

Carsten Thau

# Fra Bauhaus til Las Vegas

## Moderne og postmoderne arkitektur

Postmodernismen i de forskellige kunstarter var emnet ved en debataften den 22. november sidste år på Århus Universitet. Carsten Thau gav i sit oplæg en oversigt over bevægelsen fra modernisme til postmodernisme i arkitekturen. Det er en båndudskrift af dette oplæg, der her bringes i let revideret og forkortet form.

Red.

I det følgende skal jeg forsøge at give en definition af den arkitektur, der følger efter modernismen. Jeg vil gøre det ved først at diskutere, hvad modernismen er i arkitekturen, ved at karakterisere »den moderne bevægelse« eller »funktionalismen«, som vi kalder den, ud fra grundlæggende begreber som *stil* og *funktion* og ud fra dens *politiske dimension* og dens *forhold til Det æstetisk Moderne*. Derefter vil jeg diskutere to hovedtendenser i det postmoderne opgør med funktionalismen, dels den såkaldte *nyrationalisme*, dels den *amerikanske postmodernisme*.

### Renselsen

Det moderne gennembrud i arkitekturen, som i hovedsagen omfatter den tyske *Bauhaus*-funktionalisme, den hollandske *de Stijl* og *Le Corbusiers* atelier i Frankrig, – strømninger som har deres store tid i 1920'erne, – er på mange måder præget af en *renseses*-figur, et forsøg på at viske tavlen ren. Man føler, at man ikke kan komme videre med det formsprog og den form for eklekticisme, som kendetegnede arkitekturen i slutningen af det 19. århundrede. De billeder, ornament, symboler osv., som indgik i arkitekturen i den periode, vi kalder *Stilforvirringen* eller *Historismen*, opfattes som nedsunket kulturgods, der ikke længere har nogen udsigekraft. Derfor betoner det moderne gennembruds arkitekter stærkt uddrivelsen af ornamentet fra arkitekturen. Wiener-arkitekten *Adolf Loos* siger således, at »fravær af ornament er et tegn på åndelig kraft«, filosofen *Ernst Bloch* taler om »hadet til de Romanske banegårde, de Gotiske posthuse, hadet til de

indiske musikpavilloner og de mauriske abegrotter.«

Den foregående periodes arkitektur med dens vidtdrevne citatmo-saikker rummer en gammel samfundsordens symbolik, som det moderne gennembruds arkitekter oplever som substansløs, – substansløs også i forhold til de moderne produktionsteknikker og de nye rationelle kommunikationsformer, og overhovedet i forhold til den omsig-gribende rationalisering af samfundet, de nye administrative syste-mer, udviklingen af kommunikationsmidlerne, videnskabeliggørelsen af verdensbilledet osv. Som *Bauhaus*-skolens arkitekter siger det: »Samfundet af idag [dvs. i 1920'erne] har ikke brug for standsinsti-tutioner, men for brugsgenstande.«

Andre af periodens kulturkritikere er på samme måde optaget af den nødvendige renselse, f.eks. *Walter Benjamin*, som i breve og private optegnelser udtrykker begejstring for *Mies van der Rohes* nye beton- og glasarkitektur i Leipzigerstrasse i Berlin, fordi den, som han skriver, betegner en »anstændig nøgternhed«. Den gamle arkitektur, dens balsamering i de historistiske elementer, repræsenterer for ham en svulst, en bedøvelse, et koma, som en ny, rationel periode ikke længe-re kan dølle sig i; man må se sin egen samtid i øjnene. Dette kan jævnføres med Benjamins interesse for *reproduktion*, for at foretage en profan ophævelse af de traditionelle kunstformers aura. Den anden vej omkring ser man hos periodens arkitekter en løfterig udfordring i at forlade det individuelle stykke kunsthåndværks eller den eneståen-de bygnings *aura* til fordel for det aura-forladte, industrielt perfektio-nerede masseprodukts færdiggørelsesgrad, dets blot tekniske *Schein*.

