

POSTMODERNA UMJETNOST

POSTMODERN ART

Jasmin Kukavica

Sažetak

Riječ postmoderna, u semantičkom smislu umjetnički pravac suprotan "ortodoksnom modernizmu", postaje aktualan u periodu 1976. godine, a usvojeni izraz primjenjivan je za svaku građevinu koja je izgledala drugačije od, kako bi to rekao Charles Jencks, "pravolinijskih kutija internacionalnog stila". Do 1979. godine postmodernost je bila predmetom rasprava na području arhitekture književnosti, dok filozofsko razmatranje postmoderne započinje izvještajem o stanju u nauci u najrazvijenijim društvima kojega je J. F. Lyotard podnio Savjetu Univerziteta pri Quebeskoj Vladi i od tog trenutka diskusija o moderni i postmoderni dobila je specifičnu "ontološku dimenziju". Uslavno rečeno, s područja estetike i pragmatike svakodnevnice prešlo se na područje filozofije i sve što se u historiji ljudskog roda dešavalo od kada se moderni, emancipacijski model mišljenja počeo ustanovljavati kao najveći civilizacijski domet, na izvjestan način je dovedeno u pitanje razaranjem strukture svijesti čovjeka s kraja 20. st.

Veoma složen zadatak jeste odrediti trenutak hronološkog poretka, gdje započinje, a gdje prestaje moderna i kada postmoderna izlazi na vidjelo. Francuska buržoaska revolucija 1789. godine smatra se početkom moderne epohe iz razloga što je imala velikog udjela u konstituiranju moderne građanske strukture svijesti. Ova buržoaska revolucija, nasuprot "radikalnom projektu prosvjetiteljstva" u okviru kojega je utemeljena moderna filozofska

misao, otvorila je mogućnost čovjeku da vlastiti usud preuzme u svoje ruke.

Međutim, uzimajući čovjeka kao biće primarno predodređeno njegovom racionalnošću, optimizam moderne zanemario je njegovu duboku ukorijenjenost u svijet nagonskih determinanti, svijet prirodnih bića i svih atavizama kojima se čovjek sve do današnjih dana nije uspio izmaknuti. Situacija koju je prosvjetiteljstvo željelo nametnuti jednostavno nije odgovarala dotičnom trenutku historijskog razvoja ljudskog roda u posljednjih dvije stotine godina. Priča o čovjeku kao mjeri svih stvari pokazala je i svoje mračno naličje, a projekat "prosvjetiteljstva" pokazao je sklonost prema raznim oblicima totalitarizma i terora. Stoga je upravo tu sadržana pretpostavka koja u samom nastanku moderne, kao i u njoj samoj, vidi proturječnost koja će dovesti do prvih jasnih postmodernih impulsa.

Ključne riječi: *arhitektura, građanska struktura svijesti, totalizam, postmoderni impuls.*

Abstract

Word of postmodernism, the semantic meaning of the artistic direction opposite to "orthodox modernism", become actual in the period 1976th year, and the adopted term was applied to each building which looked different from what it says Charles Jencks, "rectilinear box of International Style". Until 1979. the postmodernity has been the subject of discussion in the literature, architecture, and philo-

sophical considerations of postmodernism begins with a report on the state of science in the most developed societies, which was filed by J. F. Lyotard to University Council for Government of Quebec and from that moment discussion of modern and postmodern received a specific “ontological dimension”. Conditionally speaking, from the field of aesthetics and pragmatics of everyday life it moved to the area of philosophy and everything which in the history of mankind took place since the modern, emancipatory model of thought, began to establish as the highest achievement of civilization, and in a way has been challenged by the destruction of the structure of human consciousness with late 20th st. Very complex task is to determine the moment of chronological order, where modern started, where stops, and when postmodernism emerges. Bourgeois French Revolution of 1789. is considered as the beginning of the modern era because it had a large stake in the constitution of the modern civil structures of consciousness. The bourgeois revolution against the “radical Enlightenment project” under which the modern philosophical thought was founded, opened the possibility of man to take over their own destiny in their hands.

However, taking the man as being primarily destined by his rationality, optimism of modern neglected his deep rootedness in the world of instinctive determinants, the world of natural beings and of all of a throwback to that man to this day has not managed to escape. The situation which the Enlightenment wanted to impose just did not fit the relevant point of historical development of mankind in the last two hundred years. The story of man as the measure of all things showed her dark downside, and the project of “enlightenment” has shown a preference for various forms of totalitarianism and terror. Therefore, precisely in it there is the assumption which in the emergence of modernity, as well as in herself, sees the contradiction that will lead to the first clear postmodern impulses.

Keywords: *architecture, civil structure of consciousness, totalitarianism, postmodern impulses.*

O postmodernoj arhitekturi

Naznake postmodernog se nalaze u promatranju novije arhitekture. Prema Charlesu Jencksu, postmoderna arhitektura bi se morala shvatiti kao poseban arhitektonski jezik oblika.



Aerospace Museum Frank O Gehry, Los Angeles, California, 1982/84.

Arhitektura pokazuje dvostruko kodiranje. Jedan kod se sastoji u korištenju popularnih predodžbi o gradnji, bile one receptivne historijski ili pak kontekstualno utemeljene.

Istovremeno, jedna od specifičnosti postmoderne arhitekture jeste da ona pokazuje ironijsko otuđenje, oblikovano na bilo koji proizvoljan način. C. Jencks smatra da je postmoderna arhitektura eklekticistička postmoderna kao radikalni eklekticizam (primjeri građevina Charlesa Moorea i Hansa Holleina).

Piazza d' Italia, Charles Moore, New Orleans, 1975/78.

Prema Hainrihu Klotzu, postmoderna arhitektura se ne smije shvatiti kao produžetak moderne. S jedne strane patos historičnosti, a s druge uvođenje fikcionalnih i „narativnih elemenata” markiraju značajan raskid s funkcionalizmom moderne.

Postmoderna arhitektura ne iskazuje neposredno svoj upotrebnii smisao promatraču i korisniku, doživljavanje bi trebalo da se zaplete u estetskim nadražajima. „Postmoderna arhitektura želi s predumišljajem iritirati naše shvatanje prostora” – C. Jencks. Ono što postmodernu arhitekturu dijeli od građevina pionira moderne, kao što su Walter Gropius, Mies van der Rohe, Alvo Aalto i Le Corbusier, jeste okolnost da se arhitekturu ne želi promatrati ni kao temelj neke obnovljene kulture, a ni kao društveni projekt.

Mnogo je arhitekata koji se mogu okarakterisati kao „postmoderni”, a koji primjenjuju formalni jezik moderne, npr. Peter Eisenman, Michael Graves, Richard Meier, Oswald Ma-

tias Ungerer, kao i italijanski racionalisti Mario Botta, Giorgio Grassi i Paolo Rossi.

Međutim, taj formalni jezik se suvereno koristi kao citat ili kao pretjerivanje, ali bez ranijih funkcionalističkih zahtjeva. Prema C. Jencksu i H. Klotzu, postmoderna arhitektura bi trebala biti stanovit odgovor na promašaj funkcionalizma. Funkcionalizam kao internacionalni stil doveo je do osiromašenja arhitektonskog lica gradova. Postmoderni teoretičari, tj. propagatori postmoderne, zahvatili su odveć kratko iz razloga što su arhitekturu odijelili od problema grada. Po nekim teoretičarima, život u gradu nije kompleksna shema ponašanja u koju ulaze estetske, psihomotorične, afektivne i socijalne komponente. Što god se prigovaralo „pionirima novog građenja”, oni su vodili računa o dvije stvari koje nedostaju prominentnim zastupnicima postmoderne. Naime, avangarda je građenje shvatala kao društvenu praksu, pa su npr. Hannes Meyer i Ferdinand Kramer oblikovanje i arhitekturu interpretirali kao društvenu refleksivnu i reformatorsku djelatnost. Arhitektura je bila usmjerena na praktično ophođenje sa stvarima, koje se ne poziva samo na optičke, nego i na naptičke i taktilne modalitete iskustva. Naravno, pri tome je trebalo pronaći formalni jezik suprotan idealističkim pretjerivanjima u simbolizmu i historijskoj ornamentici. Avangarda je bila svjesna toga da je arhitektura trenutak u obuhvatnijem građenju gradova, a sam Le Corbusier je bio izložen kritici zbog maksime o građenju gradova iz razloga što su životni sadržaji stanovanja, rada i igre na umjetan način trebali biti razdvojeni.

Najprominentniji postmodernisti ponovo su napustili povezanost arhitekture i grada, koju su „pioniri novog građenja” naslućivali, iako je ona mimoilazila prirodu ljudskih potreba, pa samim tim bila i krivo koncipirana. Charles Moore je inscenirao djelomično optičku arhitekturu kulisa, koja „izvana” zahvata društvenu praksu. Internacionalni stil '50-tih i '60-tih godina se sastojao od neokapitalističke zemljišne politike i arhitekture koja je vodila računa samo o tehničkim zahtjevima i stoga bila apstraktna. U SAD - u je društveno neobavezan Bauhaus, u osobi Miesa van der Rohea, izbacivao formalni jezik tehnoindnih gigantizama koje su postmodernisti izložili kritici. Međutim, već je i sam Walter Gropius kritikovao taj razvoj.

