și pentru ceea ce îți amintește a fi. Dar elementele arhitecturale de la Crawford Manor abundă în asocieri de un alt tip, mai puțin explicit. La Crawford Manor există un simbolism implicit al formelor arhitecturale pure, diferit de cel al ornamentului aplicat de la Guild House, cu asocierile lui explicite, aproape heraldice. Citim simbolismul implicit de la Crawford Manor în fizionomia nedecorată a clădirii prin asocieri și experiențe ale trecutului; această lectură ne oferă straturi de sens dincolo de mesajele „expresionist abstracte” extrase din trăsăturile fizionomice inerente ale formelor – dimensiunea, textura, culoarea lor, și așa mai departe. Aceste sensuri provin din cunoștințele noastre despre tehnologie, din lucrările și scrierile creatorilor moderni ai formei, din vocabularul arhitecturii industriale, precum și din alte surse. De exemplu, puțurile verticale de la Crawford Manor sugerează stâlpi structurali (nu sunt structurali) făcuți din „beton armat” rusticizat (cu rosturi cu mortar) care adăpostesc spații servante și sisteme mecanice (bucătăriile, de fapt) și care se termină cu siluetele sistemelor de aerisire (adevrate laboratoarelor industriale), articulând golurile care modulează lumina (în loc să încadreze ferestrele), articulând spațiul fluid (limitat la apartamente în care spațiul este folosit eficient, dar augmentat prin balcoane extrem de ubicue, care ele însele sugerează locuirea colectivă), și articulând funcțiuni ale programului care depășesc sensibil (sau expresionist) marginile planului.

EROICUL ȘI ORIGINALUL SAU URÂTUL ȘI BANALUL

Conținutul simbolismului implicit al Crawford Manor este ceea ce numim „eroicul și originalul”. Deși substanța este convențională și obișnuită, imaginea este eroică și originală. Conținutul simbolismului explicit al Guild House este ceea ce numim „urâtul și banalul”. Cărămida neavansată tehnologic, demodatele ferestre-ghilotină duble, materialele frumoase din jurul intrării, și antena urâtă care nu este ascunsă după parapet așa cum se întâmplă de obicei, toate au o imagine și o substanță deosebit de convențională sau sunt, dacă vrei, urâte și banale. (Inevitabilele flori de plastic, la ele acasă la aceste ferestre, sunt, mai degrabă, *drăguțe* și banale; ele nu fac această arhitectură să



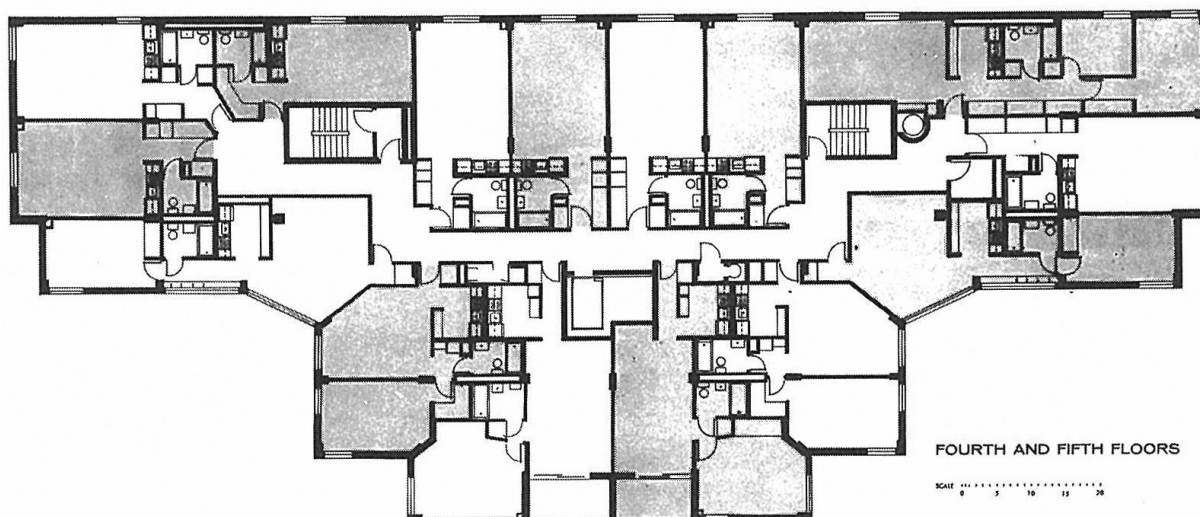
77. Crawford Manor, New Haven, 1962-1966; Paul Rudolph