En tilsvarende renselses-figur finder man indenfor filosofien, f.eks. i *Wittgensteins* »Tractatus Logico-Philosophicus«, hvor det hedder: »om dét, hvorom man ikke kan tale, bør man tie.« Bestemte metafysiske traditioner opleves som udlevede, og i forhold til dette må man tie, dvs. gøre sine udsagn mere nøgterne, mere videnskabelige, logi-ske, afprøvelige. Wittgenstein, der selv var optaget af arkitektur, teg-ner, som bekendt, i 1925 et hus i Wien, til sin søster, præget af dette nye, meget puritanske og spartanske formsprog, som den moderne bevægelse udvikler, og som også hans ven, Adolf Loos, stod for. Også en kritiker som *Karl Krauss*, der støttede Loos i sit tidsskrift *Die Fackel*, lægger op til denne *tabula-rasa*-arkitektur: »Det, jeg forventer mig af en moderne by, er asfalt, renovation, elektrisk belysning. Det, jeg forventer mig af min bolig, er, at den er komfortabel, og at jeg har en gadedørsnøgle. Hyggelig behøver den ikke at være. Hyggelig er jeg selv.«

Den moderne bevægelse i arkitekturen spiller således på mange måder sammen med andre tendenser i tiden, men senere har man

måttet spørge, om den ikke nåede frem til en falsk konklusion, når den oplevede det blotte fravær af ornamentet som ensbetydende med frihed. Risikoen bestod jo unægtelig for, at man naivt underlagde sig nye formål, motiver, relationer i samfundet, at man i opfattelsen af ingeniøren som den »ædle vilde« kom til at underlægge sig en teknokratisk tænkning også i udformningen af det fysiske miljø omkring os, – en tænkning fremdrevet af økonomiske og administrative processer, som er i modstrid med den form for æstetisk egensindighed, som trods alt lå i opfattelsen af, at arkitekturen *også* er en autonom kunstart, hvor meget den så end er orienteret mod brug.

### *Funktion, produktion og brug*

Udover dette spørgsmål om stil, selve renselsesprocessen, er *funktion* et centralt begreb i den moderne bevægelse. Italieneren *Sartori* gør meget ud af dette aspekt i en artikel fra 1936, men det var allerede fremhævet i det 19. århundredes utilitarisme og nyttetænkning, f.eks. i den engelske *Arts and Craft*-bevægelse omkring *William Morris* eller i den amerikanske arkitekturs *Chicago-skole*, hvor man talte om, at »formen følger funktionen«.

Denne funktionalistiske tænkning videreudvikles i 20'erne, hvor man systematisk udvider den rationelle udforskning af de behov, som design og det fysiske miljø skal opfylde. I bestræbelsen på at skabe en funktionsdygtig arkitektur inddrager man ergonomi, psykologi, hygiejne, finansiering, rationelle produktionsprocesser osv. Der ligger heri en enorm *apparat-fascination*, – en fascination af selve apparatkarakteren ved så mange af dagligdagens genstande (dette som f.eks. *Chaplin* polemisk fremstiller i *Moderne Tider*) – af at ikke blot produktionsfæren, men også reproduktionssfæren bliver gennemgribende rationaliseret.

Apparatfascinationen kommer til udtryk på en konference i Frankfurt i 1927 – *Die Wohnung für das Existenzminimum* – hvor alle arkitekterne fra den moderne bevægelse deltager. *Mies van der Rohe*, *Le Corbusier*, *Walter Gropius* osv. mødes og diskuterer, hvordan man kan opfylde industrisamfundets behov for masseproduktion af boliger gennem en rationalisering af produktionsprocesserne, gennem at skabe boliger, der opfylder et sæt minimumsbehov, som man forsøger at fastlægge. Forestillingen om en »bolig for eksistensminimummet« kommer til udtryk i *Walter Gropius'* boligblok i Siemensstadt, et industriboligområde i Berlin bygget i slutningen af 20'erne, hvor lejlighede-

derne kun har en loftshøjde på 2.21 m. Disse bestræbelser på rationalisering knytter sig nøje til det behov for at bygge boliger i stor målestok, som opstod i kølvandet på den fortsatte industrialisering og urbanisering - indenfor Weimarrepublikkens økonomiske produktionsplaner var behovet således 5 millioner boliger over en tiårs periode.

