

LBRIS

We know
books

Redactor: Eugenia Petre

Coordonatorul colecției și coperta: Augustin Ioan

© Editura PAIDEIA, 2000
Str. Tudor Arghezi nr. 15, sector 1,
020942, București, România
tel.: (021) 316.82.08
e-mail: office@paideia.ro
www.paideia.ro
www.cadourialese.ro

ISBN 973-8064-09-0

Nicholas Ray

(RE)SURSELE FORMEI ARHITECTURALE

TRADUCERE de
Alina CÂRÂC

PAIDEIA

Cuprins

<i>Postmodernismul în arhitectură</i>	5
<i>O tradiție engleză eclectică 1884-1984</i>	19
<i>Catedrale pe un promotoriu stâncos</i>	31
<i>Proiectarea caselor: Context și creativitate</i>	43
<i>Despre contextualism</i>	53
<i>Nostalgia în arhitectură</i>	71
<i>Frumusețea ilicită, mignonul pitoresc și sublimul gigant: estetica unei epoci neliniștite</i>	83
<i>Monumental și alb la Barcelona</i>	93
<i>Temasek</i>	103
<i>Tehnologie de bun gust contra iconografie șocantă</i>	109
<i>Centrul de date cristalografice de la Cambridge</i>	115
<i>A preda urbanism studenților din primii ani</i>	125
<i>John Ruskin, subiect al epocii noastre</i>	141
<i>Edward Cullinan și arhitectura celebrării</i>	153
<i>„Regândind arhitectura: manual de teorie culturală”</i>	159
<i>(re)Surse ale formei arhitecturale</i>	167

Postmodernismul în arhitectură

Când vine vorba de teorie, arhitecții sunt niște palavragii de pomină. Fragmente de științe sociale, antropologie sau critică literară tind să fie absorbite și reprezentate în permanenta încercare a arhitecților de a-și explica poziția așa cum o văd ei, ca unul dintre principalii agenți de transmitere a sensurilor culturale. În mod puțin surprinzător, ideile din orice moment al deceniilor de după război cu care cochetează arhitecții sunt o reflexie identificabilă, deși întârziată în timp și adesea distorsionată, a lecturilor lor literare, filozofice și sociologice.

A fost relativ ușor pentru criticii modernismului arhitectural să-și depisteze ținta, reprezentată de dogmele CIAM (Congrès internationaux d'architecture moderne. După o decadă), în timpul căreia și-a formulat ideile, această autonumită Avangardă a dat la iveală, în 1943, Carta de la Atena care, în 95 de paragrafe succinte, pune bazele adevăratei practici arhitectonice și urbanistice a secolului XX. Te ia cu frig când citești documentul respectiv. De exemplu, iată ce se spune în paragraful 16:

„Structurile construite de-a lungul rutelor de transport și în jurul intersecțiilor lor aduc prejudicii așezămintelor de locuit din cauza zgomotului, prafului și gazelor dăunătoare”.

Odată eliminate străzile, „clădirile înalte, amplasate la distanță una de cealaltă, trebuie să lase spațiul liber pentru mari suprafețe înverzite” (paragraful 29). În paragraful 70 ni se arată că „practica folosirii de stiluri ale trecutului, pe pretexte estetice în realizarea de noi structuri în zone istorice, are consecințe nefaste. Nu vor fi tolerate sub nici o formă nici continuarea acestor practici, nici introducerea de astfel de inițiative”.