Urbano građenje bi trebalo zamisliti tako da ostane u koordinaciji s plastičnim potrebama čovjeka – grad, kao polivalentni životni prostor, s mjestima tišine, parkovima, dugim stazama za hodanje i javnim mjestima.

Teoretičari postmoderne arhitekture čine kombinaciju svega da bi obrazložili raskid s avangardom, npr. barokna kulisna arhitektura jednog Holleina i Charlesa Moorea, populistička arhitektura jednog Venturia, kao i participacijska, urbanistička arhitektura Ersikinea, Leya, braće Krier, Krolla, grupe Arau, Hertzbergera itd. Po mišljenju Heinza Paetzolda trebao bi se provesti diferencirajući rez. Arhitekturu Holleina i Moorea, koja jednostrano apeluje na optičko opažajno polje i ponovo etablira arhitekturu kao savremenog umjetnika, treba razlikovati od arhitekture participacije, orijentirane na mnogostruku upotrebu stvari, koja vodi računa o urbanoj praksi. Arhitektura kulisa, zapravo, lomi emancipatorske norme moderne, dok se participacijska arhitektura, kao i ekološki informirana arhitektura, čvrsto drže moderne.

U svjetlu ovog posljednjeg navoda pokušao bih posmatrati rad holandskog arhitekta Rema Koolhasa.



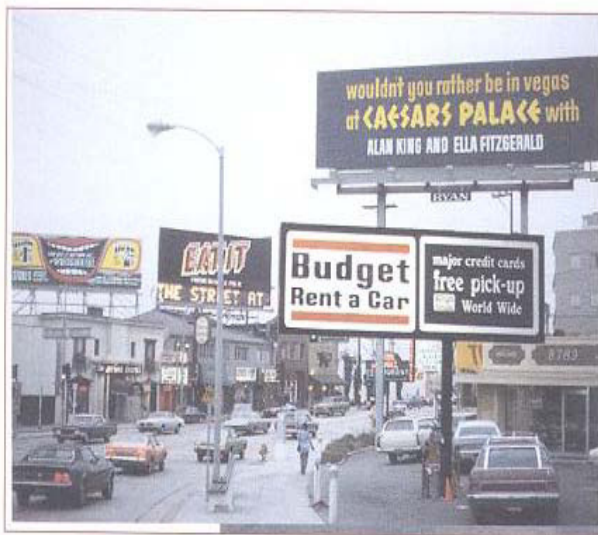
Kolhas je možda najdarovitiji arhitekta-polemikar od vremena Le Corbusiera koji, kao i on, posjeduje jednako raskošan talent za projektovanje i pisanje, te medijsku karizmu.

Rođen je u Holandiji 1944. godine, a radio je kao novinar i pisac scenarija u Amsterdamu, pa je njegov pristup arhitekturi i urbanizmu ostao istaživački i kinematografski.

Nakon studija na Architecture Association (AA) u Londonu ranih '70-tih, 1975. godine je s trojicom prijatelja osnovao Office for Metropolitan Architecture (OMA), čije sjedište je od 1978. godine u Rotterdamu. Za prvih deset godina postojanja broj izdatih publikacija je znatno nadmašio broj građevina, a „mrtva trka”

nastavlja se voditi do danas. Mega-knjige poput S, M, L, XL (1995) su doprinijele transformaciji izdavaštva na polju projektovanja.

Također su obimne i nove publikacije o „mutacijama” modernog grada, nastale kao rezultat istraživanja koje je R. Koolhaas vodio na Harvardu od 1995. godine. U vrijeme magistriranja na Institute for Architecture and Urban Studies, sredinom '70-tih godina, Koolhaas je doživio svoje „bogojavljenje” metropolisa, objavivši manifest *Delirious NY* (*Delirični Njujork*), te je shvaćeno da je u smislu žanra ispred svog vremena. Dosta OMA radova je embriono začeto u *Deliričnom Njujorku*. Godine 1978. bližio se vrhunac postmoderne arhitekture, urbane sheme su primane s nepovjerenjem, dok je Njujork bio u finansijskoj krizi, kao i ostali američki gradovi. Suprotstavljeni modeli bića grada ipak su Koolhasu ostavljali prostor za manevar. Na jednoj strani bila su braća Krier koji su insistirali na povratku historijskog kvarta, kao temeljne osnove urbanizma u Evropi. Na drugoj strani su bili Rober Venturi, Denis Skot Braun i Stiven Izenour, koji su prihvatili komercijalni strip („džambo plakati su gotovo prihvatljivi” objavili su 1972. u manifestu „Učenje od Las Vegasa”, kojemu je *Delirični New York* indirektan odgovor).



Strip arhitecture, Las Vegas, Nevada 1970.

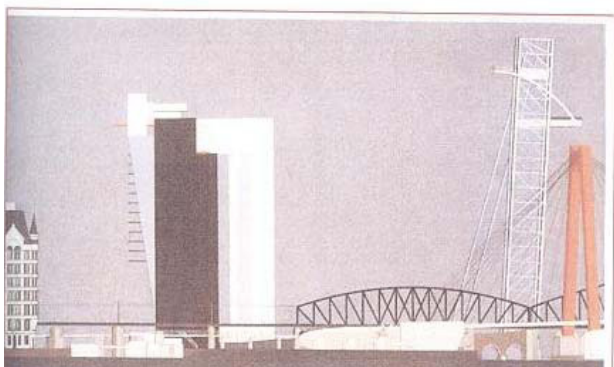
I dok je u to vrijeme evropski modernizam poput La Courbisierovog i Gropiusovog bio potcjenjivan, posebno zbog svog utopijskog aspekta, američki modernizam nije bio žigosan jer je istovremeno ambiciozan i popularan.



Strip architecture, Los Angeles, California 1990.

Koolhaas je kasnih '70-tih ponio kuću u Evropu, taj pragmatični primjer koji mu je omogućio da nađe sredinu između dva različita stava i da povede OMA prema „polemičkoj demonstraciji” koja upućuje na to da se aspekti modernizma, kako u Americi, tako i u Evropi, mogu dovesti u koegzistenciju s historijskom sredinom – biti, da je novu urbanost, a koja se odriče pretenzija harmonije i koherencije, moguće zahvaljujući tenzijama i kontradikcijama koje „cijepaju” historijski grad, pretvoriti u novi kvalitet. Pravilno je procijenio pogodan momenat: Evropa je bila pred iskustvom „druge modernizacije”. U Americi je politička moć ustupila kontroli ekonomskoj moći kada je Reagan Vall Street prebacio u Bijelu kuću, a socijalnim životom su sve više upravljale multinacionalne korporacije. One su tražile da budu simbolično predstavljene, a postmoderna se dobro prilagodila toj logo-arhitekturi. U Evropi su vlade još uvijek bile zainteresovane za velike projekte okrenute budućnosti, posebno za građenje „nove Evrope” nakon 1989. godine.

„Mi smo se solidarisali sa ovim pragmatičnim avanturama”, upozorava Koolhaas u S, M, L, XL, „činilo se da se desila nemoguća konstelacija potrebe, htijenja i naivnosti, koja je stvorila njujorška „čuda”. Iako je predviđao da bi se to ponovno otkrivanje arhitekture moglo pretvoriti u „Faustovski gambio”, bilo je nemoguće oduprijeti se primamljivosti velikog foto-printa koji se po prvi put ozbiljno javio u Evropi. tičnim avanturama”, upozorava Koolhaas u S, M, L, XL, „činilo se da se desila nemoguća konstelacija potrebe, htijenja i naivnosti, koja je stvorila njujorška „čuda”. Iako je predviđao da bi se to ponovno otkrivanje arhitekture moglo pretvoriti u „Faustovski gambio”, bilo je nemoguće oduprijeti se primamljivosti velikog foto-printa koji se po prvi put ozbiljno javio u Evropi.



Apartment Building and Observation Tower, Rem Koolhaas, Rotterdam, Netherlands 1982.