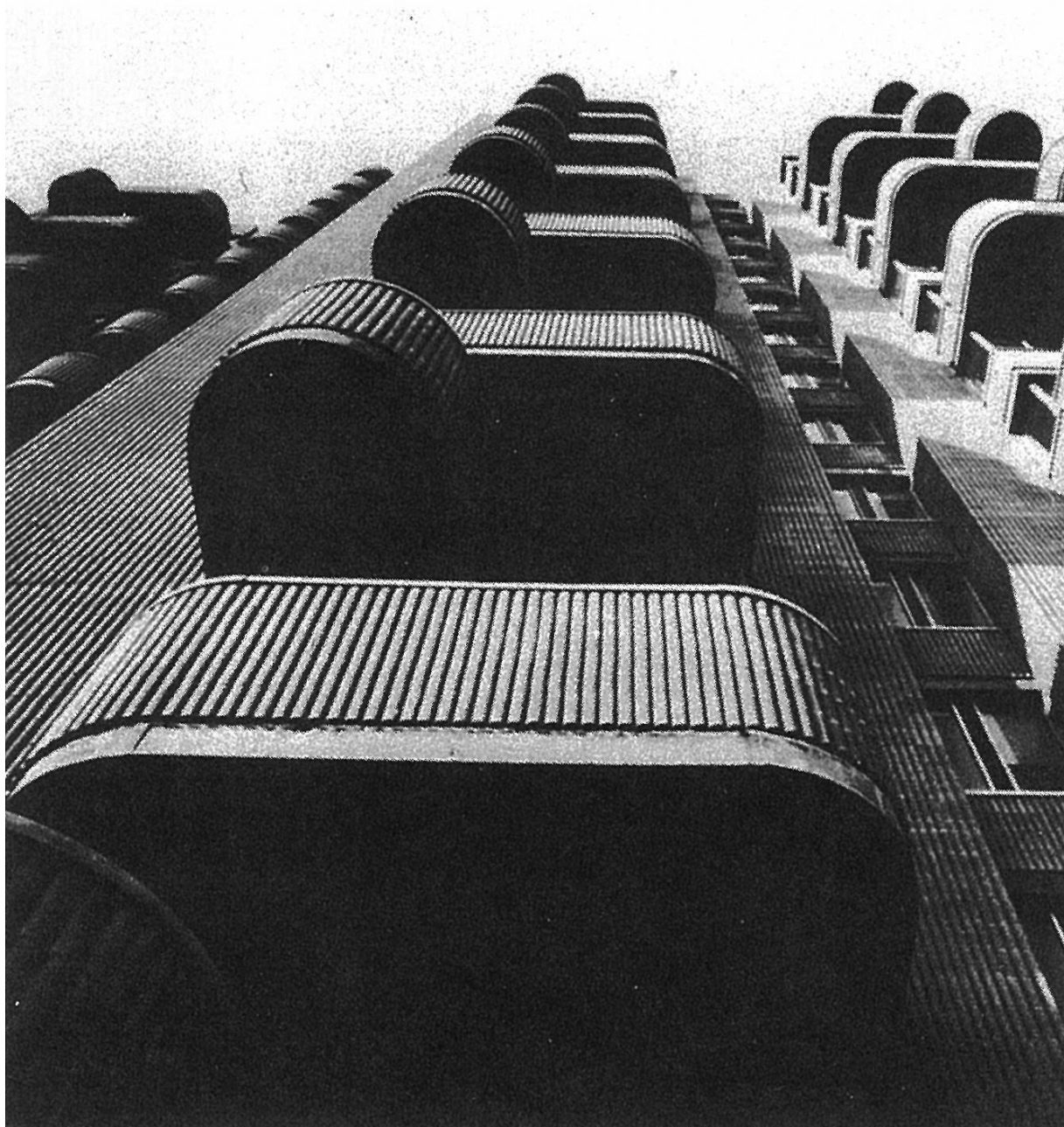
79. Crawford Manor, plan de etaj curent



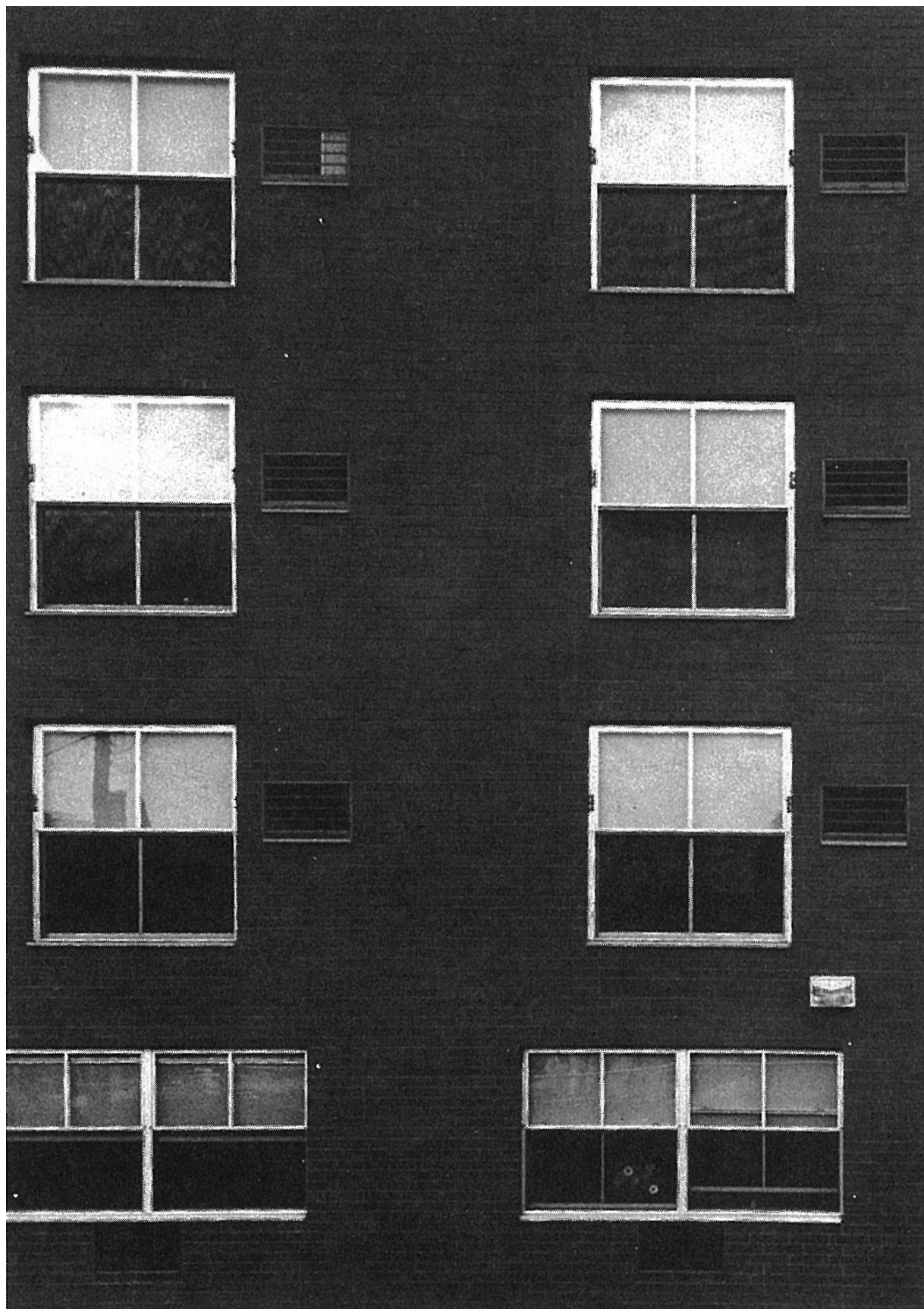
78. Guild House, Locuire Quaker pentru vârstnici, Philadelphia, 1960-1963; Venturi și Rauch, Cope and Lippincott Associates



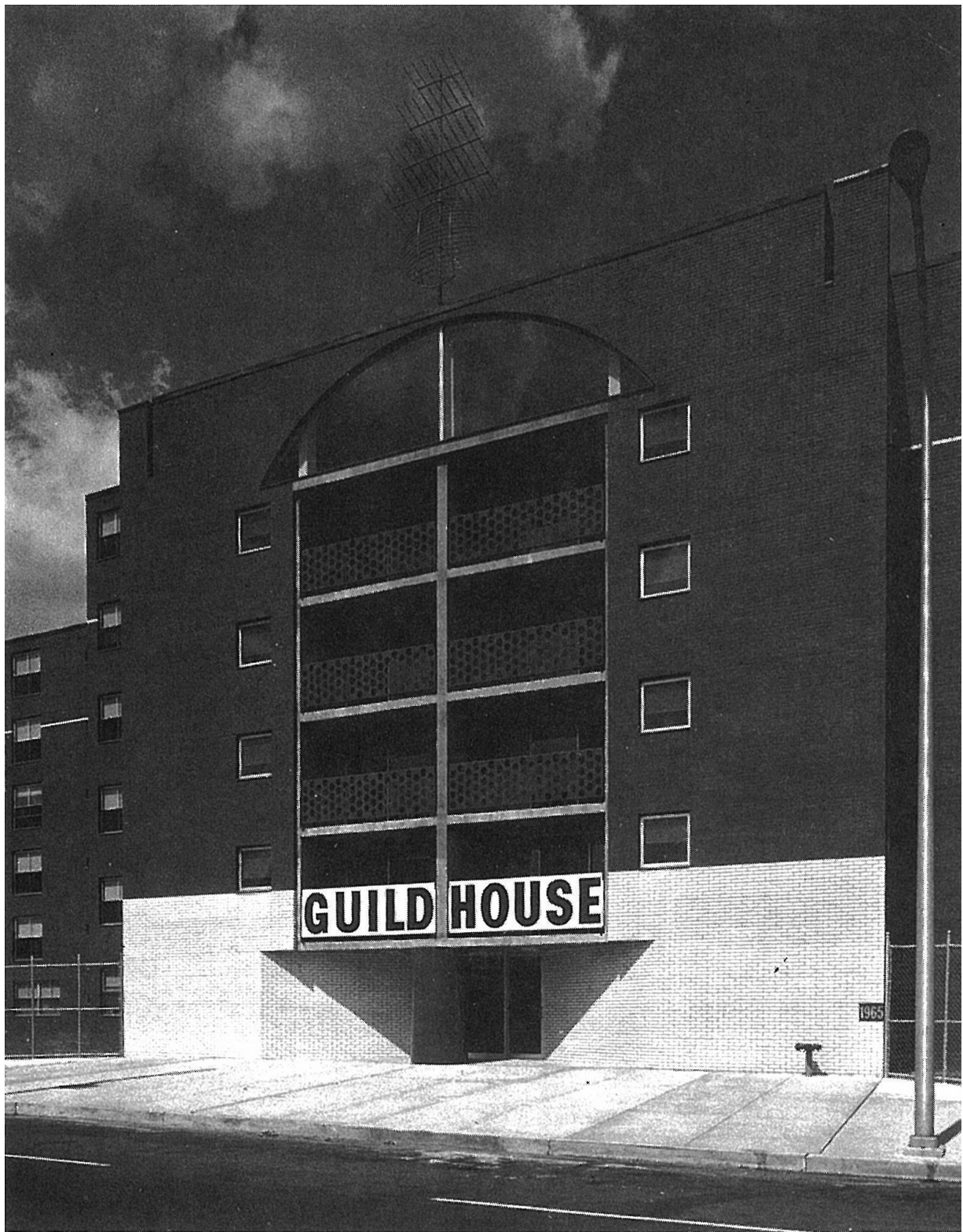
80. Guild House, plan de etaj curent



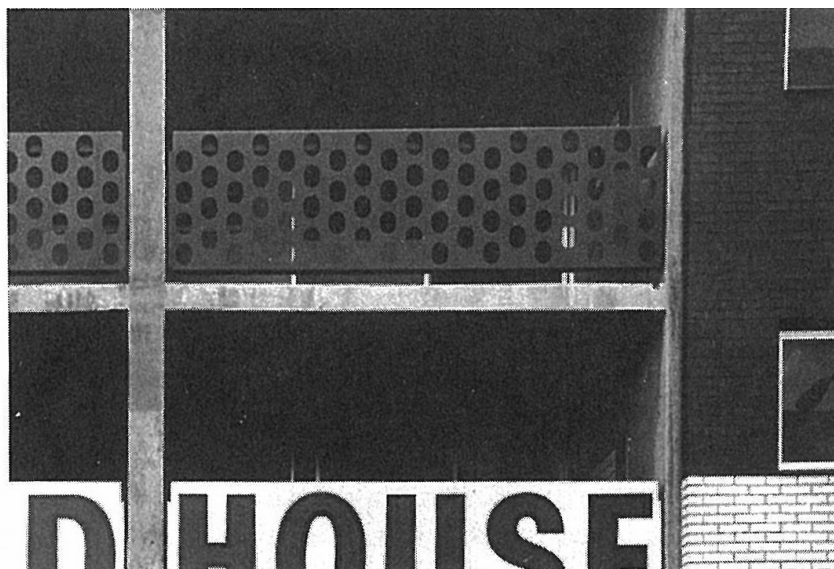
81. Crawford Manor (detaliu)



