



PO1

Matei Călinescu, extras din *Noutatea trecutului: din perspectiva arhitecturii*
în Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism

Polirom, 2005 [1996]

Și totuși, nu legat de literatura sau filozofie avea să primească postmodernismul cele mai direct convingătoare și mai influente definiții. Abia odată cu dezbaterile pe tema direcțiilor din arhitectura contemporană termenul a devenit accesibil intuiției unui public mai larg. Arhitectura, cea mai deschisă publicului dintre artele vizuale, a oferit o bază mai concretă (chiar dacă, în cele din urmă, la fel de controversată) de testare a afirmațiilor făcute de teoreticienii postmodernismului nu numai în arhitectură, ci și în alte domenii. Metaforic vorbind, arhitectura a fost aceea care a coborât problematica postmodernismului din nori, aducând-o cu picioarele pe pământ, pe tărâmul vizibilului.

Ce este postmodernismul în arhitectură? Dacă îl descriem drept o reacție la modernism (ceea ce și este), trebuie să adăugăm imediat că nu este o simplă reacție formală, ci una care angajează întreaga filozofie avangardistă conținută în proiectul modernist încă din perioada școlii Bauhaus. Miza acestui conflict este în realitate mai puțin moștenirea modernistă ca atare [...], cât aserțiunile cu caracter mai general implicate de frumosul funcțional și de puritatea rigidă a formelor din modernismul arhitectural: aserțiuni despre propria lor necesitate și universalitate, în lumina cărora legitimitatea oricăror alte forme era negată o dată pentru totdeauna.

[...]

Din punct de vedere istoric, revoluția modernistă a început prin respingerea arhitecturii ornamentate abundent, care predomina în Europa la sfârșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului XX. Însăși noțiunea de ornament a fost contestată în mod radical: așa cum era folosit în perioada numită „la belle époque”, ornamentul își dezvăluia adevărata sa esență parazită și anti-funcțională. El simboliza căutarea unui statut social, consumul ostentativ și parada. Decorațiunea și, în linii mari, expresia erau privite de moderniști drept inacceptabile socialmente și moralicește, imposibil de apărut intelectual vorbind și corupte din punct de vedere estetic... Unor asemenea prost gust și rea-credință modernismul le-a opus estetica sa ascetică, utopică și raționalistă.

Idealul modernist al purității geometrice și funcționale avea o încărcătură ideologică evidentă; în acest sens, structurile create de moderniști trebuiau percepute nu numai sub specia frumosului, ci și drept anticipări ale orașului strălucitor și universal al viitorului, ale orașului-simbol al unei societăți în sfârșit eliberate, lipsite de ierarhii... Cu timpul totuși, pentru a-l cita pe Jencks,

„construcția de Orașe Noi în Marea Britanie sau a unor metropole în întregime noi, precum Chandigarh în India și Brasília în Brazilia, a scos la iveală o problemă recurentă, pentru arhitect, proiectant și cetățeni în același timp: noua creație, oricât de imaginativă, era hipersimplificată și lipsită de acea complexitate a vieții și acea continuitate cu trecutul de care se bucură, cu toate defectele lui, orice oraș vechi.”

Replica postmodernistă la rigiditățile utopice ale moderniștilor a fost aceea de a postula un oraș (modern) *cu memorie*. Așa se explică apariția, în arhitectură și nu numai, a unui nou istoricism. Trecutul a început să fie revăzut cu insistență, nu doar ca un depozit de forme moarte și demodate, re folosibile într-un context raționalist, ci și ca un spațiu „dialogic” de înțelegere și autoînțelegere, un spațiu unde probleme complicate fuseseră rezolvate într-o manieră inventivă, unde întrebări recurente primiseră răspunsuri creatoare și unde obstacole precum „contradicția” și „complexitatea” (pentru a cita termenii predilecți ai lui Venturi) dăduseră ocazia unor strălucite descoperiri tehnice și estetice. Ca și alte mișcări avangardiste, modernismul arhitectural „unificase” în mod artificial tradiția, pentru a-și justifica propria atitudine cu desăvârșire negativă față de aceasta.

Postmodernii s-au angajat în direcția opusă, și anume către *dezunificarea* și *desimplificarea* imaginii noastre despre trecut. Esențialmente pluralist, istoricismul arhitecturii postmoderne reinterpretează trecutul dintr-o multitudine de unghiuri, de la cel drăgăstos-ludic la cel ironico-nostalgic, incluzând atitudini sau stări de spirit precum ireverențiozitatea umoristică, omagiu indirect, amintirea pioasă, citatul spiritual și comentariul paradoxal.