OMA je učestvovala na više državnih natjecaja i pobjedila na nekoliko. Za terminal u Zeebrugge predložena je inovativna struktura koja u obliku stošca siječe nebeski svod, ispod kojeg saobraćaju feriboti; s autobuskom stanicom u centru, parkingom iznad nje i panoramskim restoranom na vrhu. Njegov projekat velike biblioteke u Parizu bio je blistavi blok od kojeg se mogu formirati oblici prema potrebi. Centar za umjetnost i medijsku tehnologiju u Karlsruheu obuhvatao je studio i laboratoriju, pozorište, biblioteku, predavaonicu i dva muzeja iza fasade na kojoj se mogu prikazivati filmovi. Iz nepoznatih razloga su propala sva tri projekta, ali je zato OMA dobila najveću moguću nagradu za projekat Euralile (1990/94), novi centar za Novu Evropu u Lili, gradu koji je vratio značaj svojom pozicijom na Eurostaru i mjestom na ruti TGV-a. OMA je uradila TGV stanicu, dva trgovinska centra i jedan gradski park, čiji autori su bili drugi arhitekti, ali je za sebe ostavila „Congrexpo”, moderni Grand Palais u obliku iskrivljene zdjele sa velikom koncertnom dvoranom, tri auditorija (kongresni dio) i izložbenim prostorom (expo dio). Godinu dana nakon završetka projekta Lila, dakle 1995., štampana je S, M, L, XL, raskošni – ekstravagantni kompedij eseja, manifesta, dnevnika, ilustrovanih putopisa. Ciklus meditacija o savremenom gradu sa OMA radovima nastalim tokom dvadeset godina, kategorizovanim prema skali S, M, L, XL počeo je kopijama računa (grafičkim prikazima) prihoda i rashoda, milijama zračnih linija, hotelskim noćenjima – Koolhasov retroaktivni manifest vlastitog rada. Kasnih '80-tih sve manje govori o prenatrpanosti – gomilanju kao u „Deliričnom New Yorku”, a sve više o „praznini i ništavilu”. Biblioteka u

Parizu bila je zamišljena kao izrazito „pusta”; projekat Lila je okrenut urbanim modelima (kao što je koncert Broadacre City – grad širokog prostranstva ili prostranog polja) Franka Ljuda Rajta. Možda je Koolhas osjetio da nova ekonomija medija i komunikacije neće poticati daljnu disoluciju grada, njegovu konačnu smrt, kao što su predviđali arhitekti futuristi poput Paula Virilija, nego prije njegovu veću nagomilanost, njegov metastatički život, na čemu su ubrzo počeli insistirati politički ekonomisti poput Saskija Sasena. Iz tog razloga su njegove publikacije pune alarmantnih statističkih podataka: 1950. godine su jedino Njujork i London imali preko 8 miliona stanovnika, dok danas postoje 22 megapolisa. Od 33, koliko se predviđa da će ih postojati 2015., 27 će ih biti u nerazvijenim zemljama, uključujući 19 u Aziji. Koolhas je 1995. godine počeo predavati na Harvard Graduate School of Designe, gdje je pokrenuo „projekat o gradu”, istraživanje bazirano na tezi studenata: „dokumentovati i shvatiti mutacije urbane kulture... više se ne može unutar tradicionalnih kategorija arhitekture, krajolika i urbanizma”. Svi projekti su kulminirali novom mega-knjigom s ilustracijama, statističkim podacima i tekstovima. Prva je objavljena Harvard Design School Guide to Shopping i ubrzo ju je slijedila Great Leap Forward, koja se bavi intenzivnom urbanizacijom Pearl River delte na potezu Hong Kong – Makao. Slijedi studija urbanizacije Zapadne Afrike, s posebnim osvrtom na Lagos, te proračun „operativnog sistema” rimskog grada (bazilika, forum, hram itd.), kao i prototip empire building, uključujući u idiom Mihaela Hardta i Antonia Negria naše vlastito carstvo nadnacionalnog suvereniteta i globalnog kapitalizma. Harvard Design School Guide to Shopping je kompendij četrdeset pet eseja petnaest različitih autora, s uobičajenim „ubojitim” ilustracijama i statistikama. Istovremeno tehnološko, ekonomsko, socijalno i kulturno istraživanje prati post-industrijsku potrošnju koja transformira grad jednako kao što je to učinila industrijska proizvodnja. Šoping je toliko uspješan parazit da je preuzeo ulogu domaćina i on je posljednja preostala javna aktivnost. U jurišu sve agresivnijih oblika, šoping je uspio kolonizirati, pa čak i zamijeniti gotovo svaki aspekt urbanog života. Historijski gradski centri, predgrađa, ulice, a sada i željezničke

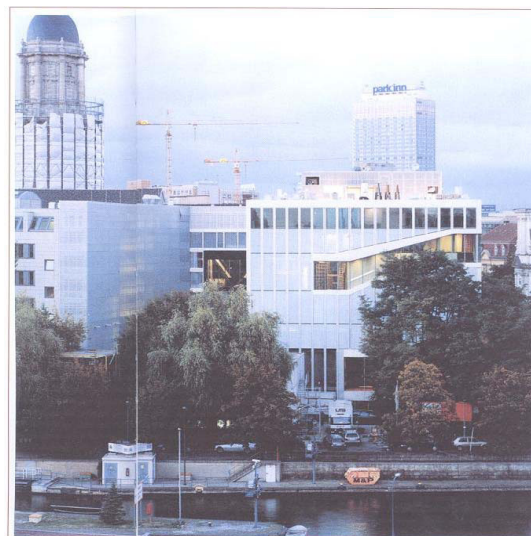
stanice, muzeji, bolnice, škole, Internet sve više mijenjaju izgled pod utjecajem mehanizama i prostora koji koristi šoping. Pretvaranjem putnika u potrošače, aerodromi su postali visokoprofitabilni. Muzeji se pretvaraju u šoping centre da bi preživjeli. Tradicionalni evropski grad, koji je nekada pokušavao da se odupre šopingu, sada je postao nosilac potrošnje američkog stila.

„Veliki” arhitekti koji se gnušaju svijeta kupovine ipak koriste šoping konfiguraciju kod projektovanja muzeja i univerziteta. Gradovi koji propadaju revitaliziraju se tako što sve više liče na šoping centre. Grad Leap Forward nije šarno poigravanje sa Maom i njegovom ekonomskom inicijativom, to je ponovno promišljanje „o menhetenizmu” i njegovoj kulturi prenatrpanosti: Azija se nalazi u žestokom procesu gradnje, kakav ranije nije postojao. Vrtlog modernizacije posvuda razara postojeće azijske uslove i stvara potpuno novu urbanu supstancu. Pearl River Delta je izvanredna mješavina komandne i tržišne ekonomije, koju „Njujork tajms” opisuje kao „tržišni lenjinizam”. Tipično za Koolhasa, on traži tipološku ikonu koja bi izrazila tu čudnu kombinaciju narastanja i stabilnosti. Ona neočekivano dolazi u obliku 75 milja dugog autoputa koji spaja neke urbane centre, a u privatnom je vlasništvu hongkonškog biznismena Gordon Vua. Nepovjerljiv prema kineskim vlastima, Vu je cijeli autoput izgradio kao vijadukt koji se spušta samo na raskrsnicama gdje je predvidio buduću urbanizaciju. Prema modelu komunističkih utopija socrealizma, Koolhas ovu vrstu projekta naziva „tržišni realizam” – briljantna formula istovremenog neispunjenja i ispunjenja želja, koja se zasniva na trenutnom prostoru između tržišnog obećanja njegovog ispunjenja. Iako jedinstveno, Pearl River Delta je za Koolhasa karakterističan primjer današnje modernizacije kao što je to Njujork bio '30-tih i nova Evropa '80-tih i '90-tih. Rad Rema Koolhasa, uprkos njegovom angažmanu na drugim kontinentima, mogao bi poslužiti kao primjer današnjeg evropskog moderniste. U Deliričnom Njujorku objedinio je kao protutezu neprijatelje Le Corbusiera i Dalija; njegova neizrečena ambicija bila je da ih pomiri. Koolhas se snalazi u ovoj dijalektici bolje od bilo koga drugog, ali upravo ta vještina je doprinijela nastanku nekih kontradiktornih poteza. Ona ga je navela da kritikuje savremenu apoteozu šopinga, ali je ipak

bio i arhitekta Prade (koja je u mega-knjizi objavila njegove projekte tri nova epicentra: u New Yorku, Los Angelesu i San Franciscu). Navela ga je i na osnivanje inovativnog komplementa OMI, pod nazivom AMO, koji je pripreman da kritički interveniše na širokom polju projektovanja, ali i da stavi svoj potpis kao konsultant na Conde Nast u ponudi za modernizaciju njegovog imperija. Navela ga je i na suprostavljanje spektakularnoj arhitekturi, kakvu su promovisale institucije poput Gugenhajm muzeja, ali i da ipak projektuje Gugenhajm galeriju u Las Vegasu. Danas je teško zamisliti politiku koja na neki način ne pregovara s tržištem, a Koolhas se svakako razumije u kritički osvrt i provokativne sheme. Ako je tendencija da muzeji postaju prodavnice, Koolhas se pita zašto ne bi i prodavnice, bar djelomično, služile kao muzeji?

Jedne prilike Koolhas je uzvratilo svojim kritičarima: „Nikada o našoj djelatnosti nisam mislio kao o nečemu što dovodi do promjene.

Mene zaokuplja to kako se sve mijenja na načine koji su često radikalno suprotni bitnim vrijednostima arhitekture. Uprkos očiglednom uspjehu, ja arhitekturu vidim kao ugroženu vrstu kojoj pokušavam naći novo mjesto. Ironija je da bit naše aktivnosti – ponovno osmišljavanje prihvatljivog odnosa između formalnog i društvenog – ostaje nevidljiva iza mog cinizma, navodnog nedostatka kritičkog stava i naših očigledno vječitih ustupaka”.



Primjer arhitekture Rema Koolhasa: Građevina Holandske ambasade u Berlinu

Historijat

Ranih '90-tih, nakon što je njemačka federalna Vlada odlučila da premjesti svoje sjedište iz Bona u Berlin, rodila se ideja o zgradi holandske Ambasade. Rezultat je jedinstveno holandsko zdanje na obalama rijeke Spree, prije čije realizacije se desilo mnogo toga.