82. Guild House, ferestre



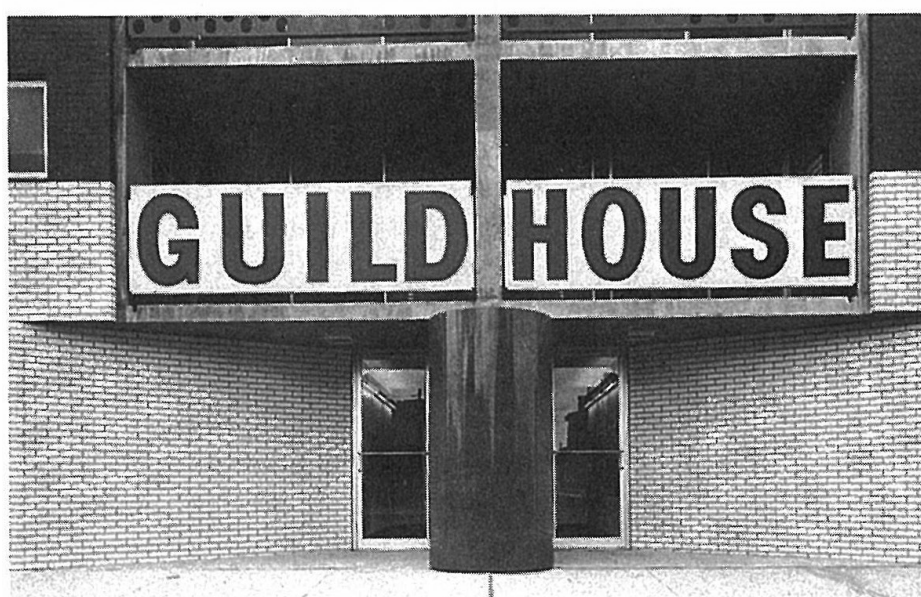
83. Guild House, panoul central



84. Guild House, balcon



85. Guild House, detaliu de fereastră



86. Guild House, reclamă

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

pară prostească, așa cum ar face-o, credem noi, cu ferestrele eroice și originale de la Crawford Manor, Fig. 85).

Dar la Guild House simbolismul banalului merge mai departe de atât. Pretențiile „ordinului gigantic” de pe fațadă, compoziția simetrică, similară unui palazzo, cu cele trei etaje monumentale (și cu cele șase reale), încununată de o sculptură – sau aproape o sculptură – au ceva din imaginea eroicului și originalului. Este adevărat că în acest caz fațada eroică și originală este oarecum ironică, dar tocmai această juxtapunere de simboluri contrastante – aplicarea unei categorii de simboluri peste cealaltă – reprezintă pentru noi hala decorată. Acest lucru face ca Guild House să fie hala decorată a unui arhitect – și nu arhitectură fără arhitecți.

Cea mai autentică hală decorată ar fi o formă de adăpost cu sistem constructiv convențional, care corespunde îndeaproape cerințelor de spațiu, structură și program arhitectural și pe care se plasează o decorație contrastantă – iar, dacă împrejurările o cer, contradictorie. La Guild House, elementele simbolic-ornamentale sunt practic aplicate: planurile și benzile de cărămidă albă sunt aplicate; fațada spre stradă, prin decuplarea ei în colțurile de la ultimul etaj, este separată de volumul avansat al halei. (Această calitate implică de asemenea continuitatea și, prin aceasta, unitatea cu alinierea fațadelor clădirilor mai vechi, alipite la calcan pe ambele părți.) Întâmplător, simbolismul decorației este urât și banal, cu o tentă de eroic ironic și original, iar hala este de-a dreptul urâtă și banală, deși cărămida și ferestrele o fac să fie și simbolică. Deși există multe precedente istorice ale halei decorate, arhitectura comercială de astăzi – standul de 10.000 de dolari cu reclama de 100.000 de dolari – a fost prototipul direct al halei noastre decorate. Și tocmai în inscripția de la Guild House rezidă cea mai autentică manifestare a halei decorate și contrastul ei cel mai puternic cu Crawford Manor.

ORNAMENTUL: SEMNE ȘI SIMBOLURI, DENOTARE ȘI CONOTARE, HERALDICĂ ȘI FIZIONOMIE, SENS ȘI EXPRESIE

O inscripție plasată pe o clădire poartă un sens denotativ prin mesajul explicit al literelor și cuvintelor. Acesta se află în contrast cu expresia conotativă a celorlalte elemente, mai arhitecturale, ale clădirii. O inscripție mare, așa cum este cea de deasupra intrării în Guild House, suficient de mare pentru a fi citită din mașinile care trec pe Spring Garden Street, este deosebit de urâtă și banală prin asociațiile sale comerciale explicite (Fig. 86). În acest sens, este demn de notat că inscripția pentru Crawford Manor este modestă, cu bun gust, și deloc comercială. Este prea mică pentru a fi văzută din mașinile în viteză pe Oak Street Connector. Dar inscripțiile ca simboluri explicite, în particular inscripțiile mari, cu aspect comercial, constituie o anatema pentru o arhitectură ca

CÂTEVA DEFINIȚII FOLOSIND METODA COMPARATIVĂ

aceea a Crawford Manor. Această arhitectură se identifică nu prin comunicarea explicită, denotativă, adică, prin formularea clară a propoziției „Eu sunt Guild House”, ci prin conotația implicită a fizionomiei forme sale pure, care are ca scop să exprime într-o anumită manieră locuința pentru vârstnici.

Am împrumutat aici simplele distincții literare dintre sensurile „conotative” și „denotative” și le-am aplicat la elementul heraldic și fizionomic din arhitectură. Pentru a clarifica mai departe acest aspect, inscripția GUILD HOUSE conține sensul *denotativ* prin cuvintele sale și astfel este elementul heraldic prin excelență. Caracterul graficii, totuși, *conotează* demnitatea instituțională, în timp ce, prin contradicție, dimensiunea graficii *conotează* comercialul. Poziția inscripției probabil *conotează*, de asemenea, intrarea. Cărămida albă smălțuită *denotează* decorația ca aplicație unică și bogată pe cărămida roșie, normală. Prin plasarea zonelor de alb și de dungi pe fațadă, am încercat să sugerăm *conotativ* nivelurile etajelor tipice palatelor și, prin aceasta, scara și monumentalitatea similare palatului. Ferestrele-ghilotină duble își *denotează* funcția, dar modul lor de grupare *conotează* sensurile de domestic și banal.

Denotația indică un sens specific; conotația sugerează sensuri generale. Același element poate avea atât un sens denotativ, cât și conotativ, care pot fi în contradicție. În general, în măsura în care are sens denotativ, un element depinde de trăsăturile sale heraldice; în măsura în care este conotativ, el depinde de trăsăturile fizionomice. Arhitectura modernă (iar Crawford Manor este un exemplu) a avut tendința de a ascunde heraldicul și denotativul în arhitectură și de a exagera fizionomicul și conotativul. Arhitectura modernă folosește ornamentul expresiv și evită ornamentul simbolic explicit.

În concluzie, am analizat Guild House și Crawford Manor în ce privește conținutul imaginii și metoda folosită pentru a realiza imaginea. Un catalog comparativ al Guild House versus Crawford Manor în acești termeni este prezentat în Tabelul 1.

ESTE ARHITECTURA PLECTISITOARE INTERESANTĂ?

Cu toată banalitatea ei, este Guild House plectisitoare? Cu toate balcoanele lui spectaculoase, este Crawford Manor interesant? Nu este, poate, invers? Critica pe care o aplicăm la Crawford Manor și la clădirile pe care le reprezintă nu este moralizatoare, și nici nu are de a face cu așa-zisa onestitate în arhitectură sau cu lipsa de armonie între conținut și imagine *per se*; Crawford Manor este urât și banal, deși *arată* eroic și original. Nu criticăm Crawford Manor pentru „lipsa de onestitate”, ci pentru irelevanța lui contemporană. Vom încerca să arătăm cum, atât în privința metodei cât și a conținutului imaginilor sale, Crawford Manor, la fel ca arhitectura pe care o reprezintă, a sărăcit prin respingerea ornamentului denotativ și a bogatei tradiții iconografice din arhitectura

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

veche și prin ignorarea – sau folosirea inconștientă – a expresiei conotative, cu care a înlocuit decorația. În momentul în care a izgonit eclectismul, arhitectura modernă a ascuns simbolismul. În locul lui a promovat expresionismul, concentrându-se asupra expresiei elementelor arhitecturale însele: asupra expresiei structurii și funcțiunii. Prin imaginea clădirii a sugerat scopuri reformist-progresiste, sociale și industriale, pe care le-a realizat rareori în realitate. Limitându-se la articulări stridente ale elementelor arhitecturale pure (spațiu, structură și program), expresia arhitecturii moderne s-a transformat într-un expresionism arid, gol și plictisitor – și, în final, iresponsabil. În mod ironic, arhitectura modernă de azi, prin respingerea simbolismului explicit și a ornamentului frivol aplicat, a denaturat sensul întregii clădiri, transformând-o într-un mare ornament. Punând „articularea” în locul decorației, clădirea a devenit rață.