Postmodernismul în arhitectură poate fi depistat într-o serie de reacții ale arhitecților față de CIAM și într-o campanie dusă de ziariști și critici care au interpretat și atașat un nume acestor reacții. Vechea gardă a manifestat, desigur, un anumit dispreț, mare parte din propagandă fiind de neînțeles pentru ea, care aparent nu era conștientă de devastatoarele prescripții urbanistice. Un exemplu caracteristic a fost *Good and Bad Manners in Architecture*, 1946, de Trystan Edwards, care deplora pierderea a foarte mult din meseria arhitectului: cum să finisezi o streășină, când să fixezi un pervaz. Primul grup de arhitecți care a adus solide critici recomandărilor inițiale a venit chiar din cadrul CIAM, cu încurajarea celui mai important dintre membrii acestuia, Le Corbusier. Intitulându-se „Team Ten”, ei s-au întâlnit începând din 1953 și au produs propriul manifest în 1962 (*The Team Ten Primer*) „Abecedarul Team Ten”, editat de arhitecții britanici Alison și Peter Smithson. Tonul este adesea pompos, dar se pot detecta mânia, cauzată de viziunea reductivistă și mecanicistă a înaintașilor, precum și acceptarea faptului că cele „patru funcții” identificate de CIAM (locuirea, transportul, munca și timpul liber) pentru a fi „soluționate” ca probleme separate și diferențiate în orașele viitorului, cu greu puteau produce un climat locuibil, ca să nu mai zicem nimic de urban. Cel mai convingător colaborator a fost arhitectul olandez Aldo Van Eyck, ale cărui intervenții poetice în cadrul seriilor de întâlniri „Team Ten”, ținute între 1953 și 1963, rezumă o filozofie a „atât cât și”, mai degrabă decât „fie fie”, într-o evocare a „fenomenelor îngemănate”, a spațiului identificabil. Van Eyck citise scrierea lui Marcel Griaule despre populația Dogon în *Minotaure*, în timpul războiului, și putuse vizita satele la sud de Timbuktu împreună cu doi antropologi, în 1959:

„Principiul îngemănării se insinuează în întreaga cosmologie Dogon. Un simț rar și de echilibru străbate viața și evenimentele Dogon și reprezintă geniul lor specific. Se pare că ar putea foarte bine fi hrănit de acest principiu, unul sprijinindu-l pe celălalt reciproc”.

În contextul european, pragurile, la jumătatea distanței dintre interior și exterior, arcadele și logiile oferă șansa contactelor între

oameni și interacțiunii ce ar fi absolut prohibită în cazul versiunii asanate a moderniştilor. Mai tânărul compatriot și protejat al lui Van Eyck, Herman Hertzberger, acum profesor de arhitectură la Delft și designer prolific, a dezvoltat argumentele lui Van Eyck într-o teorie a adecvării spațiale care datora ceva Situaționismului lui Guy Debord și ideilor de teritorialitate exprimate de scriitorii ca Ardrey. Critica lui „Team Ten”, mai ales a olandezilor, nu are prea mult de-a face cu abstracția formală, de exemplu, ci se concentrează asupra reducționismului alienant, în ceea ce privește interpretarea prin folosință.

Cel mai reprezentativ susținător al abordării postmoderniste a arhitecturii este însă, Robert Venturi care, în ciuda faptului că repetă îndeaproape cuvintele lui Van Eyck despre inclusivitate, se arată extrem de preocupat de aspectul clădirilor. Într-o carte de răsunset din 1966, intitulată *Complexity and Contradiction in Architecture*, acesta scrie:

„Sunt pentru bogăția de sens, mai degrabă decât pentru claritatea de sens; pentru funcția implicită la fel ca și pentru funcția explicită. Prefer „atât cât și” în loc de „fie fie”, negrul și albul, și uneori griul, în loc de negru sau alb. Arhitectura adevărată evocă mai multe niveluri de sens și combinații de atenție: spațiul și elementele sale devin discernabile și utilizabile în mai multe chipuri deodată”.

Citise, după cum o arată în notele de subsol, cartea lui Empson, *Seven Types of Ambiguity*. Analizele făcute clădirilor istorice sunt convingătoare, dar propria sa operă, care este atașată ca ilustrare a teoriei, apare mai puțin captivantă. Este incert dacă o căutare conștientă a efectului ambiguu poate furniza o bază sigură pentru designul arhitectural. Într-un alt volum (*Learning from Las Vegas*) din 1972, scris împreună cu soția sa britanică, Denise Scott-Brown, Venturi se proclamă în favoarea clădirilor ce își exhibă explicit simbolismul. În mod paradoxal, în norma modernistă, unde decorațiunea era interzisă, întreaga clădire era distorsionată pentru a crea un simbol. Dar sintaxa acestui simbolism apărea atât de stranie încât clădirile erau „necultivate” în proprii lor termeni sau ininteligibile omului de rând, simple