Prije nego što je holandska Ambasada u Bonu preuzela ulogu zastupnika državnih interesa Zapadnoj Njemačkoj nakon drugog svjetskog rata, Holandija je imala svoju delegaciju u Berlinu. Ambasada je bila smještena u Rauchstrasse, u zgradi kupljenoj 1920. Prethodna adresa je bila Vosstrasse 16. Ta zgrada je srušena 1930. da bi se napravilo prostora za gradnju Hitlerovog ureda. 1920. godine, mimo holandske tradicije, kupljeno je nekoliko zgrada za potrebe predstavljanja države u inostranstvu.

Za njihov izbor je bila zadužena komisija na čelu s arhitektom i profesorom Van der Steurom. Van der Steur nije bio nepoznat, među njegove radove spada i Palata mira u Hagu. Zgradu u Rauchstrasse 10 je ocijenio pogodnom, jedino mu se nije dopao interijer. Radovi na uređenju su povjereni berlinskom arhitekti, a zgrada je stradala prilikom bombardovanja u Drugom svjetskom ratu. Holandija 1973. godine lokaciju svoje bivše ambasade prodala jednom privatniku. Nakon napuštanja Bona 1999. godine, privremeni smještaj je nađen u Internationales Handels Centrum (IHZ), ogromnom neboderu iz vremena DDR-a, koji se nalazio u centru Istočnog Berlina.

Kao što je rečeno, Holandija tradicionalno nije gradila niti kupovala zgrade svojih ambasada, da bi potkraj 20. stoljeća došlo do promjene stava – želje za postizanjem većeg međunarodnog priznanja, izražene izgradnjom, renoviranjem i uređenjem brojnih zgrada ambasade. Izbor Rema Koolhasa i njegovog tima kao realizatora projekta djelomično je rezultat ove politike.

Protaklo je mnogo vremena prije nego li je Ministarstvo kupilo zgradu uz rijeku Spree, na prekrasnoj lokaciji u Klosterstrasse, u samom centru Berlina. U početku su nudene parcele daleko od centra, ali je u pismu ambasadora van Walsuma, upućenog generalnom sekretaru Ministarstva vanjskih poslova u Hagu, izričito

navedeno da ambasada može biti smještena ili na mjestu koje se zove Tiergarten ili u centru. Praznu parcelu je pronašlo osoblje tadašnjeg berlinskog ureda. Ambasada je, kao i njemačka Vlada, još uvijek bila u Bonu, a u Berlinu je postojalo istureno odjeljenje pod nazivom Ured ambasade.

Bilo je razloga za ponos pronalaskom tako lijepog komada zemlje. Uspostavljeni su razni kontakti na najvišem nivou, i to u vrijeme dok se još nije znalo kako stoje stvari u vezi sa vlasništvom i postoje li slučajno potraživanja iz Drugog svjetskog rata.

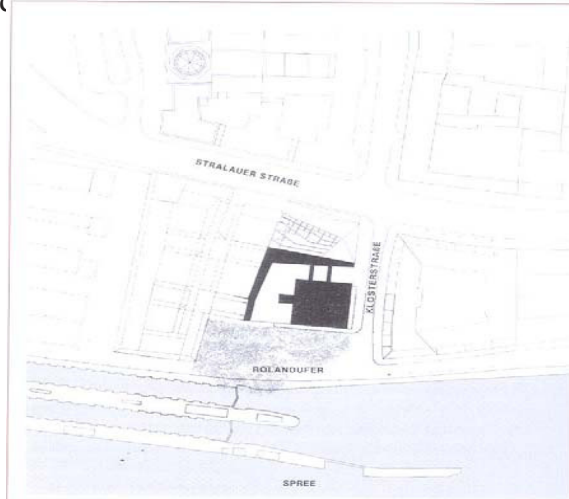
Odjel za nekretnine van zemlje zadužen za osnivanje i održavanje zgrada i rezidencija ambasada bio je zainteresiran da sasluša Ured ambasade u Berlinu. U skladu s arhitektonskim propisima holandske Vlade sastavili su precizan dokument, prema kojem se garantuje podizanje prepoznatljive zgrade koja će odražavati kulturna dostignuća nacije u oblasti arhitekture i unutarnjeg dizajna. Da bi bili sigurni da će dobiti traženo, u dokumentu su detaljno naveli zahtjeve koje zgrada treba da zadovolji, i time utemeljili visoke standarde za gradnju van zemlje. Precizno su definisani bitni elementi u smislu upotrebne i kulturne vrijednosti zgrade, a da se pri tome vodi računa o troškovima korištenja. Jasno je navedeno da država, a posebno Ministarstvo vanjskih poslova, u tome ima bitnu ulogu. Zahtjevi za kvalitetom su se odnosili i na arhitekturu, i na uređenje, i na dizajn unutrašnjosti zgrade. To je, između ostalog, izraženo u obavezi zadovoljavanja visokih standarda kvaliteta materijala i tehničkih instalacija.

Objavljen je poziv arhitektima i arhitektonskim firmama u cijeloj Evropi. U finalni izbor je bio uključen vladin arhitekta Wytze Patijn

Pretpostavka je bila da, ukoliko je moguće, posao realizuje jedna konsultantska firma ili asocijacija. Ovaj oblik konsultacija je poznat kao „totalna gradnja”. Učesnici natjecaja su imali priliku da pokažu svoje vizije i plan pristupa koji su morali biti u skladu s planom zahtjeva. Selekcija je izvršena 1996. godine. Plan zahtjeva je sačinjen u skladu s prethodno spomenutim Vladinim pravilnikom o nekretninama van zemlje i specifičnim zahtjevima Odjela u Hagu u vezi s predstavnicima zemlje u Njemačkoj, koja je svrstana u red zemalja od posebnog značaja. Sama pojava zgrade

treba odražavati gostoljubivost i otvorenost Holandije, kao i njene kulturne standarde. Ove specifične ideje mogu se pročitati kao „deklaracija principa”: agresivno usmjereni prema izgledu i kvaliteti. Citat iz plana zahtjeva: „Obaveza da se bude prirodan najveća je kritika na račun holandske kulture; holandska samodopadnost je rezultirala okretanjem modernizma u stil refleksa.

Sada i ovdje, dublja analiza i razmatranje brojnih tehničkih pitanja može imati obnavljajući efekat i stvoriti jedinstveni profil Holandiji u odnosu prema ostatku Evrope – manje retorike, više akcije”. Postojeći sistem bodovanja u koji su, osim arhitekture, bile uključene i druge profesionalne discipline, donio je pobjednika: OMA – Asocijacija arhitekata predvođena Remom Koolhasom. Komisija je bila impresionirana vizijom Koolhasa i njegovog tima. Oni nisu željeli običnu zgradu, to je bila pobuna protiv običnog i normalnog. Ideja je naišla na odobravanje i razumijevanje Ministarstva u Hagu. Savršeno se uklapala s politikom namjera u pravilniku i nekretninama. Interesantan momenat u vezi s tim je da se Koolhas predhodno distancirao od projekta u Berlinu, jer je osjećao da ideje arhitekture izražene u tom projektu neće voditi do nove „provale prema modernizmu”. U programu zahtjeva za ambasadu Koolhas je vidio priliku za novu šansu i izjavio: „Nova arhitektura, koja ima za cilj da bude advokat izuzetnog unutar svakodnevnice, da bude poziv da se postane toliko ambiciozan da se poželi grad i arhitekturu dovesti u uzajamni balans na višem planu.” Javno predstavljanje projekta u Aedes galeriji predstavljalo je veliki događaj koji je privukao brojne posjetioce.



Lokacija holandske Ambasade u Berlinu

Holandska ambasada u Berlinu

Holandska Ambasada u Berlinu svakako je rad sam po sebi: virtuozna prostorna fantazija, artikulisana unutar ograničenog kvadratnog prostora, koja neprestano vijuga i uvija se oko sebe. To razigrano istraživanje užitaka zamršenosti predstavlja provokaciju motiva arhitektonske promenade i stvara kontrolisani i veseli kaos. Oblik cik-cak trajektorija koji se iza savršeno jednostavnog staklenog bloka veličine 27 m više puta prepliće, koncentrisana je u nekoliko topoloških igara koje su još ranije razvili Koolhas i njegovi sljedbenici.