Tabelul 1. Comparație între Guild House și Crawford Manor

Guild House	Crawford Manor
O arhitectură a conținutului	O arhitectură a expresiei
Simbolism „denotativ” explicit	Simbolism „conotativ” implicit
Ornament simbolic	Ornament expresiv
Ornament aplicat	Expresionism integrat
Mijloace compozite	Arhitectură pură
Decorație prin atașarea unor elemente superficiale	Decorație nemărturisită prin articularea elementelor integrate
Simbolism	Abstracție
Artă reprezentatională	„Expresionism abstract”
Arhitectură evocatoare	Arhitectură inovatoare
Mesaje societale	Conținut arhitectural
Propagandă	Articulație arhitecturală
Artă majoră și minoră	Artă majoră
Evolutivă, folosind precedentul istoric	Revoluționară, progresistă, anti-tradițională
Convențională	Creativă, unică și originală
Cuvinte vechi cu sensuri noi	Cuvinte noi
Banală	Extraordinară
Practică	Eroică
Front frumos	Frumoasă (sau cel puțin unificată) peste tot

Lipsită de consistență	Consistentă
Tehnologie convențională	Tehnologie avansată
Tendință spre extindere urbană	Tendință spre megastructură
Pornește de la sistemul de valori al clientului	Încearcă să ridice sistemul de valori și/sau bugetul clientului prin referință la Artă și Metafizică
Pare ieftină	Pare scumpă
„Plictisitoare”	„Interesantă”

PRECEDENTE ISTORICE ȘI DE ALT FEL: CĂTRE O ARHITECTURĂ VECHĂ

SIMBOLISM ISTORIC ȘI ARHITECTURĂ MODERNĂ

Formele arhitecturii moderne au fost create de arhitecți și analizate de critici în mare parte în funcție de calitățile lor perceptive și în detrimentul conținuturilor simbolice derivate prin asociere. În măsura în care modernii recunosc sistemele de simboluri care sunt răspândite în mediul nostru, aceștia au tendința să se raporteze la pervertirea simbolurilor. Deși uitat în mare măsură de arhitecții moderni, precedentul istoric pentru simbolism în arhitectură există, iar complexitățile iconografice au continuat să constituie o parte importantă a disciplinei istoriei artei. Primii arhitecți moderni au ridiculizat dimensiunea amintirii în arhitectură. Au respins eclectismul și stilul ca elemente ale arhitecturii, și orice fel istorism care minimaliza caracterul revoluționar al arhitecturii lor, bazată aproape exclusiv pe tehnologie, în favoarea celui evolutiv. A doua generație de arhitecți moderni a recunoscut doar „faptele constitutive” ale istoriei, așa cum au fost ele extrase de Sigfried Giedion³, care a abstractizat clădirea istorică și piazza ei ca formă și spațiu pure în lumină. Preocuparea acestor arhitecți față de spațiu, considerat a fi *calitatea* arhitecturală unică, i-a făcut să citească clădirile ca forme, piazza ca spațiu, iar grafica și sculptura ca textură, culoare și scară. Ansamblul a devenit expresie abstractă în arhitectură în deceniul expresionismului abstract în pictură. Formele iconografice și ornamentele stilistice din arhitectura medievală și a Renașterii au fost reduse la texturi policrome puse în slujba spațiului; complexitățile și contradicțiile simbolice ale arhitecturii manieriste au fost apreciate pentru complexitățile și contradicțiile lor formale; arhitectura neoclasică a fost apreciată, dar nu pentru utilizarea romantică a asocierilor, ci pentru simplitatea ei formală. Arhitecții apreciau *partea din spate* a gărilor de secol nouăsprezece – practic, halele – și

3 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1944), Part I.

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

doar tolerau fațadele, considerându-le aberații irelevante – dacă nu chiar amuzante – ale eclectismului istoric. Ei nu au acceptat însă sistemele de simboluri care constituie ambianța simbolică a extinderii urbane, dezvoltate de artiștii comerciali din Madison Avenue.

În anii 1950 și 1960, acești „expresioniști abstracți” ai arhitecturii moderne au acceptat o singură dimensiune a sistemului piazza – oraș colinar: „scara pietonală” și „viața urbană” generată de arhitectura sa. Această perspectivă asupra urbanismului medieval a încurajat fanteziile mega-structurale (sau mega-sculpturale?) – în acest context, orașe colinare cu înfloriri tehnologice – și a întărit prejudecata anti-automobil a arhitectului modern. Dar arhitectul atent doar la spațiu nu a mai înțeles competiția dintre semnele și simbolurile din orașul medieval, la diversele lor niveluri de percepție și sens, atât în ce privește clădirea, cât și piazza. Probabil că simbolurile, în afară de faptul că erau străine din punct de vedere al conținutului, erau la o scară și la un nivel de complexitate mult prea subtile pentru sensibilitățile rănite și pentru ritmul nerăbdător actual. Probabil că acest lucru explică situația ironică după care pentru câțiva dintre noi, arhitecții acelei generații, întoarcerea la iconografie s-a produs prin intermediul sensibilității artiștilor Pop ai începutului anilor 1960 și al raței și halei decorate de pe Route 66: de la Roma la Las Vegas, dar și înapoi, de la Las Vegas la Roma.

CATEDRALA CA RAȚĂ ȘI HALĂ

În termeni iconografici, catedrala este o hală decorată și o rață. Catedrala Metropolitană din Atena, din perioada bizantină târzie, este absurdă ca obiect de arhitectură (Fig. 87). Iese din scară: dimensiunea ei mică nu corespunde cu forma ei complexă – adică, dacă forma trebuie determinată în primul rând de structură – pentru că spațiul pe care încăperea pătrată îl închide ar putea fi acoperit fără elementele interioare de sprijin și fără configurația complexă a cupolei, tamburului și bolților. Totuși, nu este absurdă ca rață – o cruce greacă acoperită de o cupolă, evoluată structural din marile clădiri ale orașelor importante, dar dezvoltată simbolic pentru a căpăta sensul de catedrală. Și această rață este ea însăși decorată cu un colaj de *objets trouvés* aplicat – basoreliefuli în zidărie – cu un conținut mai mult sau mai puțin explicit simbolic.

Catedrala din Amiens este un panou publicitar cu o clădire în spatele lui (Fig. 88). Catedralele gotice au fost considerate slabe prin faptul că nu au ajuns la o „unitate organică” între fațada principală și cele laterale. Dar această disjungere este o reflectare naturală a unei contradicții firești pentru o clădire complexă care, spre piața catedralei, este un paravan relativ bidimensional pentru propagandă și, în spate, o clădire cu sistem constructiv de zidărie. Acest lucru este o reflectare a contradicției dintre imagine și funcțiune, pe care hala

CĂTRE O ARHITECTURĂ VECHE

decorată o înglobează deseori. (Hala din spate este și rață, pentru că are formă de cruce).

Fațadele marilor catedrale din Île de France sunt planuri bidimensionale la scara întregului; la colțurile superioare trebuia să evolueze în turnuri, pentru a se relaționa cu peisajul din jur. Dar privite în detaliu, aceste fațade sunt clădiri de sine stătătoare, simulând o arhitectură a spațiului prin relief accentuat tridimensional al sculpturii lor. Nișele pentru statui – așa cum a subliniat Sir John Summerson – sunt un alt nivel al arhitecturii în interiorul arhitecturii. Dar impactul fațadei provine din sensul extraordinar de complex care decurge din simbolismul și asocierile explicite ale ediculelor și statuilor lor și din pozițiile și dimensiunile lor relative în ordinea ierarhică a împărăției cerurilor, desfășurată pe fațadă. În această orchestrare a mesajelor, conotația, așa cum este practică de arhitecții moderni, nu prea mai are importanță. De fapt, conturul fațadei ascunde silueta navei principale și navelor laterale din spate, iar ușile și rozasele sunt reflectările abia simțite ale complexului arhitectural din interior.