Dette rejser problemet om forholdet mellem *produktions- og brugsæstetik*. Indenfor den moderne bevægelse finder man på den ene side en orientering med produktionsæstetikken: en fascination af at masseproduktionen af emner giver produkterne en bestemt finish, en maskinel glans, gør dem absolut sammenlignelige, identiske i store serier. Denne orientering mod produktionsæstetikken som det overgribende sikrer ikke nødvendigvis den gennem håndværket og traditionel erfaring udviklede norm for hensigtsmæssighed i det daglige, men begynder at udvikle en ny æstetisk fascination af det blot serieproducerede, ensartede masseprodukt. På den anden side finder man en brugsæstetik, som orienterer sig efter, om disse ting nu også er hensigtsmæssige, om de passer til den menneskelige anatomi, om håndtagene er gode at gribe om, om boligerne er behagelige at leve i med hensyn til deres praktiske anvendelighed, deres lysindtag osv. I 30'erne er der f.eks. i Danmark en overvejende orientering mod brugsæstetikken, mens der på Bauhaus i slutningen af perioden er en stærk orientering mod produktionsæstetikken.

Der fastholdes indenfor den moderne bevægelse en dialektik mellem brug og æstetisk udtryk, hvad enten den søger sin funktionalitet i relation til produktionen eller i relation til brugen. Glæden over brugen opfattes som noget, der besidder en æstetisk dimension udover den blotte hensigtsmæssighed. Man forestiller sig således, at det æstetiske nok kommer i anden række i forhold til anvendeligheden, men at der vil opstå en hensigtsmæssig form gennem masseproduktionen, og at der i det mindste gennem den blotte glæde ved brugen af objekterne vil flyde æstetisk nydelse, forbundet med den form, som bringer brugsværdien til sanselig anskuelighed.

### *Arkitektur og politik*

Politisk knytter den moderne bevægelse sig til de systemer, som i mellemkrigstidens industrialiseringsfase gennemfører en modernisering af samfundet, - udvikling af hospitaler, skoler, autostradaer, en modernisering på alle niveauer. I Tyskland drejer det sig om So-

cialdemokratiet. Der er en snæver sammenhæng mellem den moderne bevægelses succes og tilknytningen til de elementer i arbejderbevægelsen, der står for kvindefrigørelse, lige valgret, gratis skolegang, sexualoplysning osv. I Sovjetunionen indgår den *russiske konstruktivisme* i revolutionseftertidens forsøg på at modernisere samfundet; i Italien forbinder funktionalismen sig med fascismens moderniseringsbestræbelser.

Nogen entydig politisk placering har den moderne bevægelse således ikke, men den knytter sig alle vegne til de stærke, statsbærende bevægelser og partier, som kan skabe rammerne for virkeliggørelsen af dens idealer i stor målestok. Det er ikke en basisdemokratisk bevægelse; den forbinder sig med den form for administrativ systemtvang, for »oplysning fra oven«, for politisk stordrift indebærende geografisk og psykisk fjernhed, som er karakteristisk for alle mellemkrigstidens stærke moderniseringsbevægelser.

Indenfor byudviklingen går den samme funktionelle tankegang igen. Man opsplitter byerne i funktionelle zoner: i stedet for den gamle integration af mange funktioner i byen, ønsker man at dele den i zoner for produktion, rekreation, city-funktioner osv.

### *Det æstetisk Moderne*

Den moderne bevægelse i arkitekturen har berøringsflader til Det æstetisk Moderne. Renselsesfiguren, det element af abstraktion, der ligger i denne arkitektur med de nøgne flader, vinduespartier i jernprofiler, de flade tage, hele denne nøgternhed, – forbinder den med tendenser indenfor de andre kunstarter: udviklingen fra *Brancusi* til *conceptual art* i skulpturen; linien fra *Mondrian* til den abstrakte *ekspressionisme* og *Jackson Pollock* i maleriet; linien fra *Schönberg* til *Darmstadt-skolen* i musikken.