bucăți imense de decorațiune sculpturală. Venturi, servindu-se de precedentul dubios al *Strip-ului** din Las Vegas, susținea, în majoritatea cazurilor, o arhitectură „de panou”, unde funcțiunile erau cuprinse în „adăposturi” obișnuite, iar firmele amplasate în față, unde se văd. Așa se procedează, argumentează el, în bisericile manieriste și baroce și pe frontoanele vestice ale catedralelor gotice. Adăposturile și oarece decorație aplicată sunt, oricum, tot ce permit bugetele de la sfârșitul secolului XX. Recomandarea este atât populistă (adoptând tipicul obișnuit al *Strip-ului* din Las Vegas) cât și ironică, pentru cei care pot distinge ironia:

„Arhitectul, care ar accepta rolul de combinator de clișee vechi semnificative și banalități valabile în contexte noi, ca fiind condiția sa, într-o societate ce își dirijează în altă parte cele mai reușite eforturi, sume importante și tehnologii elegante, ar putea exprima ironic în această manieră indirectă o preocupare reală pentru scara răsturnată de valori a societății”.

Actualmente, Venturi a construit prelungirea Galeriei Naționale din Londra. Probabil că proiectul realizat, care este conciliant și obedient față de opera lui Wilkins precum și ironic în folosirea ordinelor, va fi fost primit bine de public, dar că, finalmente, va fi fost perceput de mulți arhitecți ca fiind cam „slăbuț”. De data aceasta, acțiunea a fost generos susținută de membri din familia Sainsbury (în urma recentului fiasco, când Guvernul a încercat să obțină fonduri prin adăugarea unui bloc de birouri dedesubt), iar intenția sponsorilor este, desigur, de a-și aduce prinosul operelor de artă conținute în interior și, poate, de a-și glorifica propria generozitate. Este improbabil ca o astfel de filozofie arhitecturală fondată pe un principiu de ironie să-i permită lui Venturi să răspundă unei teme de proiect cu prea multă credibilitate. Arhitecților le place să îl dea de exemplu pe Ludwig Wittgenstein, care a avut un rol însemnat în proiectarea casei cumnatei sale din Viena, și care pretindea că este mult mai dificil să practici arhitectura decât filozofia: „Întreaga arhitectură celebrează ceva.

Acolo unde nu este nimic de celebrat nu poate exista nici un fel de arhitectură”. Un arhitect postbelic care s-a gândit adânc la reprezentarea și celebrarea adecvată a instituțiilor a fost americanul de origine estoniană Louis Kahn, profesorul lui Venturi din Philadelphia. Curatorii se pare că au fost extrem de impresionați de Muzeul Kimbell al lui Kahn de la Fort Worth, Texas, pe care l-a terminat în ultimii ani de viață. Este pură ironie faptul că una dintre puținele ocazii de legitimă celebrare să-i fie oferite unui arhitect care și-a cheltuit bună parte din efortul arhitectonic (pe adăugirile de la Muzeul Oberlin, de exemplu) pe prelucrarea unor clădiri ce în mod deliberat dezamorsează și pun sub semnul întrebării seriozitatea temei de proiect. Totuși, pentru mulți arhitecți această abordare este mai sigură și de preferat poate unei acceptări ușoare de către Romando Giurgola, un alt elev de-al lui Kahn, în cazul noii clădiri a Parlamentului australian din Canberra, a retoricii formale a celebrării naționale, pentru a crea o construcție ce a fost etichetată drept fără substanță și goală.