EVOLUȚIA SIMBOLICĂ ÎN LAS VEGAS

Așa cum evoluția arhitecturală a unei catedrale gotice tipice poate fi urmărită pe parcursul deceniilor prin schimbările ei stilistice și simbolice, o evoluție similară – caz rar în arhitectura contemporană – poate fi urmărită și în arhitectura comercială a orașului Las Vegas. Totuși, în cazul orașului Las Vegas, această evoluție este comprimată mai degrabă în ani decât în decenii, reflectând tempoul mai rapid al zilelor noastre, dacă nu chiar mesajul mai puțin etern al propagandei, comercială mai curând decât religioasă. În Las Vegas, evoluția se îndreaptă consecvent spre un simbolism mai amplu și mai mare. În anii 1950, cazinoul Golden Nugget din Fremont Street era o hală decorată convențională cu reclame mari – în principal, reclamă de tip Main Street, urâtă și banală (Fig. 89). Totuși, în anii 1960 era deja acoperită de reclame; clădirea, practic, nu mai era vizibilă (Fig. 90). Calitatea „electrograficii” a ajuns să fie mult mai stridentă pentru a se armoniza cu scara mai grosieră și cu contextul mai perturbator al noului deceniu și pentru a ține pasul cu concurența de alături. Reclamele autonome de pe Strip, la fel ca turnurile din San Gimignano, cresc și ele. Se măresc fie prin înlocuiri succesive, ca la Flamingo, Desert Inn și Tropicana, fie prin lărgire, ca în cazul reclamei de la Caesars Palace, unde fațada izolată a unui templu, cu fronton, a fost extinsă lateral printr-o coloană cu o statuie în vârf – un gest niciodată încercat, o problemă niciodată rezolvată pe tot parcursul evoluției arhitecturii clasice (Fig. 91).

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ RENAȘTEREA ȘI HALA DECORATĂ

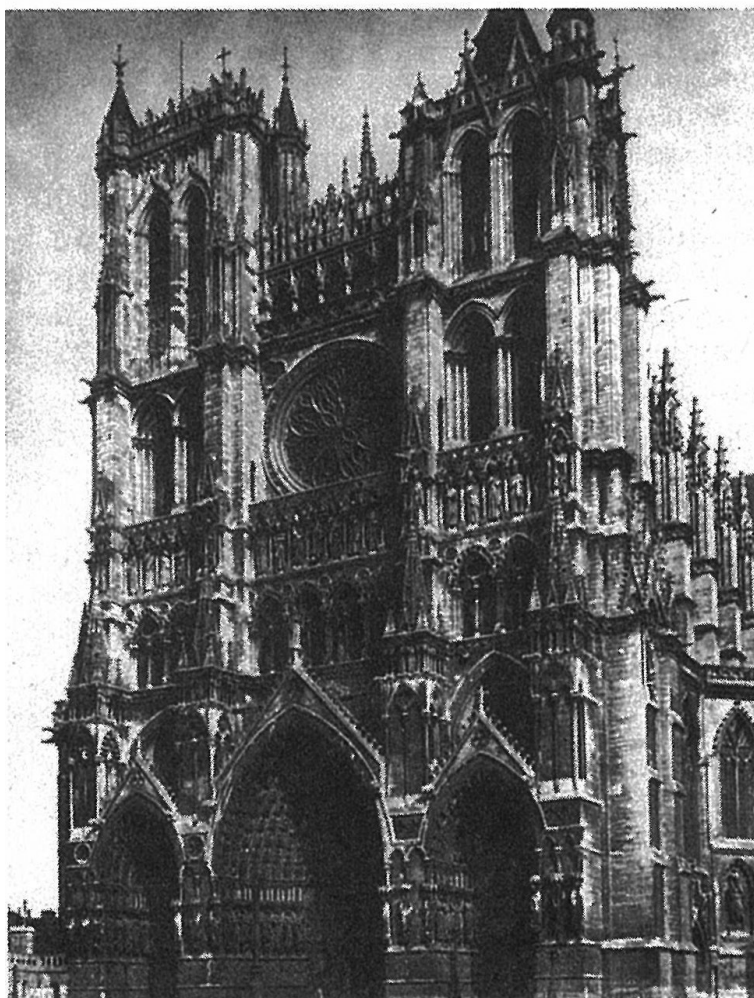
Iconografia arhitecturii Renașterii este mult mai puțin propagandistă pe față decât aceea medievală sau a arhitecturii de pe Strip, deși ornamentația ei, bazată practic pe vocabularul roman, clasic, va fi un instrument al renașterii civilizației clasice. Totuși, pentru că în mare parte această ornamentație descrie structura – fiind ornament care simbolizează structura – ea este mai puțin independentă de hala pe care este atașată decât ornamentul plasat pe arhitectura medievală și pe aceea a Strip-ului (Fig. 92). Imaginea structurii și a spațiului mai curând întărește decât contrazice conținutul structurii și spațiului. Pilaștrii reprezintă tendoanele modulare pe suprafața zidului, colțarii reprezintă elementele de întărire ale capetelor zidului, mulurile verticale - protecția la marginile zidului, bosajul rustic - elementul de sprijin la baza zidului, profilurile cornișelor - protecția zidului împotriva ploii, mulurile orizontale - stadiile succesive de profunzime ale zidului, iar o combinație a multora dintre aceste ornamente la marginea ușii simbolizează importanța ușii pe fața zidului. Cu toate că unele dintre aceste elemente sunt și funcționale – de exemplu, profilurile, dar nu și pilaștrii – toate sunt explicit simbolice, asociind splendorile Romei cu rafinamentele construirii.

Dar iconografia Renașterii nu este în totalitate structurală. *Stemma* de deasupra ușii este un semn. Fațadele baroce ale lui Francesco Borromini, de exemplu, conțin un simbolism bogat al basoreliefului – religios, dinastic și de alt gen. Este semnificativ faptul că Giedion, în analiza sa strălucită a fațadei de la San Carlo alle Quattro Fontane, a descris straturile contrapunctice, ritmurile unduitoare și scările subtile ale formelor și suprafețelor ca elemente abstracte într-o compoziție aflată într-o relație cu spațiul exterior al străzii, dar fără să se refere la stratificarea complexă a sensurilor simbolice pe care le conțin.

Palatul italian este hala decorată prin excelență. Timp de două secole, de la Florența la Roma, baza constantă pentru o serie de variații stilistice și compoziționale a fost planul camerelor *en suite* în jurul unei *cortile* dreptunghiulare, cu arcade, cu o intrare străpunsă în mijlocul fațadei și o elevație pe trei etaje, eventual cu mezanine. Eșafodajul arhitectural a fost la fel pentru Palatul Strozzi, cu cele trei etaje cu bosaje rustice descrescătoare, pentru Rucellai, cu rețeaua de pilaștri din trei ordine diferite, pentru Farnese, cu colțurile emboșate care întregesc accentul dat de traveea centrală ornamentală și cu ierarhia orizontală care rezultă din aceasta, și pentru Odescalchi, cu ordinul său monumental gigantic care impune imaginea unui etaj dominant pe fundalul celor trei (Fig. 93, 94). Decorarea halei stă la baza evaluării semnificative a arhitecturii civile italiene, între mijlocul secolului al cincisprezecelea până în secolul șaptesprezece. Decorații similare împodobesc palatele de mai târziu, comerciale și *senza cortili*. Magazinul universal Carson Pirie Scott susține la nivelul