Postoji nešto intrigantno u kontrastu između unutrašnje vitalnosti i smirenog izgleda fasade; nešto poput džentlmena koji se uspijeva kontrolisati u napetoj situaciji (diplomata). Koolhas kaže da je htio napraviti zgradu koja bi nam, zahvaljujući osnovnom smjeru koji naglašava nekoliko aspekata, arhitekturu i ambijent grada, omogućila da bolje razumijemo Berlin. Htio je da s jednakom ozbiljnošću pristupi krajnje različitim elementima historijskog konteksta njemačke prijestolnice. Izbjegavajući spektakularni ekspresionizam i ostajući na nekoj vrsti srednjeg tla, čak i kada se zgrada rezonantno izdiže od tla, sakrio je stubove iza njenog spokojnog izgleda, iza holandskog humanizma i otvorenosti. Izbjegavajući svako ponavljanje i distancirajući se od sljedbenika, još jednom nas je iznenadio istraživanjem novog prostora neograničenih mogućnosti, koji izaziva vrtoglavicu već pri samom otvaranju vrata. Taj konstantni bučni izraz beskrajnih mogućnosti danas nas više ne plaši nego fascinira. Prije svega, zgrada Ambasade na neki način predstavlja distanciranu reakciju na političku situaciju i historijski kontekst, ali i odgovor na dva nacionalna imidža, kao i na dva zahtjeva za identitetom, od kojih je jedan mučan. Na jednoj strani stoji ideja otvorenosti, savremenosti i transparentnosti koja bi trebala da karakteriše Holandiju, a na drugoj ponovno ujedinjenu Njemačku koja se, najbolje što može, nosi sa svojom nesretnom prošlošću, s traumom posvuda vidljivom: u ruševinama, u nedovršenosti, u psihičkim ožiljcima, kao i u koegzistenciji potpuno različitih arhitektonskih tipova, stilova i atmosfera. Ima, naravno, određene ljepote u toj sredini oblikovanoj histo-

rijskom tragedijom, koja je življa i spremnija za budućnost za razliku od nekih drugih gradova, koji nisu imali njenu sudbinu i koji uklanjaju svoju drevnu raskoš. Berlin želi ponovo otkriti period kada je, kao baštinik jedne od vodećih evropskih civilizacija, bio otjelotvorenje velikog grada, Grosstadta, bogat i bez krivice. Taj krajolik, sa kojeg su gotovo potpuno nestali tragovi nacizma, sada nastoji zatamniti i tragove komunizma te zapadnog modernizma '50-tih i '60-tih, prema kojima gaji jednaku antipatiju.

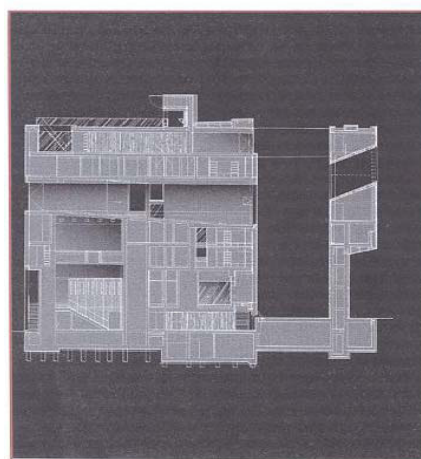
Dugi period hladnog rata, podijeljenost države četrdest godina, od 1949. do 1989. godine, te postojanje Zida preko dvadeset osam godina, donosi dvostruku dezintegraciju duše Berlina, zadajući posljednji udarac poništenju sjećanja Njemačke Drugim svjetskim ratom. Holanđani su željeli autonomnu, jednu čitku zgradu ambasade, i to zasjeniti samu sebe, pa su htjeli da nametnu prilično vještački regulatorni model koji nazivaju kritičkom rekonstrukcijom.

Danas vlasti jednaku odgovornost pripisuju ideologijama modernizma i funkcionalizma, posebno Hansu Scharounu, koji je bio Stadtbaurat, ili glavni arhitekta nakon 1945. Njegov nasljednik Hans Stimmann, direktor Construction and Housing Department, ocijenio je historiju grada kao historiju destrukcije do koje su doveli rat i poslijeratni planeri. Ernest Junger je napisao ocjenu koja može biti moto kartografskog rada: „Naši gradovi su pretrpjeli veća oštećenja od arhitekata nego od bombi. Najgore što bomba može učiniti jeste da ošteti supstancu zgrade i sravni je sa zemljom, dok arhitekta uništavaju njenu bit od tla prema gore”. U decembru 1978. godine princ Charles je u svom govoru u Mancion House, na vrhuncu kampanje protiv moderne arhitekture izjavio da se, u poređenju s engleskim arhitektima, Luftwaffe može pripisati zasluga jer: „Kada je rušio naše zgrade, nije ih zamjenio ničim uvredljivijim od križa”. U Berlinu postoje dva klana urbanista koji se uzajamno negiraju i optužuju za pokušaj brisanja aspekta nasljedja grada. Jedni govore o vječnom duhu Berlina, nekoj vrsti bića zapisanog u ornamentici njegovih ulica i u njegovoj tipomorfologiji. Protivnici ih optužuju za pokušaj prikrivanja tragova nacizma, za destrukciju grada, komunistički ekperiment i dva postmodernistička postratna perioda, nastala paralelno nakon kratkog peri-

oda socijalrealizma. Obje grupe upućuju na nepomirljivu prošlost; jedna dublje u historiju, druga više u goruću aktuelnost. Hans Stimmann smatra da su postratni arhitekti, planeri i političari živjeli s mržnjom prema prošlosti i vjerovanjem u progres i na Istoku, i na Zapadu. Koolhaas je imao prostora da se infiltrira u tom antagonizmu i krizi stavova. Često je citirao parolu Haus-Rucker grupe iz Austrije: „Amnestija za postojeće”. To je poziv da priznamo da su i drugi periodi i kulture, pa i iz sasvim bliske prošlosti, stvorili fragmente gradova i zgrada koji su danas prihvatljivi i bez obavezne kritike.

Odgovorni za urbanizaciju Berlina zabrinuti su i za izlomljenu strukturu parcela. Stimmann i njegove kolege ne nalaze više nikakvu fabriku koja bi mogla stvoriti koheziju centra. Više ne vidimo niti jednu od onih fino granuliranih struktura, čiji pravilan raspored poznavao ci grada toliko cijene na starim snimcima iz zraka ili na crnim planovima čiji koncept je otkrio Josef Paul Kleiheus na vrhuncu postmoderne i Internacionale Bauanstellung u čuvenom dijelu Collage grad od Colina Rowea i Freda Koettera, objavljenog kratko prije toga 1978. godine. Prema Roweu i Koetteru, urbanisti su zapeli u procjepu između nostalgije prema tradicionalnom gradu i stvarnosti modernog metropolisa, koji je postao zbrka vizualno razbijenih objekata, jer se ulica dezintegrisala.

U toj ikoni postmoderne kuće su bile prikazane crnom bojom, a ulice, trgovi, holo vi sa stubovima i dvorišta bijelo, kao i palače, crkve i javne zgrade. Colin Rowe je veoma dobro znao da arhitektonski objekti neće odumirati i raspadati se tako lako; pozvao je na njihovu asimilaciju u kontekst.



Nacrt holandske Ambasade, sjever-jug

U sklopu Venecijanskog bijenala 2000. godine, Hans Stimmann i Tobias Nofer su postavili izložbu "Physiognomie einer Grosstadt" na kojoj je bila predstavljena kolekcija crnih planova. Senatsbaudirektor ih je vidio kao kritičku analizu prostornih ideja arhitektonskog modernizma nakon 1945. Na njima je dat kontekst Berlina u pet ključnih momenata: na početku rata 1940. godine; neposredno nakon propasti 1945. godine; 1953. podizanje zida; 1989. pad zida; 2000. godine deceniju nakon toga. Plave, crne i crvene linije označavaju za svaki od ovih perioda postojeće i uništene strukture, novoizgrađeno, i projektovano za budućnost. Druga serija planova koristi linijsko crtanje da skicira transformaciju parcela (lot structure).

Stalno pitanje u Berlinu danas je „Ko je ko?“, katalog ili enciklopedija međunarodnih arhitekata, koji su u velikom broju od rata naovamo ostavili svoj trag, s brojnim primjerima stilskih i stilističkih preokupacija, nastalih ne samo značajnim povodom, kakav je Hansa-Viertelinterbau 57, zgrade Internacionalne Bauausstellung, Iba 87, ili građevine podignute '90-tih. U Berlinu danas svoje predstavnike imaju i racionalizam, manje-više participatorni ekspresionizam, postmoderna, dekonstruktivizam i minimalizam. Prisutne su i sve tehnike: hiperbolični paraboloidi, beton, metalni kosturi, fasade od obojene plastike ili kamena sa zidnim zavjesama ili azbestnim cementom, sjajnim aluminijumom itd. Rezultat je čitavo blago primjeraka, svojevrsna arhitektonska kolekcija, koja također pothranjuje nešto poput osjećaja kompleksa kolonizovanog. Zato je Hans Stimmann ocijenio da grad više ne bi trebao slijediti „cilj ponovnog izmišljanja Berlina“, nego ostati na zalihama izgrađene historije, kao što se razvijao prije dolaska brie-a-brae eklekticizma: historije kamenog grada, stejnerne Berlin, kako ga je pomalo podrugljivo nazvao Werner Hegeman u knjizi izdatoj 1930. Evropskom gradu je potrebna tjelesnost (materijalnost), zidovi i otvori koji označavaju tranziciju između zgrade i grada, privatnog i javnog. Ovaj evropski grad, koji više nije primjer internacionalnog stila, trebalo bi da upućuje na oživljenu lokalnu tradiciju: da poziva poslovne zgrade da preuzmu predmodernističku i modernističku tradiciju. Vraćanjem historijskog modela ulica i historijskih linija puteva i trgova, osebujni berlinski

milje bi trebao postati međunarodni arhitektonski idiom, bez obzira što to može biti shvaćeno kao uvreda za arhitekte koji su naučili da rade bez ikakvih ograničenja. Ipak postoji osjetljiv problem s obzirom na sudbine koje je imao