Aceste idei ale lui Venturi și ale altora care merg în aceeași direcție, cum ar fi Robert Stern, nu s-ar fi bucurat de o asemenea trecere printre arhitecții europeni dacă nu ar fi fost campania intensă purtată de criticul și istoricul american stabilit la Londra, Charles Jencks. În 1969, acesta a editat o colecție de eseuri împreună cu George Baird, (printre care cel al lui Van Eyck despre Dogon) intitulată *Meaning in Architecture*. Arhitecții au considerat întotdeauna că elementele formale ale artei lor constituie un limbaj, conferințele radiofonice din 1963 ale lui John Summerson – publicate mai apoi ca *The Classical Language of Architecture* – fiind cea mai consecventă exprimare a acestei metafore. După ce i-a citit pe Ogden și Richards (*The Meaning of Meaning*), Saussure, Levi-Strauss și Barthes, Jencks s-a simțit în stare să cartografieze „spațiul semantic” al arhitecturii moderne și să concluzioneze că unii arhitecți comunică mai bine decât alții. În lucrarea sa din 1977, *The Language of Post-Modern Architecture*, Jencks a definit o clădire postmodernă ca una „ce vorbește cel puțin la două niveluri odată: altor arhitecți și unei minorități preocupate, căreia îi pasă de sensuri specific arhitectonice, precum și publicului larg sau

* Bulevardul principal, cu cele mai faimoase cazinouri. (N. tr.)

locuitorilor locali cărora le pasă de alte probleme referitoare la confort, construcție tradițională și mod de viață.”

Dându-și seamă că această definiție încălțată ar include practic orice clădire din oricare secol, Jencks continuă descriind trăsăturile particulare ale modernismului pe care le critică postmodernismul. Modernismul este exclusiv, în timp ce postmodernismul trebuie să fie „total incluzător”. Poate chiar cuprinde elemente de modernism. Este „încifrat în mod schizofrenic, include stilul și iconografia moderniste ca pe o abordare potențială ce poate fi folosită acolo unde este cazul (în fabrici, spitale și câteva birouri)”. Jencks nu îl iartă pe Venturi: îl acuză că nu a renunțat să fie adeptul unei noțiuni moderne de „zeitgeist”, că insistă dogmatic pe urâțenie și banalitate chiar și atunci când un simț de corectitudine ar necesita o armonie tăcută. Predilecția personală a lui Jencks este pentru „eclectismul radical” (are o pasiune pentru inventarea de noi termeni stilistici), manieră ilustrată de unele proiecte aparte ale lui Thomas Gordon Smith din California și de propria „Garajia rotundă”, o clădire atelier pentru sufletul său, la Cape Cod.

Nu demult, Jencks și-a renovat o casă pentru sine la Londra și a publicat o carte despre asta. Se numește prevestitor *Symbolic Architecture* și, conform spuselor editorului, „este una dintre cele mai detaliate expuneri ale unei clădiri din istoria publicațiilor de arhitectură”. Așa-numita „casă tematică” descrisă în mod exhaustiv este construită în jurul unui bogat program simbolic, anotimpurile, stelele și planetele (scara solară are cincizeci și două de trepte, cu șapte striuri înscrise pe fiecare) făcând numeroase referințe la arhitectură și istoria sa. Jencks a căutat o imagine potrivită pentru a sa *jacuzzi*: „Cum ținusem cursuri despre domurile baroce iluzioniste am sugerat San Carlo alle Quattro Fontane de Borromini.” Mica biserică romană a lui Borromini este una dintre cele mai puternice și mai desăvârșit elaborate capodopere ale Contrareformei, lucrarea unui om profund religios și înzestrat cu o extraordinară abilitate de a traduce credințele secolului său în forme arhitectonice ce transcend programul lor original. Scopul lui Jencks este, evident,

mai modest și el este perfect conștient că epoca modernă nu prea manifestă convingeri comparabile ce ar putea fi reflectate în arhitectură. În secolul XX: „fie că arhitectul pretinde că stilul pe care l-a adoptat este o consecință a economiei și tehnologiei, fie că îl prezintă ca pe artă pură, ca rezultat al meșteșugului său formal. Oricum ar fi, stilul și expresia au de suferit deoarece devin particulare, în cele din urmă este o chestiune de gust personal. Prin contrast, un program simbolic, alcătuit de arhitect și client, stabilește un sens public ce poate fi dezbătut”.