87. Catedrala Metropolitană, Atena



88. Catedrala din Amiens, fațada vestică



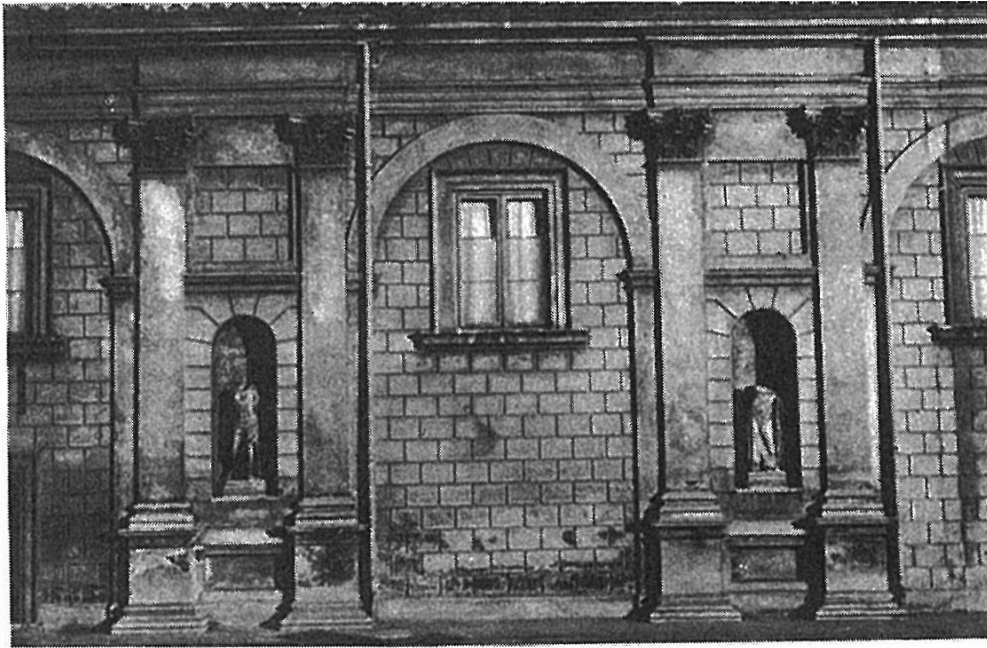
89. Golden Nugget, Las Vegas, ante-1964



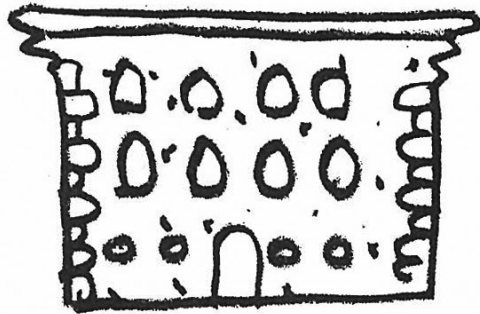
90. Golden Nugget, Las Vegas, post-1964



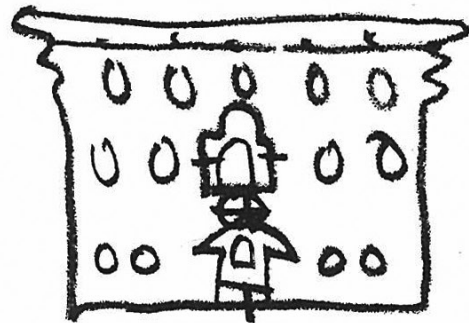
91. Caesars Palace, reclamă extinsă



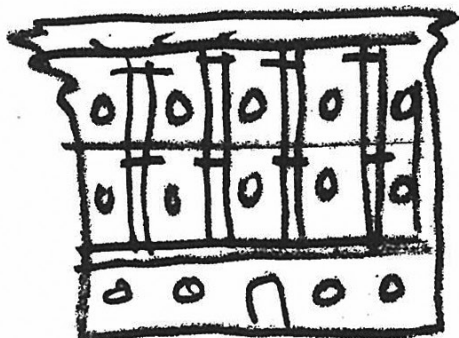
92. Curtea Belvedere, Vatican



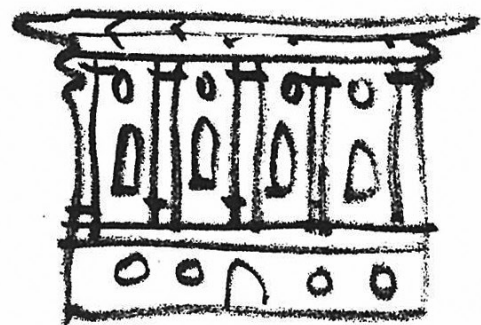
STROZZI



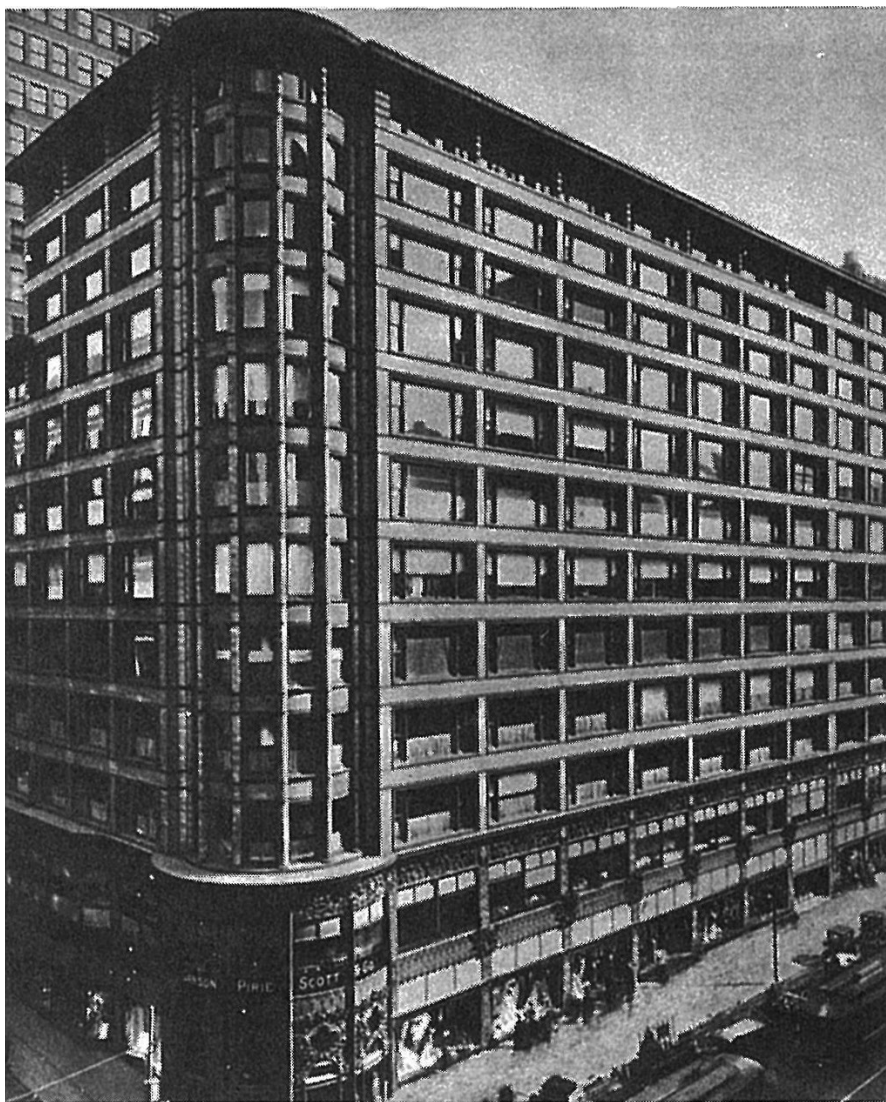
FARNESE



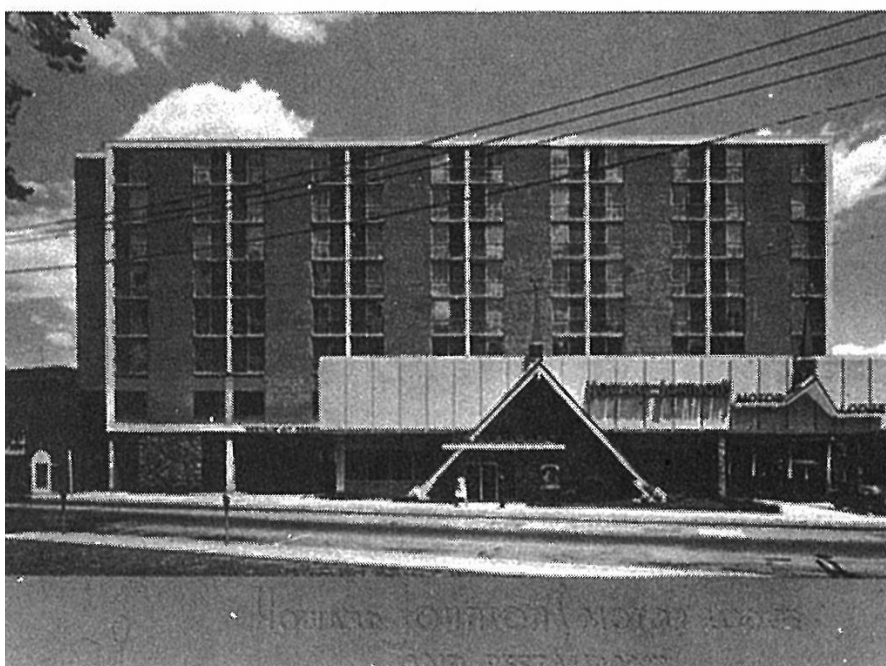
RICELLAI



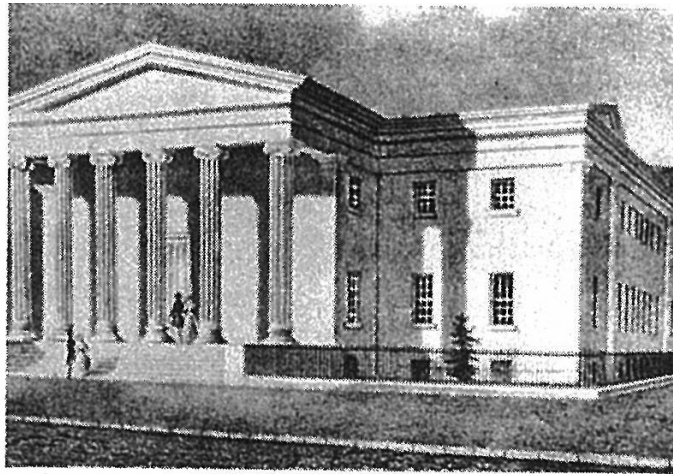
ODESCALCHI



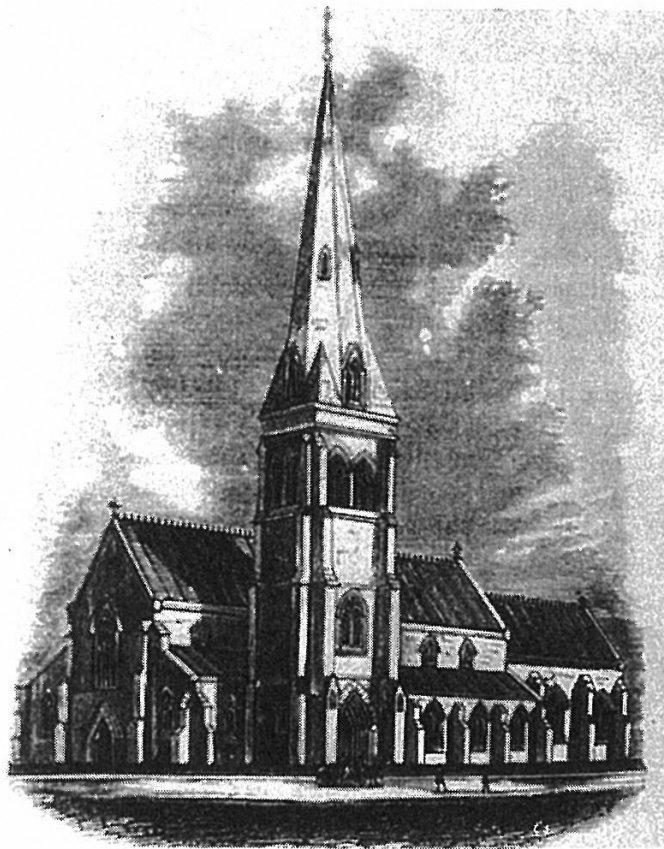
95. Magazinul universal Carson Pirie Scott, Chicago



96. Motor's Lodge and Restaurant, Howard Johnson, Charlottesville, Virginia



97. Clădire eclectică de bancă



98. Clădire eclectică de biserică



99. Standul pentru hamburgeri, Dallas, Texas

CĂTRE O ARHITECTURĂ VECHE

parterului o placare din fontă cu motive biologice într-un basorelieu cu o scară ciudată, însă utilă pentru a întreține interesul clienților la nivelul ochiului, și care se opune violent simbolismului urât și banal al convenționalului etaj superior, cu vocabularul său formal (Fig. 95). Hala convențională a unui hotel turn Howard Johnson este mai curând un bloc de tip *Ville Radieuse* decât o structură palazzo, dar simbolismul explicit al intrării cu fronton, practic, un cadru rigid din email portocaliu heraldic, se potrivește cu frontonul cu blazon feudal de deasupra intrării unui palazzo de patrician, dacă permitem schimbarea de scară de context, de la piazza urbană la extinderea Pop (Fig. 96).

ECLECTISMUL DE SECOL NOUĂSPREZECE

Eclectismul stilistic de secol nouăsprezece a fost esențialmente un simbolism al funcțiunii, deși uneori și un simbolism al naționalismului – Renașterea Henry IV în Franța, Renașterea Tudor în Anglia, de exemplu. Dar stilurile corespund destul de constant cu tipurile de construcții. Băncile erau bazilici clasice pentru a sugera responsabilitate civică și tradiție; clădirile comerciale arătau ca o casă de orășean; universitățile copiau mai curând colegiile gotice decât pe cele clasice de la Oxford și Cambridge pentru a transforma „știința gata de luptă” în simboluri, așa cum spunea George Howe, „păzind făclia umanismului în epoca întunecată a determinismului economic,”⁴ iar alegerea între Perpendicular și Decorat⁵ pentru bisericile englezești de la mijlocul secolului reflecta diferențele teologice dintre mișcările Oxford și Cambridge. Chioșcul de hamburgeri în formă de hamburger este o încercare actuală, mai literală, de a exprima funcția prin asociere, dar pentru persuasiune comercială mai curând decât pentru rafinament teologic (Fig. 97-99).

Donald Drew Egbert⁶, într-o analiză a proiectelor depuse pentru Prix de Rome la École des Beaux-Arts – patria băieților răi – considera funcționalismul prin asociere ca fiind o manifestare simbolică a funcționalismului care a precedat funcționalismul de substanță, cel care a stat la baza Mișcării Moderne: imaginea a precedat substanța. Egbert a mai discutat echilibrul dintre expresia funcțiunii prin fizionomie și expresia funcțiunii prin stil, stabilit în noile tipuri de clădiri de secol nouăsprezece. De exemplu, gara era recognoscibilă prin hala din fontă și ceasul ei mare. Aceste simboluri fizionomice contrastau cu semnalizarea heraldică explicită a spațiilor de așteptare și staționare din față, în stil eclectic renașcentist. Sigfried Giedion a denumit acest contrast iscusit din interiorul aceleași clădiri o contradicție grosieră – o „scindare emoțională”

4 George Howe, „Some Experiences and Observations of an Elderly Architect,” *Perspecta* 2, *The Yale Architectural Journal*, New Haven (1954), p. 4.