Også dens særlige interesse for *konstruktion* kan nævnes: konstruktionen skal være formidlingspunktet mellem det funktionelle og den æstetiske form; man skal gøre bygningernes konstruktion, selve deres indre teknik, anskuelig. En tilsvarende konstruktiv symbolisering, en interesse for det tekniske, det rent formelle, finder man i samtidens kunst: arkitekturens orientering mod produktionsvenlighed, den rene brugsværdi, konstruktiv anskuelighed osv. kan jævnføres med den kunstneriske avantgardes (futurismens, dadas, surrealismens...) forsøg på at nedbryde barrieren mellem kunst og dagligliv. Avantgardens *dekonstruktion* af det organiske kunstværk i assemblager og mon-

tager finder hos den moderne bevægelses arkitekter og designere, der tilsvarende udgår fra den urbane civilisations »materiale«, sit »konstruktive« svar i samlebåndsproduktionens montering af spredte, isole-rede dele til sammenhængende produkter. Den fysiske omverden bliver til objekt for en omfattende produktionsplan, der vil omorganisere det kollektive liv. Kunsten absorberes i det sociale liv, bliver ét med det. Heri består den utopiske heroisme – og som man troede: *realisme* – i den arkitektoniske modernisme.

Endelig kan man pege på, at der også i Det æstetisk Moderne ligger en focusering på *first principles*, en udforskning af fundamentale principper. Vi kender det fra *De Stijl*, hvor folk som *Mondrian* og *Rietveld* er meget optaget af *Rudolf Steiners* spekulativt fundamentalistiske filosofi. Man kan nævne *Klees* interesse for at analysere liniens bevægelse i fladen og dens rumdannende evne osv. Den analytiske kubismes interesse for *first principles* omkring farver og former svarer til arkitekturens søgen tilbage til de stereometriske primærformer, som man stadfæster, sætter som grundlæggende og sande. De tildeles en særlig matematisk guddommelighed, jfr. *Le Corbusier*, der taler om »de rette vinklers naturlige og guddommelige overlegenhed«.

### *Nyrationalismen: Historie og melankoli*

I efterkrigstiden foregår der en masseudbredelse af denne arkitektur og derved undergår den en trivialisering, som funktionalismekritikken reagerer på. Mens dens normer breder sig med lynets hast overalt på kloden, er der stadig en angst for tilbagefald i eklekticisme. Funktionalismens ortodoksi lever, men dens interesse for at udforske nyt land, for at kigge fremad og åbne utopiske visioner, udviskes indenfor rammerne af den administrative tvang. Derved sker der en forarmelse af det fysiske miljø, men arkitekterne kan legitimere sig selv med, at de stadigvæk i en eller anden forstand bevæger sig indenfor den moderne bevægelses grundlæggende dogmer, deler dens tillid til fremskridtet. Der eksisterer fortsat en – omend stadig mere udpint – fremskridtsoptimisme.

En toneangivende fløj i opgøret med funktionalismen er *nyrationalismen*, som opstår i 60'ernes Italien. Den er et forsøg på at bevare den europæiske by, efter at dens rum er blevet mere amorfe, sprængte, – et forsøg på at reparere og restaurere den traditionelle europæiske by med dens rumlige hierarkier af pladser, gader, karreer, monumenter og monumentale bygninger. Nyrationalisterne analyserer, hvordan

disse rum har spillet sammen med de enkelte hustyper, idet de ved siden af morfologiske studier også foretager typologiske undersøgelser af, hvordan husene har fungeret som byggesten under opbygningen af byen. Sigtet er at restaurere og skabe historiske spor bagom det, man oplever som funktionalismens ødelæggelser af det samfundsmæssige og urbane rums traditionelle kvaliteter.

Dette er det ene træk, og det er en rent analytisk operation, men indenfor denne tendens i arkitekturen – som er repræsenteret af folk som *Carlo Aymonino*, *Giorgio Grassi* og *Aldo Rossi* i Italien, af *Leon* og *Rob Krier* i Nordeuropa, af den såkaldte *Tessin-gruppe* i Svejts – håber man også at kunne bevare en reference til den kollektive hukommelse om, hvad byen er, om dens integration af funktioner, dens mangfoldighed af referencer, byen som en forstenet, over tid aflejret erindring. Dette søges opnået ved at inddrage de systematiske undersøgelser af historiske hustyper i selve arkitektens skabende proces.

En mand som *Aldo Rossi* bygger selve *typen*. På den ene side indskriver han sig i denne interesse for byens morfologi og typologi og for den kollektive hukommelse, han mener knytter sig dertil, men på den anden side renser også han sine udtryk og skærer arkitekturen ned til dens fundamentale vokabularium: hans vinduesåbninger er bare udskårne kvadrater i fladen; hans søjler er rene cylindre; hans tage camouflerer tagrenden og henviser blot til deres egen maske: tag; gavlene er ligebenede trekanten. Arkitekturen vinder i denne formaliseringsproces en autonomi i sit formsprog, som kan jævnføres med den hermetiske lukkethed omkring formelle problemstillinger, der kendetegner andre kunstarters udvikling i dette århundrede.