Istočni Berlin. Iznenada se razvila neobična nostalgija prema komunističkom periodu, nazvana „ostaligija“. U javnosti se razbuktava intenzivna rasprava. Projekat holandske ambasade je svoju snagu ispoljio u njenom vječitom obuzdavanju – jednostavnom pojavom staklene kocke s diskretnom fasadom, u čemu će većina vidjeti samo banalnost. Kada se u januaru 2000. godine Berlin pripremao da ponovno preuzme ulogu prijestolnice, jedan manji broj zemalja je odlučio da, umjesto oko Tiergartena ili Pariser Platza, svoje predstavnike smjesti u starom centru, koji je upravo doživljavao rekonstrukciju, pored obala rijeke Spree, uzvodno od ribarskog ostrva. Dugo vremena ono je bilo geografski centar skromne aglomeracije 17. st., opasano šancima, prije nego što se proširilo na neoklasicističke Dorotheenstad i Fridrichstadt, a zatim postalo središte pruskog carstva 1701. godine. Na lijevoj strani kod mosta Janovitz nalazi se zgrada kineske ambasade od nehrđajućeg čelika; blistava i nehajna i paradoksalno germanska; nekoliko koraka dalje uz kej je elegantna brazilska ambasada čiji vitki balkoni više podsjećaju na bogatu privatnu rezidenciju.

U gornjem dijelu keja su stare administrativne zgrade iz nacističkog perioda s atrijem. Imaju kose krovove i tamne mrlje od udaraca; ne tako davno u njima je bilo smješteno Ministarstvo kulture DDR-a, sjedište Jugendarbeita i pratećih službi ministarstva. Malo dalje, na uglu keja i Klosterstrasse, nalazi se finansijska administracija u zgradi jednostavne nacional-socijalističke estetike s izbočenim vijencem, travertinom, svijetlosivom žbukom, kamenim okvirima oko prozora i trijema s pet arkada.

Nekada su ovdje bile prazne parcele, skladišta, garaže i radionice. Prostor je popunjen zgradom centralne berlinske vodovodne kompanije. Na zavoju Stralauerstrasse, gdje je nekada bio pitoreskni Molken Markt trg, nalazi se neka vrsta gotskog trijema u starom češkom kubističkom ili ekspresionističkom stilu s četiri nivoa, čvrsta poput tamne betonske pregrade ispred šestospratnice u obliku bureta s oplatom

od cinka. Jedan dio kompanije se nalazi u velikoj zgradi na čijoj se fasadi smjenjuju sivi kamen i sjajni mramor. Lažne osnove dimnjaka vode ritam do dva nivoa potkrovlja, a tri snažna talasa strukture i brojne staklene izbočine bi trebalo da predstave motiv vode niz ulicu Neuve Judenstrasse. Ovaj kompleks sa znakovima kritičkog rekonstrukcionizma istovremeno je i skroman i bogat, te uredno formiran oko malih kvadratnih atriya ne dužih od 20 metara, sa fasadom čija visina do vijenca iznosi 22 metra, a kruna krova ne prelazi 27 metara. Ovdje se dešava neobičan momenat: rekonstrukcija grada u obliku u kojem ranije nije postojala; potraga za idealnom prijestolnicom koja nikada nije trebalo da iskusi traume rata i Zida; ili koja pokušava da ih zaboravi. Nasuprot keju, iza drvoreda, na drevnom ribarskom ostrvu, nekad ispresijecanom uličicama s nabacanim kućama, sada se uzdiže šest stambenih blokova, šest tornjeva, od kojih neki imaju 25 spratova i koji su ga krajem '60-tih pretvorili u gradsko područje. Mape i snimci iz zraka, nastali prije znakova destrukcije, svjedoče o tome u šta se pretvorila zelena površina. Suočeni s nemogućnošću rušenja nebodera s više stotina stanova i pokušavajući se prilagoditi planovima iz 1990. godine, arhitekti predlažu bar rekonstrukciju ulica, sedam-osam zgrada s atrijem, te dio zgrada poredanih uz Getraudenstrasse i kej Fridichsgracht. Izražajna forma te velike građevine, čijih pet hiperboličkih paraboloida se izdizalo u ime Maple Leaf, sigurno je potjecala iz perioda odbojnog komunističkog modernizma. Diter Hoffman-Axthelm objašnjava kako je Planwerk Innenstadt mozaik projekata koji se odnose na oba bivša sektora grada, Istočni i Zapadni; dva, u stvarnosti različita svijeta u smislu njihove fizionomije i buduće uloge. Jedan, dizajniran buržoaskom kulturom, određen je za povećanje vrijednosti individualnog urbanog prostora dodatnom arhitekturom. Drugi, koji je bio politički centar DDR-a, karakteriše zbijenost zgrada, široke ulice i neproporcionalno velik javni prostor, koji danas nema svrhu.

Uloga historijskog centra kompletnog grada čini neophodnim stavljanje novog teksta preko socijalističkog modernizma istočnonjemačkog centra. Hoffmann-Axthelm priznaje da je plan izazvao brojne kontroverzice, jer su brojni intelektualci iz istočnog dijela

u tome vidjeli samo oblik kolonizacije. I neki projektanti iz zapadnog dijela su ga doživjeli kao napad na različite pozitivne aspekte modernizma za koje su ostali vezani. On tvrdi, ipak, da nema diskriminatornog rušenja, naprotiv, da se plan pridržava principa poštivanja postojećeg. Nema rušenja komunističke arhitekture, ona opstaje zbog toga što samom svojom ekskluzivnošću znači promjenu. Ne mijenja se otvoreni karakter sredine, jednostavno će biti popunjena i zgusnuta građenjem drugog sloja do određene granice, infiltrirat će se novi urbani materijal što će ujednačiti proporcije i skale historijskog grada.

Projekti, koje za ovaj sektor centra Berlina vodi Hans Stimman, nisu ograničeni na rekonstrukciju dijela Ribarskog ostrva. Predviđeno je da se ponovo izgradi Weissen-Brucke, Breite Strasse, čiji otmjeni zavoj ne može biti vraćen, bit će uža na uštrb fasade Bauwessen zgrade. Što se tiče starog dvorca Hohencolen, srušenog 1950. godine, Bundestag je u julu 2002. godine glasao za rekonstrukciju njegove tri fasade, dok je četvrta djelomično ugrađena u komunističku palatu republike, Palast der Republik, koju neki zovu Ballast der Republik, jer je ukrašena azbestom i oštro kritikovana za namjeru da istrijebi osnovne simbole starog režima. Zvanični projekat predviđa reurbanizaciju, popunjavanje cijelog centra i vraćanje na njegovu prijašnju strukturu parcela, a ako ne, onda mu vratiti izgled kakav se može vidjeti na rezbarijama, starim fotografijama ili papir mase modelima koji su vatrene pristalice rekonstrukcije dvorca izložile u izlogu u ulici Unter den Linden, pokazujući raznolikost, slikovitost, gotovo srednjovjekovni karakter kitnjastih fasada, zabata, krovnih prozora, balustrada i kosih krovova. Isti proces primjenjuje se i na desnoj obali rijeke Spree, u distriktu vijećnice Rotes Rathaus, sve do Alexanderplatza, na kojem će se podići nekoliko nebodera, koje je 1993. godine projektovao Hans Kolhof. Buduća holandska ambasada trebalo je da bude rekonstruisana u stilu tradicionalnog berlinskog bloka. Prema Planwerk Innenstadt iz maja 1999. godine, koji su usvojili i Senat i Parlament, blok iza ugla na keju trebalo je da bude kružna organizacija zgrada oko pet manjih atriya uvećanih jednim prostranijim.

Prvi trik koji je OMA izvela prema ovom pravilu – zahvaljujući dobroti lokalnih urbanista, nasljednika tradicije istočnog Berlina, jest jedinstvena kombinacija bloka i odvojene (nezavisne) zgrade. Ambasada nije postavljena direktno na tlo, nego djelomično na postament, neku vrstu pijano nobile ili terase

Nema spojene zidove sa susjednom fasadom, nego ostaje izolovana. Nije od kamena, nego od stakla. Zgrada u obliku slova L, blago zakrivljene linije u tupi ugao, tu je da osigura tranziciju. Uzdiže se naspram centralne vodovodne kompanije i ima pet stanova. Visoka je prema propisu tačno 25 metara s uskom fasadom od samo tri metra (koja samo jednom polovinom ide duž Klosterstrasse), potpuno je prekrivena mrežama perforiranih aluminijskih ploča čije ponavljanje ostavlja pomalo utisak apstrakcije. Njena transparentnost poigrava se sa svjetlom; zavisno od doba dana, mogu se vidjeti sjenke spratova, terasa, stepeništa, podupirača fasade i povremeno dijelovi susjedne zgrade, osvjetljeni zrakom sunca koja se gubi između stabala lipa u malom atriju.