5 Cele două faze ale stilului gotic târziu din Anglia secolului al XIV-lea. (n.t.)

6 Donald Drew Egbert, „Lectures in Modern Architecture” (nepublicat), Princeton University, c. 1945.

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

de secol nouăsprezece – pentru că el considera arhitectura drept tehnologie și spațiu, excluzând elementul dat de sensul simbolic.

ORNAMENTUL MODERN

Arhitecții moderni au început transforme spatele în față, conferind un caracter simbolic configurațiilor halei pentru a crea un vocabular pentru arhitectura lor, dar negând în teorie ceea ce făceau în practică. Au spus una și au făcut alta. Poate că mai puțin era mai mult, dar secțiunea în I pe stâlpii rezistenți la foc ai lui Mies van der Rohe, de exemplu, este la fel de complex ornamentală ca pilastrul aplicat pe stâlpul renescentist sau fusul incizat în stâlpul gotic. (De fapt, mai puțin însemna mai multă muncă). Recunoscut sau nu, ornamentul modern a simbolizat rareori ceva non-arhitectural din momentul în care Bauhaus a înfrânt Art Deco și artele decorative. Mai precis, conținutul său este în mod constant spațial și tehnologic. La fel ca vocabularul renescentist al ordinelor clasice, ornamentul structural al lui Mies, deși în mod caracteristic în contradicție cu structura pe care o decorează, întărește conținutul arhitectural al clădirii ca întreg. Dacă ordinele clasice simbolizau „renașterea Epocii de Aur a Romei”, grinzile în I reprezintă „expresia onestă a tehnologiei moderne ca formă spațială” – sau ceva de genul acesta. Observați, totuși, că Mies simboliza tocmai tehnologia „modernă” a revoluției industriale, iar această tehnologie, nu tehnologia electronică de azi, încă este sursa simbolismului arhitectural modern de acum.

ORNAMENT ȘI SPAȚIU INTERIOR

Profilele aplicate de tip I ale lui Mies reprezintă construcția pură în cadre metalice și, prin articulațiile lor complexe, ele fac ca structura în mod necesar masivă, închisă și rezistentă la foc de dedesubt să pară mai suplă. Pentru a defini spațiul primelor sale interioare, Mies a folosit marmura. Marmura și panourile care imitau marmura din Pavilionul de la Barcelona, din Casa cu Trei Curți și din alte clădiri din acea perioadă sunt mai puțin simbolice decât pilaștrii exteriori de mai târziu, deși venatura marmurei și reputația rarității sale poartă conotația bogăției (Fig. 100). Cu toate că aceste panouri „plutitoare” pot fi aproape confundate acum cu niște picturi expresioniste de șevalet din anii 1950, scopul lor era să articuleze Spațiul Fluid prin direcționarea lui în interiorul unui cadru metalic liniar. Ornamentul este servantul Spațiului.

Este posibil ca sculptura lui Kolbe din acest pavilion să conțină anumite asocieri simbolice, dar și ea este acolo în primul rând pentru a scoate în evidență și a direcționa spațiul; prin contrast, ea reliefează formele esteticii mașinii din jurul ei. Generația ulterioară de arhitecți moderni au transformat

CĂTRE O ARHITECTURĂ VECHE

aceste aranjamente cu panouri direcționale și sculpturi ca accent în tehnica standard pentru expoziții și spații muzeale, conferind elementelor de expunere atât un rol informațional, cât și de direcționare a spațiului. Elementele lui Mies erau mai curând simbolice decât informaționale; ele puneau în contrast naturalul cu mașina, demonstrând ce este arhitectura modernă prin plasarea ei pe fundalul a ceea ce ea nu este. Nici Mies, și nici adepții lui nu au folosit formele în mod simbolic pentru a transmite un sens altul-decât-cel-arhitectural. Realismul social într-un pavilion de Mies ar fi la fel de neimaginat ca picturile murale aparținând WPA⁷ în Petit Trianon (exceptând faptul că acoperișul terasă era un simbol al socialismului în anii 1920).