Samtidig ligger der i nyrationalisternes interesse for monumentet, for byens historiske spor, en form for vemod, tragik, melankoli, som kan jævnføres med tendenser i den postmoderne filosofi, f.eks. *Baudrillards* essay om nihilismen hvor det hedder: »Det er ikke længere spleen eller en ny *fin de siècle*-længselsfuldhed. Det er heller ikke længere nihilismen, da denne på en måde sigter på at normalisere alt gennem destruktion, en nagets lidenskab. Nej, melankolien er de funktionelle systemers, de aktuelle simulations-, programmerings- og informationssystemers grundlæggende tonalitet. Melankolien er netop den egenskab, der er iboende betydningens forsvindingsmåde og betydningens måde at fordampe over i de operationelle systemer. Og vi er alle melankolske.«

En tilsvarende melankoli gennemstrømmer den nyrationalistiske arkitektur, som på en mærkelig måde hele tiden, også når den skaber boligbyggeri, har referencer til fængselsarkitekturen, til anstalter, til fascismens koncentrationslejre, til underligt repetitive principper i

betonstrukturen, til Alpernes tunneller. Den har på den ene side en nostalgisk dialektik: Rossi er altid optaget af kaffekander, som han oplever som arketyper, – af den form for traditionel arkitektur, vi kender fra *Olmis* film *Traskotræet*, og andet i de norditalienske landområder, – af gasbeholdere og alle mulige andre ting, der inddrages som erindringslementer. Han synker så at sige ned i sin egen subjektive erindring for at vinde en objektiv fundering i den norditalienske kultursammenhæng og de fysiske strukturer, som alle dér må formodes at kende. Og på den anden side er der så en voldsom melankoli over denne systemernes tømme sig for betydning.

Det er problemet *offentlighed*, der giver den ironiske accent til den nyrationelle arkitektur. I den moderne by er markedspladsen ikke længere det offentlige rum par excellence. Markedspladsen er forsvundet ind i varehusene. En del af kommunikationen er blevet rumløs i kraft af massemedierne, og den trafikale kommunikation i form af privatbilismen tilstræber først og fremmest at tilbagelægge afstanden mellem punkt A og punkt B så hurtigt som muligt, – hvad der kommer i vejen, fortolkes som blotte *hindringer* for farten. Den form for offentlighed, som tidligere udspillede sig i byernes fysiske rum, er væk. Derfor bliver selve det at skabe et traditionelt bymæssigt rum på en måde en form for kulisseyggeri. Dette er meget føleligt i *Ricardo Bofills* projekter udenfor Paris, *Les Arcades du Lac* og *L'Abraxas*, der står som en scenografisk henvisning til den europæiske bys former, men som ikke længere kan fylde dem med den mangfoldighed, det liv, de tilfældige møder på gaden, det til stadighed overrumplende, vi forbinder med traditionel urbanitet. En arkitektur som henviser til alt dette, men samtidig er tomme ornament. Deri ligger igen melankolien, som også er baggrunden for nyrationalisternes dybe fascination af *De Chiricos* metafysiske maleri og andre former for magisk realisme.

### *Lektien fra Las Vegas. Amerikansk postmodernisme*

Den anden hovedstrømning i opgøret med funktionalismen er den såkaldte *amerikanske postmodernisme*. Dens centrale figur er arkitekten *Robert Venturi*, som i begyndelsen af 60'erne var på studieophold i Italien. Her oplevede han den mangfoldighed og rigdom, som karakteriserer den italienske arkitektur fra ca. 1520 til ind i 1600-tallet, dvs. den periode vi siden 1920'erne har kaldt *manierismen*. Han oplevede kompleksitet, spændinger, en leg med selve de arkitektoniske former, som var forsvundet indenfor modernismens dogmatik. Dette førte i



første omgang til en naiv, umiddelbar interesse i at udvide grænserne for, hvad der er tilladt i arkitekturen. Men samtidig er der hos ham en stilfærdig beklagelse over, at arkitekturen har mistet sin centrale placering i den samfundsmæssige husholdning og sin kulturelle signifikans.