Istočna fasada rezidencije

Od kamenog bloka je preostao samo postament i prozirna pozadina, koja je istovremeno zavjesa i volumen. Na planu je staklena kocka blago zakrivljena kao da bježi od otvorene ruke koju čini ugao, kao da berlinski blok odmara svoj stisak. Oko njega je prostor blago zakrivljen u pokretu koji služi kao prilazna rampa za automobile iz Klosterstrasse. Taj prazni prostor oslobađa zgradu kao da je

odvaja od ostale mase; zatim se naglo probija na prvi sprat do foajea i uvija se unutar njega u obliku unutrašnjeg trajektorija, u svom trzavom i neravnomjernom usponu. Od recepcije do krova njegov put iznosi 200 metara. OMA je predstavu o ovoj vrsti plana, ali još organskije, gipkije i vijugavije topologije, imala skoro tri godine prije nastanka projekta. Bilo je to 1993. godine prilikom natjecaja za izradu biblioteka-blizankinja na Univerzity of Jussieu i Parizu.

Određene zone plana svakog sprata se uspinju kako bi nivoe spojile s neprekinutom linijom, presijecajući cjelinu strukture poput zavojitog unutrašnjeg bulevara, dozvoljavajući posjetiocu da ostane u kontaktu s različitim dijelovima biblioteke i okolnim krajolikom. Pokretno tlo, „leteći ćilim” između nagomilanih, zamršeno izmiješanih spratova, probija svoj put kroz kostur zgrade. Na jednom mjestu pravi rampu, na drugom vijugavu strminu, pa zatim šupljinu, zaobljeni brežuljak, a onda ponovo krov, pa svod koji izaziva osjećaj palate. U ovom slučaju trajektorija ne vijuga toliko, izlomljena je i ima niz šupljina, koje kao da su napravljene pijukom u masi kocke; to je lanac sjena i svjetla, refleksija i boja. To je Koolhaasova smirena polemika s trenutnim ukusom za mjehuriće, za bezoblično i šupljikavo. U vijuganju ovih razuđenih svjetova, smišljenom na kompjuterima, nije teško istraživati neprekinuti i pokretni prostor. Ovdje je on i samoidentilan i stalno drugačiji, ali unutar čvršće materijalne ekstenzije, koja je, također, praktičnija i složenija. Ta nagomilanost stvara neočekivane doživljaje, koji kao da su se zapleli unutar šupljina bloka. Pod je istovremeno strop, a svaka rampa ili stubište postaje prilika za koncentraciju ili prostiranje hodnika ili soba, između kojih prostor klizi na svom putu kroz masu kocke, od sprata do sprata. S unutrašnje strane je označen aluminijumom, kojim su prekriveni podovi, zidovi i stropovi. Metalni ambijent vodi do skrovišta i pukotina, te uvodi postojani odnos sa svjetlom. S vanjske strane, gledano iz bilo koje sobe koju dodiruje, osim glavne, obložen je negdje tamnim drvetom – vertikalno postavljenim crvenkastim pločama brazilske copaive širokih šara, negdje još jednim tropskim drvetom, sa žutim kontrastnim šarama postavljenim horizontalno.



*Jedan od trajektorija ambasade
Ulazni trajektorij Polazni trajektorij*

Posjet po propisu počeo bi u najjavnijem mjestu, u konzulatu, smještenom na prizemlju, u otvorenoj galeriji u obliku vitrine koja ide paralelno s Klosterstrasse. Stolovi su od velikih ploča lakiranih prozirnou, izrazito sjajnom smolou boje limete ili lipe: sto na recepciji je od istog materijala, ali u svijetloružičastoj boji, dok je u internoj pošti na sedmom spratu ponovo boja lipe. I pod i plafon su prekriveni mrežastim aluminijom gdje počinje trajektorij.

Ulazni trajektorij i polazni trajektorij

S obje strane dva uska stepeništa vode do prvog sprata gdje se nalazi recepcija, smještena u dvorištu koje podupire zgradu i preko stabla akacije gleda na rijeku Spree. Do toga vodi kosa ploha, asfaltna rampa okrenuta urbanom prostoru. Na desnoj strani počinje golemi prozor visine 8-10 metara: dijagonalno nakošen u snažnoj gesti koji se otvara prema pravcu Stralauer Strasse. Iznad, jedva uočljivo odatle, kroz sjeverno krilo napravljen je još jedan otvor, deformisani četvorokut. Njegova uloga u planu je bitna; on pruža mogućnost pogleda u daljinu, od Rolandufer keja, kroz otvor trajektorije, do amblema komunističkog Berlina, Sputnjika od 356 metara, TV-tornja udaljenog oko 700 metara, podignutog krajem 70-tih na rubu Alexander-

platza.

Nešto više, četiri prolaza od armiranog betona premošćuju prostor, povezujući kocku s apartmanima smještenim na uglu zgrade u obliku slova L. Njihova površina s velikim prozorima, draperijama i roletnama, dijelom je skrivena rešetkama od perforiranog aluminijuma, a dijelom otvorena. Cijevi od galvaniziranog metala naftovodnog stila postavljene su poput tjelesne straže duž stražnjih otvora i terase. Fasadu čine dva velika staklena zida s nepravilnim klizećim elementima i ploče od crnog sjajnog čelika. U gornjoj sobi recepcije, s plafonom od kosog aluminija je namještaj Marcela Wandersa. Nadesno, uzani prolaz u padu od 1,2 metra otkriva ogromnu izbočinu koja se diže gotovo deset metara unutar zgrade. Malo dalje spušta se u višenamjensku sobu, okrenutu prema jugu 14 metara dugim prozorom. Cijelom njegovom dužinom prostire se dvostrana Jacquard zavjesa s botaničkim motivom u otvorenim nijansama; intenzivno zeleno i bijelo na obali rijeke; tamnoplavu na draperiji na drugom zidu u pozadini. Pogled ukoso iz Internet-sobe, smješten je u mezaninu. Letimičan pogled na prostor u ogledalima sa crvenim slojem: trenutak krivudanja trajektorija između dva viša sprata. Izolovani pravokutni masivni stub oslanja se poput titana; izvire iz prizemlja u tamnoj garderobi konzulata, prelazi preko nižih spratova i rastvara se na četvrtom i petom spratu. Struktura zgrade je empirijska i nepravilna; praktično ju je nemoguće opisati, teško predstaviti ili nacrtati. Neprizorne i nejasne makete mogu pobuditi samo neodređenu ideju o njoj. To je barokni organizam od armiranog betona, nepravilan, načinjen od neočekivanih zgušnjavanja mase, stezanja, od ploča, nosača, livenih zidova mjestimično veoma debelih, izbačenih greda i kutija kosih rešetaka koje su negdje ravne, negdje okrugle, široke ili tanke sa svim mogućim prekidima i prijelomima. U lijevom uglu ulaza, na rubu recepcije, nalazi se kutija od armiranog stakla za službu osiguranja; znak polazne tačke unutrašnje trajektorije, privatne zone ambasade. Pogled se pruža prema dolje, preko oštih i tupih uglova, sve do čoškova ispod stepeništa. Liftovi su vertikalni na uobičajen način, a njihova providna stakla klize pored vertikalnih neonskih cijevi, pričvršćenih unutar šahta za osvjjetljenje. Jedna cijev, i stiže sve do prvog sprata.

ta, zatim dvije, pa tri, i tako cijelim putem, do jedanaest cijevi u postepenom vrtoglavom uzlažu. Ovdje počinje putovanje dugo 200 metara. Staza, ponekad nakošena, ponekad ravna, klizi kroz spratove čija visina stropova varira od 2,15 ili 2,3 do približno 6 metara. Trajektorij vodi do dugog odmorišta sa čistim aluminijskim podom, odakle se pogled pruža na prozore stare zgrade iz naci-perioda, s prozorima uokvirenim travertinom. Zatim pogled ide kroz staklenu kutiju koja strši poput lođe na fasadi, prema intenzivnoj zelenoj staklenoj rampi. Potom dolazi široko odmorište, širokokutni nosač, ukošen bez jasnog strukturnog razloga.



Jedan od trajektorija ambasade

Ulazni trajektorij Polazni trajektorij

Način na koji se razni nivoi svijaju i presjecaju utječe na promjenu fizionomije trajektorije. Izvijaju se njene vlastite kretnje, koje ostavljaju trag na podovima i stropovima obloženim aluminijumom i destabiliziraju prostrane bočne zidove. Unutrašnje staklene pregrade su mjestimično presvučene slojem u boji. Duž narandžastog ogledala dug i vijugav prolaz vodi do arhive na drugom spratu. Iza prozirne crvene pregrade širi se odsjaj prema višenamjenskoj sobi; u donjem dijelu se vidi Internet-soba i kejevi. Na jednom mjestu dio staklenog krova svijetloružičaste boje, koji izgleda poput kasete (polje kasetirane površine) u kancelariji, a na drugom stakleni prolaz u žutom. Trajektorija prati južnu fasadu nekoliko metara, a zatim dospijeva u samo srce kocke

sprema za novi uspon. Stepene u aluminijumu, nepravilna odmorišta, suženja, harmonika-pregrade....