Și în interiorul renașcentist, ornamentul este folosit, alături de lumina abundentă, pentru a direcționa și a sublinia spațiul. Dar aici, spre deosebire de interioarele lui Mies, ornamentale sunt elementele constructive – ancadramentele, mulurile, pilaștrii și arhitravele care întăresc formele și identifică spațiul închis – în timp ce suprafețele reprezintă contextul neutru. În interiorul clădirii manieriste a Casinei lui Pius al V-lea, totuși, pilaștrii, nișele, arhitravele și cornișele estompează natura spațiului sau, mai curând, ambiguizează diferența dintre zid și boltă, pentru că aceste elemente, identificate în mod tradițional cu pereții, se extind peste suprafața bolții (Fig. 101).

În capela bisericii bizantine Martorana din Sicilia nu se pune problema unei clarificări arhitecturale sau a vreunei ambiguități manieriste (Fig. 102). Reprezentarea sufocă în schimb spațiul, modelele sale camuflând formele pe care le împodobesc. Modelele ornamentale sunt aproape independente și uneori în contradicție cu pereții, stâlpii, intradosurile, bolțile și cupola. Formele acestea au colțurile rotunjite pentru a primi suprafețele continue de mozaic, iar fundalul din mozaic auriu îndulcește și mai tare geometria, în timp ce spațiul se dezintegrează într-o strălucire amorfă în lumina obscură care subliniază ocazional simboluri semnificative. Rocaille-ul aurit din pavilionul Amalienburg de la Nymphenburg funcționează la fel prin basorelief (Fig. 103). Motivele basoreliefului, improșcate ca spanacul pe pereți și mobilier, pe piesele metalice și aplice, reflectate de oglinzi și accesoriile din cristal, puse în evidență de lumina generoasă dar estompate, totuși, de curbe nedeterminate în plan și secțiune, dezintegrează spațiul într-o strălucire amorfă. În mod semnificativ, ornamentul rococo nu este simbolic, și deloc propagandistic. Estompează spațiul, dar este încă arhitectural; în biserica bizantină, simbolismul propagandistic copleșește spațiul.

⁷ Works Progress Administration a fost creat ca urmare a New Deal și a încurajat artiștii aflați în șomaj să creeze opere tematice. (n.t.)

ARHITECTURA URÂTĂ ȘI BANALĂ

STRIP-UL DIN LAS VEGAS

Strip-ul din Las Vegas noaptea, la fel ca interiorul bisericii Martorana, este imagine simbolică în întuneric, spațiu amorf; dar, la fel ca Amalienburg, mai curând sclipește decât strălucește (Fig. 104). Percepția închiderii sau direcției provine mai degrabă de la reclamele luminoase decât de la formele reflectate în lumină (Fig. 105). Sursa luminii de pe Strip este directă; sursa sunt reclamele însele. Ele nu reflectă lumina din surse exterioare, ascunse uneori, așa cum se întâmplă cu majoritatea panourilor și cu arhitectura modernă. Mișcarea mecanică a luminilor de neon este mai rapidă decât sclipirea mozaicului, care depinde de deplasarea soarelui și pasul observatorului; iar intensitatea luminii de pe Strip și tempoul mișcării sale sunt mai accentuate pentru a cuprinde spații mai mari, viteze mai mari, și efectele mai mari pe care le permite tehnologia noastră și la care sensibilitățile noastre reacționează. De asemenea, tempoul economiei noastre încurajează decorația șanjabilă și consumabilă a mediului cunoscută drept artă publicitară. Astăzi mesajele sunt diferite, dar în ciuda diferențelor metodele sunt aceleași, iar arhitectura nu mai este acel „joc savant, corect și magnific al volumelor asamblate în lumină”.

Ziua, Strip-ul este un loc cu totul diferit, nu mai este bizantin (Fig. 106). Formele clădirilor sunt vizibile, dar ca impact vizual și conținut simbolic au rol secundar față de reclame. Spațiul extinderii urbane nu este închis și direcționat, ca în orașele tradiționale. Este mai curând deschis și nedeterminat, identificabil prin puncte în spațiu și modele pe teren; acestea sunt mai curând simboluri bidimensionale sau sculpturale în spațiu, decât clădiri în spațiu, configurații complexe care sunt grafice sau reprezentationale. În calitatea lor de simboluri, reclamele și clădirile identifică spațiul prin amplasamentul și direcția lor, iar spațiul este definit și direcționat încă și mai puternic prin stâlpii de electricitate și organizarea străzilor și parcarilor. În extinderea urbană rezidențială, orientarea caselor spre stradă, stilistica lor de hale decorate, amenajările peisajere și accesoriile pentru peluze – roți de căruță, cutii poștale pe suport vertical, felinare coloniale și segmente de garduri din jumătăți de bârne rotunde – se substituie reclamelor din extinderea urbană comercială ca elemente de definire a spațiului (Fig. 107, 108).

La fel ca acumulările arhitecturale complexe din Forumul Roman, Strip-ul ziua se prezintă haotic dacă îi percepi doar formele și îi excluzi conținutul simbolic. Forumul, la fel ca Strip-ul, era un peisaj cu simboluri ce conțineau straturi de sens manifeste în amplasarea drumurilor și clădirilor, ale clădirilor care reprezentau clădiri anterioare și ale sculpturilor puse unele peste altele pretutindeni. Din punct de vedere formal, Forumul era o îngrămădeală oribilă, dar din punct de vedere simbolic era un amestec fertil.

CĂTRE O ARHITECTURĂ VECHĂ

Seria de arcuri de triumf din Roma este prototipul panoului publicitar (*mutatis mutandis* în ce privește scara, viteza și conținutul). Ornamentul arhitectural, inclusiv pilaștrii, frontoanele și casetele ornamentale ale tavanelor, este un fel de basorelief care face doar un gest înspre forma arhitecturală. Este la fel de simbolic ca basoreliefurile cu procesiuni și inscripții care se întrec să iasă la suprafață (Fig. 109). Împreună cu funcția lor de panouri de afișaj purtătoare de mesaj, arcurile triumfale din Forumul Roman erau marcaje spațiale care ghidau rutele procesiunilor într-un peisaj urban complex. Pe Route 66 panourile comerciale, plasate în serie și orientate într-un unghi constant spre traficul auto, la o distanță standard între ele și față de drum, îndeplinesc aceeași funcție formal-spațială. Fiind adesea cele mai curate și cele mai bine întreținute elemente ale extinderii urbane industriale, panourile comerciale acoperă și înfrumusețează peisajul respectiv. Asemenea configurațiilor monumentelor sepulcrale de pe Via Apia (din nou, *mutatis mutandis* în ce privește scara), ele marchează drumul prin spațiile vaste *de dincolo* de extinderea urbană. Dar aceste caracteristici spațiale de formă, poziție și orientare sunt secundare în raport cu funcția lor simbolică. De-a lungul autostrăzii, faptul că fac reclamă la Tanya prin grafică și anatomie, la fel ca reclama făcută victoriilor lui Constantin prin inscripții și basoreliefuri, este mai important decât identificarea spațiului (Fig. 110).

EXPANSIUNEA URBANĂ ȘI MEGASTRUCTURA

Manifestările urbane ale arhitecturii urâte și banale și ale halei decorate se apropie mai mult de expansiunea urbană decât de megastructură (Fig. 111, 112). Am explicat cum, pentru noi, arhitectura comercială vernaculară a fost o sursă inițială foarte activă a simbolismului în arhitectură. În studiul despre Las Vegas am descris victoria simbolurilor-în-spațiu asupra formelor-în-spațiu în peisajul automobilistic brutal al marilor distanțe și viteze, unde nu te mai poți bucura de subtilitățile spațiului arhitectural pur. Dar simbolismul expansiunii urbane mai rezidă și în arhitectura sa rezidențială, nu doar în comunicațiile stridente, de margine de drum ale fâșiei comerciale (hală decorată sau rață). Deși casa de tip fermă, cu niveluri decalate sau de alt fel, se conformează în ce privește configurația spațială unor serii de modele prestabilite, pe fațada ei sunt aplicate ornamente variate, deși conformiste, care evocă amestecul de stil colonial, New Orleans, Regency, Western, francez provincial, modern, precum și de alte stiluri. Locuințele colective mici cu grădină – în special cele din sud-vest – sunt și ele hale decorate ale căror curți pietonale, similare cu cele ale motelurilor, sunt separate de circulația auto, dar în proximitatea ei. O comparație între expansiunea urbană și megastructură apare în Tabelul 2.