På denne baggrund opstår der et stærkt behov for gennem udforskningen af arkitekturen som sådan (*architecture as such*) at gengive den en plads som kunstnerisk disciplin. Han bliver optaget af arkitekturens formelle aspekter, ligesom postmodernismen overhovedet er optaget af, hvad der er muligt inden for mediet arkitektur.

Samtidig forsøger han, på linie med *Susan Sontags* og *Leslie Fiedlers* tidlige artikler og på linie med amerikansk popkunst, at skabe en forsoning mellem *the extraordinary and the ordinary*, at sprænge sig ud af arkitekturens elitisme ved at indoptage *honky-tonk elements*, banale elementer fra den masseproducerede indretningsvirkelighed, fra byggeindustrien og fra den almindelige billedverden, fra medierne og massekulturen. I hans bog »Complexity and Contradiction in Architecture« hedder det: »Den væsentligste retfærdiggørelse af honky-tonk elementer i arkitekturen er deres blotte eksistens. De er, hvad vi har. Arkitekterne kan begræde det eller endog prøve at undgå dem. Men de forsvinder ikke, eller de vil i det mindste ikke forsvinde i en lang periode, fordi arkitekterne ikke har noget at erstatte dem med, og fordi disse almindelige elementer imødekommer eksisterende behov for variation og kommunikation. De gamle klicheer, som indebærer såvel banalitet som roderi, vil fortsat være konteksten for vores nye arkitektur, og denne vil i bemærkelsesværdig grad blive deres kontekst. Det korte perspektiv, som rask sammenføjer det gamle og det nye, må forbinde sig med et langsigtet perspektiv, men arkitekturen er både evolutionær og revolutionær.«

Der begynder således hos Venturi at melde sig en vis tvivl om selve dét, der var problemstillingen for modernismen indenfor mange kunstområder: den objektive tvang i det kunstneriske materiale, tvangen til at foretage radikale brud og udvikle helt nye æstetiske koncepter. Dette opgiver han til fordel for en mere pragmatisk, evolutionær opfattelse af, hvad arkitekturen bør være.

Denne pragmatiske tilgang havde i sit udgangspunkt en frisættende virkning på arkitekturen. Postmodernismen i arkitekturen knytter sig til bestræbelser i den amerikanske neo-avantgarde som f.eks. *Robert Rauschenberg* og *Claes Oldenburg*. Førstnævntes collager af silketryk, overmalede partier, fragmenter af skilte og forhæng i nylon, rummer den metodik af lag-på-lag eller den kollision af betydningslementer, som den postmoderne arkitektur dyrker. Oldenburgs paradoksale

materialevirkninger – WC'er i delvis deformeret, oppustelig plastic – og hans mærkværdiggørelseseffekter – i form af f.eks. tøjklammer i gigantisk overstørrelse – kan jævnføres med andre af den arkitektoniske postmodernismes »avantgardistiske« provokationer.

Åbningen mod pop-kunsten og pop-kulturen kulminerer med *Venturi, Scott-Brown og Izenours* bog »Learning from Las Vegas«, der går uden om den klassiske akse af god og dårlig smag. Og iøvrigt ikke inddrager spørgsmål om arkitektonisk kvalitet og social værdi: man »taler heller ikke om moralen i middelaldersamfundet i forbindelse med analyser af gotisk arkitektur.« Las Vegas undersøges med nysgerrighed og akkuratesse på grænsen til glorificering. Spillecasinoet *Caesar's Palace*, hvor figurer af romerske centurioner i glade farver overvåger bilerne på parkeringspladsen, og hvor Sabinerindernes Rov er fremstillet i lettere forvrænget udgave i tilknytning til den favnende søjlerække, der er opstillet efter forbillede i Berninis kolonnade til Peterskirken, sammenlignes med Hadrians Villa i oldtiden etc. I sin helhed beskrives Las Vegas som »the great proletarian cultural locomotive.«

Overført til den postmoderne arkitektur betyder denne bredt citerende fremgangsmåde kompositioner af søjlefragmenter, kapitæler, Palladio-buer og elementer fra Chippendale-møbler, nybarok og den stil, man betegner »Hollywood Modern«. En vision af verden som et *chili-con-carne* for øjnene, som samtidig med at den opdyrker historisk erfaring, utvivlsomt også pulveriserer den. Fortid, nutid, fremtid og horisontal kulturel diversifikation indspundet i »a simultaneous happening« (McLuhan).