Dacă acceptăm ideea că astăzi modernismul însuși a ajuns să aparțină trecutului, nu ne va surprinde faptul că postmodernității nu îl tratează eu nimic diferit (mai ostil sau mai intolerant) față de oricare alt lucru ce aparține trecutului. Criticând pretențiile universalist-utopice ale modernismului, arhitecții postmoderniști nu resping defel moștenirea sa formal-stilistică. De fapt, confrunțați cu probleme legate de dimensiuni, capacitate și funcționalitate, de



care și marii moderniști s-au lovit, încă de la începutul secolului XX, postmodernii nu ezită să recurgă, ori de câte ori este nevoie, la unele dintre soluțiile tehnice și estetice ale acelor. Ar fi fost deopotrivă imposibil și stupid ca ei să ignore metodele moderniste de construcție, așa cum remarca Jencks, referindu-se la poate cea mai importantă caracteristică a stilului postmodern: dubla codificare (spre deosebire de codificarea unică modernistă).

„Clădirea postmoderna (...) este dublu codificată – parte modernă și parte altceva: indigenă, tradițională, locală, comercială, metaforică ori contextuală (...). Este de asemenea dublu codificată în sensul că încearcă să vorbească pe două planuri în același timp: unei minorități de arhitecți interesați – o elită care recunoaște distincțiile subtile ale unui limbaj aflat în rapidă schimbare; și celor care locuiesc în clădire, care o folosesc sau care trec pe lângă ea, vrând doar să știe în ce mod se pot bucura de ea.”

(...)

Cilindrii înalți din oțel și sticlă sau paralelipipele modernismului și, în general, tipul său de estetică a „zgârie-norilor din parc” simbolizau căutarea austeră a purității și a abstracțiunii antinaturaliste. Postmodernii nu au reacționat împotriva purității ca atare, ci împotriva monotoniei vizibile și a sterilității desăvârșite, care erau prețul acestei purități. Repetitivitatea minimalistă a fost înlocuită de o sumedenie de invenții complicate și surprinzătoare. Dată fiind predilecția ei pentru formele complicate și pentru varietatea elaborată, estetica postmodernismului a fost comparată în mod convingător cu aceea a manierismului din secolul al XVI-lea. Jencks ne reamintește că, în secolul al XVI-lea, „atât Rafael, cât și Michelangelo reacționau împotriva monotoniei soluțiilor simpliste, repetitive și doreau să reînvie limbajul clasic inventând noi tropi sau noi figuri retorice. Într-o reacție mai recentă, lozinci modernistului Ludwig Mies van der Rohe: «*Mai puțin înseamnă mai mult*» («*Less is more*») i-a replicat Robert Venturi: «*Mai puțin înseamnă mai plicticos*» («*Less is a bore*»). Plăcutul, exclus cu buna știință din estetica austeră a modernismului, a fost pe deplin reevaluat de postmoderni, nu numai în arhitectura sau în arte, ci și în literatură (după cum a insistat Umberto Eco, mergând pe urmele lui John Barth).

Plăcerea și complexitatea merg mână în mână în postmodernism. *Numele trandafirului* al lui Umberto Eco însuși reprezintă un bun exemplu literar. La un prim nivel, romanul lui Eco este un thriller medieval captivant, care utilizează cu ingeniozitate schemele compoziționale ale romanului polițist plasat într-un cadru istoric exotic (o mănăstire din nordul Italiei, din secolul al XIV-lea). În același timp, la un nivel mai sofisticat, descoperirea amănunțit descrisă a misterului scoate la iveală alte câteva coduri: unul este filozofic (genul polițist fiind întotdeauna un gen potențial metafizic, pentru că el confruntă cititorul cu „întrebarea filozofică fundamentală: cine este vinovat ?” ; un alt cod ar putea fi cel cultural (textul romanului este plin de referiri și aluzii, adeseori de natura subtil parodică, la nenumărate cărți și autori, de la Biblie până la Borges); un al treilea cod, ce s-ar putea numi semiotic, utilizează misterul drept cadru pentru o meditație susținută asupra semnelor și paradoxurilor implicate în producerea și interpretarea de semne. Bogata orchestrație de efecte rezultând dintr-o asemenea codificare multiplă reclamă o reexaminare a dihotomiei clasice dintre operele destinate consumului de masă și cele de avangardă (nepopulare, experimentale, provocatoare etc.).

„Se pot găsi (...) elemente de revoluție și contestare în opere care se pretează consumului facil și este de asemenea posibil să înțelegem că (...) anumite opere care par provocatoare și încă mai exasperează publicul nu contestă de fapt nimic.”

(...)

În general, nici Jencks și nici alți autori preocupați de arhitectura modernă nu par a înțelege faptul că postmodernismul, ca și alți termeni periodizanti, își poate crea cu ușurință versiuni proprii ale vechii „iluzii realiste”, în virtutea căreia un simplu construct mental sau model de înțelegere este perceput drept realitate inflexibilă. Dacă adăugăm la aceasta tentațiile teleologiei istorice, care ne face să privim prezentul ca pe un scop al desfășurărilor trecute (și care ne îndeamnă să citim istoria pornind înapoi de la prezent), abia atunci înțelegem cât de răspândite și de semnificative pot fi erorile la care se expun cei ce utilizează postmodernismul sau alte constructe periodizante similare. De aceea, trebuie insistat asupra necesității unei utilizări în deplina cunoștință de cauză și de la bun început ipotetică a termenului – lucru rar atât în critica arhitecturală, cât și în alte domenii.