Pogled na trajektorij izvana. Perforirani aluminijum (presvlaka preko zida) Dio velike sobe za sastanke

Sve se isprepliće, zgušnjava, zastaje u tajni kineske slagalice; remek djela u drvetu, umetnuti ansambli, usjeci (mortis) i klinovi (tenon). Nalijevo je soba za sastanke u blijedom svjetlu, mračni trokut bez prozora. Okrugli oculus urezan u pod gleda na plafon hola recepcije kroz neku vrstu rupe, nekoliko koraka dalje je kratica koja spaja kancelarije. Soba nadesno pregrađena je debelim vratima koja sličje vratima sefa. Na zidu ispred pip sou (sajamska panorama), tapeta Droog Designa: mreža tačaka različitog promjera koje su probušene u papiru. Kroz rupe se vidi goli beton s kremastim materijalom koji se nenadano pojavljuje na brojnim zidovima, stropovima i gredama, kao i na pojedinim velikim kliznim vratima obojenim u istom tonu. Trajektorij se iznenada širi kada se na šestom i sedmom spratu rastvori u odmorište obasjano refleksijom svjetla fasade od aluminijskih mreža. Potom dolazi prolaz koji vodi do aneksa, povećava se vidljivi dio televizijskog tomja, panorama se širi i obuhvata dio Stadthausa, dodatak gradskoj vijećnici sagrađen početkom prošlog stoljeća po projektu službenog arhitekta Ludviga Hoffmanna. Trajektorij se neočekivano uvija oko tamnog skrivenog ugla, obnavljajući svoj uspon u kocki, u pravcu juga, u obliku nove kosine. Pre-

sijeca je ostakljeni hodnik. Na desnoj strani se nalazi ured ambasadora: travertinski pod s tajanstvenom crnom kutijom koja strši devet spratova iznad tla. Po drugi put trajektorija izlazi na mirnu prozirnju južnu fasadu sa staklenim ojačivačima. Prostrano stepenište se diže u dva odvojka. Na odmorištu između su velika vrata, tj. okretna pregrada koja se otvara prema sobi za odmor i nizu kancelarija. Na samom kraju sprata, u uglu, smješten je mali amfiteatar od tri stepenice.



Amfiteatar Kancelarije

Kubično ogledalo sobe za fitness

Trajektorij se savija u dugu, stepenice se šire uz blagi nagib i završavaju se rampom koja ide duž fasade i krovova finansijske administracije, prije i negoli se ukaže i posljednji uspon. Put dalje vodi pored fitness kluba, ulaskom u klub otvara se južna fasada gdje je drugi amfiteatar poput finalne rampe koja nestaje u oplati stropa; to je auditorijum.

Dio trakektorija s pogledom na Spree. Na zadnjem odmorištu stubište ide prema ograničenoj perspektivi – to je ulaz u kantu sa stropom koji je po karakteru više industrijski s okvirom (frame) i čeličnim bazenom. Dijelom nepokriveno, ide do otvora gdje čini pristup terasi „šupljikavim” stepeništem. S južne strane pogled obuhvata obližnje krovove od crijepa, stambene komplekse u daljini, dimnjake elektrane, brazilsku i kinesku ambasadu, tamnu ciglu i atiku patinaste bronzne tornjića Markisches Museum, historijskog muzeja Brandenburga koji je početkom prošlog stoljeća

sagradio Ludvig Hoffmann. Sve to gibanje, taj prostorni eksperiment, razvija se u velikoj unutarnoj uzburkanosti bez posebne reakcije kocke-zgrade. Njena fasada je poput niza staklenih sefova (sanduka), razmještenih u rasteru od oko 1,5 metra širine, s prosječnom dubinom od pola metra od jedne do druge staklene ploče. Jedan od dva vertikalna stuba je noseći, a na drugom je manji poklopac (postoji kompletan sistem ventilacije između coffers staklenih sefova, sanduka i tunela trajektorija, čiji neznatno viši pritisak omogućava da služi kao zračna cijev za unutrašnji prostor). Nejednaka visina spratova uvodi nas u neku vrstu horizontalne laminacije, teško vidljive spolja, na kojoj se dešavaju transformacije fasade. Vertikalne strukture nestaju na svakom izlazu unutarnjeg trajektorija na rub zgrade i fasada postaje veliki izlog u jednom obliku od različitih mat-stakala s unutarnjim ojačivačima od metala ili ravnim staklenim pločama. Van linije fasade strši kocka, tamna, glatka i prozirna kutija sa aluminijskim obrubom. Drugi later čini okvir za veliku lođu višenamjenske sobe koja se nalazi ispod, a gdje se vidi odraz rampe i stepeništa, i dobija se utisak pokretljivosti i blage promjenjivosti. Tanak filter od zategnuog metala pričvršćen je na zatvoreni balkon s vanjske strane. On hvata sunčeve zrake, prigušuje kontraste i boji fasadu kremastim tonom. Tamnije mat-staklo naglašava konzulat, kutiju glavne sobe, povremene izbočine trajektorija i stanove gornjeg sprata koji formiraju vijenac. Teško razumljiv na planu, čak i nerazvijenom poput modela od kartona, trajektorij predstavlja čudnovati prostor modeliran u tri dimenzije. Čini se da je Koolhas ovim djelom upravo učinio da njegova građevina bude stvar raznolike arhitektonske promenade koja neprekidno nudi drugačije aspekte, neočekivane i začuđujuće. Koolhas je uradio arhitektonski spektakl; posjetilac prati put na kojem se otvaraju raznovrsne perspektive, igra se sa strujom svjetla koje obasjava zidove i stvara polusjene. Dovršenje holandske ambasade u Berlinu označava kulminaciju jedinstvenog projekta koji je izazvao brojne reakcije. Građevina u potpunosti zadovoljava sve reprezentativne ambicije, koje ne označavaju i ilustruju samo holandsku viziju urbanog dizajna i arhitektonskog izazova. Time Koolhas ne pokazuje samo da je sposoban da smisli i nacрта

divne i smisaone planove, nego i da demonstrira vlastiti kvalitet uspješnog okončanja stvari.

Citati žirija Pritzker nagrade

Rem Koolhaas je rijetka kombinacija vizionara i realizatora, filozofa i pragmatičara, teoretičara i proroka; suvremeni arhitekta čije su ideje o građevinama i urbanizmu izazvale mnoge rasprave, čak i prije same realizacije ijednog od njegovih objekata. To je rezultat njegovih rukopisa i diskusija sa studentima, što je često izazivalo kontroverzu zbog lutanja van konvencionalnih granica. Poznat je po svojim knjigama, regionalnim i globalnim planovima, akademskim istraživanjima koje je provodio s grupama studenata, kao i po hrabroj, zvonećoj, namjerno provokativnoj arhitekturi. Njegova pojava kasnih sedamdesetih s knjigom „Delirious New York” bila je početak dviju izvanrednih decenija, u kojima su njegove građevine, projekti, planovi, izložbe i studije odjekivali profesionalnim i akademskim prostorom primajući kako kritike, tako i priznanja. Jedan od njegovih najranijih planova za proširenje holandskog Parlamenta pobudio je dovoljno snažan interes da su uslijedile druge narudžbe. Holandsko Plesno pozorište u Hagu bilo je među prvim završenim projektima koje je naišlo na odobravanje kritike. Nakon toga su uslijedile narudžbe koje su varirale od izuzetno inventivne privatne kuće u Bordeauxu, do regulacionog plana i ogromnog Skupštinskog centra u Lilleu u Francuskoj.

Kuća u Bordeauxu je projektovana tako da bude prilagođena posebnim uslovima potre-

ba klijenata u invalidskim kolicima, a da se pri tome ne ugrozi kvalitet življenja. Da je ovo bilo njegovo jedino djelo, bilo bi dovoljno da mu osigura mjesto u historiji arhitekture. Dodajte tu i živopisni centar za obrazovni život, Edukatorium u Utrechtu, kao i stambene zgrade u Japanu, kulturne centre i druge zgrade u Francuskoj i Holandiji, kao i prijedloge kakav je onaj za otok-aerodrom u Sjevernom moru.

Često je demonstrirao svoj kreativni talent sposobnošću da naizgled nerješive ili ograničavajuće probleme savladava briljantnim i originalnim rješenjima. U svakom njegovom projektu postoji neusiljena i demokratska organizacija prostora i funkcionalnosti, koja nesvjesno doprinosi protoku koji na kraju diktira nastanak nove, dotad nepostojeće, arhitektonske forme. On jednaku pažnju poklanja ideji kao i građevini.

Koolhas je skupio zanimljivu zbirku briljantnih projekata kojim neprestano zamagljuje liniju koja dijeli urbanizam i arhitekturu. On posjeduje rijedak talent i sposobnost da misli u pojmovima projektovanja koji variraju od najsitnijih konstrukcijskih detalja do koncepta za regulacioni regionalni plan. Bill Lacy

Literatura

1. Jencks, C., M. Kesvir (1981): Postmoderna arhitektura, biblioteka Zodiak.
2. Jodido, F. (1998): Arhitektura sada, Taschen.
3. Vinis, J. (1992): Zelena arhitektura, Tashen.