Este, probabil, injust să judecăm spusesele lui Jencks prin prisma propriilor sale proiecte de construcții. Astfel, un post-modernist foarte dibace, un arhitect ce a furnizat proiectele de șemineuri pentru casa lui Jencks, este Michael Graves. Este stabilit la Princeton unde predă de mai mulți ani. A început să practice într-o manieră picturală, ce exploata motivele vilelor lui Le Corbusier de început, într-o sumedenie de case cu structuri aparente de lemn și extinderi de case la Fort Wayne, Indiana și chiar și la Princeton. Acestea sunt complexe și lirice din punct de vedere formal, exerciții fluente în pregătirea unei opere majore. Totuși, cam prin 1977, preocuparea sa anterioară față de formele abstracte ale modernismului, redată în culori delicate de pastel, a făcut loc unui joc explicit cu un vocabular ce se referă la arhitectura Art Deco, a unui trecut nu foarte îndepărtat și a unui tip de neoclasicism primitiv. În același timp, Graves a avut ocazia să construiască la scară mai mare: mai întâi în Portland, Oregon, iar apoi pentru organizația privată de sănătate *Humana*, un sediu în Louisville, Kentucky. La Portland, o cheie de boltă mult mărită este înscrisă pe panouri metalice pe fațadă. Astfel de motive au fost iute adoptate în Europa, la început în clădiri neconvenționale ca studiourile TV AM ale lui Teddy Farrell din Camden Town, iar acum în mod general pentru clădirile de birouri din City-ul Londrei, modernizarea băncii South și un proiect nou ambițios la Edinburgh (toate acestea de către prolificul Farrell, care l-a ajutat pe Jencks și la casa sa din Londra). Fără îndoială că stilul are capacitatea de a se referi la context, cu riscul considerabil de a deveni caricatural în mâini nepricepute, într-un

fel care nu îi era permis modernismului convențional. Vorbind de construcția sa de la Louisville, Graves propovăduiește trei tipuri de referințe figurative. Mai întâi, „o clădire poate avea o bază ce o leagă de pământ și îi dă o anumită stabilitate. Are apoi un corp ca și noi – un centru, în alte cuvinte, – și, în general, un acoperiș sau cap. Atribuirea de astfel de funcțiuni compoziției unei clădiri poate sugera o copiere a propriei noastre condiții corporale. În al doilea rând, ne gândim la acel sens figurativ în termenii temei construcției: planșeurile sugerează pământul, tavanele cerul, pereții reprezintă peisajul.” Finalmente, există referințe contextuale:

„Mai există și o cascadă enormă în cadrul logiei clădirii noastre care dă spre râul Ohio. Louisville a fost statornicit pe cataractele Ohio-ului astfel că se vede șuvoirea râului în acest loc anume. Pa fațada clădirii ce dă spre apă, spre statul Indiana, am un portic enorm la nivel, care atârnă deasupra construcției într-o formă lirică similară cu lirismul râului”.

Cel mai recent proiect al lui Graves se referă la un complex hotelier masiv din Disneyland, Florida. Este imposibil să nu ne dăm seamă că vocabularul său formal, care s-a dezvoltat din ce în ce mai aproape de caricatură, va găsi finalmente cea mai potrivită amplasare.

În termeni mari, campania lui Jencks pentru postmodernismul arhitectonic (termen pe care pretinde a-l fi inventat în aprilie 1975, deși acceptă că și alții, inclusiv Pevsner, au folosit expresia în anii patruzeci și cincizeci) a avut succes. Aceasta a contribuit la justificarea căutării arhitecților de a se elibera dintr-o haină de forță reductivă și neornamentată. Un arhitect ca James Stirling, a cărui clădire a facultății de istorie din 1964-1967 este cunoscută de către cei ce citesc *Review*, a adoptat pe la sfârșitul anilor șaptezeci (în pe bună dreptate aclamata sa Stuttgart Staatsgalerie) o manieră bogat aluzivă ce cu greu ar fi putut fi concepută o decadă mai devreme. Jencks a furnizat și un vocabular prin care membrii „profani” ai comitetelor de planificare puteau cere o arhitectură mai sensibilă și mai puțin abstractă. Ar fi o exagerare să declarăm că în general calitatea arhitecturii