Antagelsen går ud på, at det er det virkelige miljø, eller det imagi-nære miljø, vi har omkring os, som arkitekturen må spille på, idet den godt ved, at dens enorme billedforbrug også leder til en vis fladhed, – en interesse for skærmen, overfladen, som da også går igen i denne arkitektur i dens arbejde netop med *facaden*, med en billedrigdom i selve det flade plan – den todimensionale skærm som på huse i de gamle »western«-byer – som den udstiller ved at pege på sin egen maske. Denne ironiske turnering af overfladen ligger også hos amerikanske tegnestuer, der f.eks. anbringer en kæmpelynlås under tagkanten, hvor der er malet blå skyer over en langstrakt kasse, eller som har nedbrudt et hjørne på et supermarked, således at der hver dag må være en mand, som går hen og fejer lidt op og sætter nogle mursten op igen, – og den ligger i nogle mærkelige brud ind i bygnin-gen: trapper der fører op til en blank væg uden døråbning osv.

Den samme scenografiske underfundighed har *Piazza d'Italia*, et projekt af Venturis gode ven *Charles Moore*. Han lavede et monument,

som skulle være en kulturel forankring af en italiensk minoritet i udkanten af New Orleans, satte en stor skærm op i plast, med kapitæler af plast og rustfrit stål, med en maske af Moore selv, der spytter vand ud på pladsens belægning bestående af et Italienskort i vinyl. Denne form for ironisk forankring af en etnisk minoritet i det amerikanske samfund via rene simulakrer får en hollywood-agtig turnering, og bliver vittig. Men spørgsmålet er om denne udstilling af kitsch ikke udmatter sig selv og i sidste ende fører til en form for kynisme, – selvom den i første omgang virker forbløffende og får én til at spærre øjnene op. Denne *cult of the ugly and the ordinary* rejser spørgsmålet om ikke modernismens bestræbelser på autenticitet, på at forbinde sig med en historisk kraft i et fremadrettet perspektiv, forsvinder i en slet og ret massage af disse billeder – som kan være mere eller mindre vittige, og som har et spillende forhold til de mennesker, der oplever dem. Ligger der ikke i denne retorik, der gør opmærksom på sig selv, indstiftelsen af et kontinuum, en træden-vande i en evig nutid, hvor omgivelserne blot er narcissistiske spejlgallerier, som diverterer os, glæder os, somme tider forbløffer os?

Jeg kan ikke pege på veje ud af dette billedproblem for arkitekturen, blot pege på, at arkitekturen i øjeblikket er i en situation, hvor den ikke længere forbinder sig med stærke sociale kræfter, men derimod nok har en folkelig appel, en form for humør over sig. Den fremmer en tilskuermentalitet, har ikke handlekraftige perspektiver, forbinder sig ikke med forestillingen om, at vi også selv kan *være historie*, kan gribe ind i historien, forme den. Den bliver et stort apparat, der – via mere eller mindre fascinerende, innovative billeder omkring os – udsulter sig selv. En situation som på mange måder kan jævnføres med den postmoderne kynisme og ironi, og som svarer til Venturis beskrivelse af Mojave-ørkenen omkring Las Vegas som et rum, der kun kan overvindes gennem hastighed og dog forbliver ørken. En rablende recycling af billeder og koder, hvor arkitekturen ligesom den øvrige pop-kunst ernærer sig af *spin-offs* fra den kommercielle billedbrug og billedinnovation, bliver en arriéregarde, en bagtrop til erstatning for den gamle avantgarde. Med en drøvtyggende finesse i hurtigt og hele tiden at blande kortene påny, men uden evnen til at bane vejen for nye spil. Avantgardens afsøgning af *tilfældet* som kunstnerisk produktivkraft til negation af falske synteser, hér gentaget som mat reprise. Overfor den arkitektoniske modernismes forankring i Oplysningstraditionen, knytter postmodernismen an ved modernismens »alternativ« tradition, dada mv., men uden provokatorisk energi og med en latterkultur stivnet til grimasse. Den er dog det mest interessante, der foregår, det sidste hyl, og det er fortsat ikke forbudt at være moderne.