contemporane s-ar fi îmbunătățit notabil. O excursie pe calea ferată Docklands te trezește la realitate. Abstracțiunea prea ades goală a blocurilor, la care te-ai fi așteptat în anii șaizeci, a făcut loc clădirilor cu simboluri foarte subțiri dar extrem de mari, lipite pe ele: sisteme trilitice masive, gigantice arcade înscrise, „oculi” (deschizături) inutile. Chiar și în locuințele modeste, inconsecvența căutată care este de *rigueur* acum ne face să tânjim după pașnica reticență a clădirilor postbelice mai sensibile. Calitatea arhitectonică, după cum arăta Le Corbusier, deși nu se gândea chiar la postmodernism, „nu are nimic de-a face cu stilurile”.

O critică alternativă și posibil mai fructuoasă a modernismului se axează pe ideile de tipologie arhitectonică. Una din premisele avangardei, din prima jumătate a acestui secol, a fost aceea că fiecare sarcină de construcție se definea din nou și că aceste noi sarcini ar justifica forme fără precedent. Această idee a fost reacția naturală la perceptul eșec al secolului al XIX-lea și începutul secolului XX de a dezvolta noi forme pentru noi utilizări, cum ar fi gările de trenuri. Monumentala gară Pennsylvania, New York, din 1904 a lui McKim Mead și White (dărămată între timp) își tragea modelul direct din termele lui Caracalla. Dar, așa cum observa Alan Colquhoun într-un important articol din 1967 intitulat *Typology and Design Method*, chiar și cei mai înrâiți adepți ai Bauhaus-ului (il citează pe Tomas Maldonado) au trebuit să accepte faptul că atâta timp cât tehnicile de clasificare nu pot stabili toți parametrii unei probleme de proiectare (design) arhitecturii ar trebui să recurgă la o tipologie a formelor pentru a umple vidul: o procedură bazată pe precedente a fost acceptată fără tragere de inimă. Colquhoun susține că recursul la un precedent tipologic are loc destul de des și că nu reprezintă ceva pentru care să-ți pară rău. La începutul secolului al XIX-lea Quatremère de Quincy a descris în *Dictionnaire d'architecture* o teorie tipologică de arhitectură, în timp ce Durand, profesor la Ecole Polytechnique din Paris, a ilustrat în a sa *Précis des leçons d'architecture*, 1802, un set de elemente compoziționale pentru realizarea de clădiri. În lucrarea scrisă în 1966, *Arhitectura și orașul*, arhitectul italian Aldo Rossi, care a studiat deficiențele

teoriei funcționale, mai ales cu privire la urbanism, a ajuns la concluzii similare: anumite forme din oraș supraviețuiesc chiar dacă funcția lor se modifică radical. Ele își păstrează forța ca forme și capacitatea de a evoca amintiri – devin efectiv monumente. Orașul consistă sau ar trebui să consistă din locuri anumite, piețe, curți interioare, străzi și așa mai departe, scoase din trupurile solide ale clădirii obișnuite (să zicem de locuințe) intercalate cu aceste monumente ce pot avea și ele nume. Pentru Leon Krier, un teoretician cu mulți adepți, părțile ce pot fi identificate sunt „case, palate, temple, biserici și campanile” și, se pare, prin patronajul prințului de Wales va avea posibilitatea să își pună teoria în practică în Dorchester, ducatul de Cornwall, pentru unul dintre puținii clienți pentru care ridicarea unui palat nu este un anacronism total. Însuși Rossi, care preferă formele geometrice extrem de simplificate, și-a bazat propriile proiecte pe versiuni oarecum abstracte ale tipurilor familiare: baptisteriul octogonal sau pe tamburul circular al bibliotecii. De menționat sunt și proiectele sale de cimitire, orașe ale morților. Aceleași forme apar și în schemele sale pentru școli de copii și chiar și în desenele unor obiecte de folosință obișnuită, cum ar fi ceainicele. Acordarea de sensuri formelor tipologice este, desigur, problematică. Un număr de critici au arătat că acest fapt este puțin surprinzător de vreme ce perioada în care s-a născut arhitectura generată de tipologii (în mare, a doua jumătate a secolului al XVIII-lea) este exact aceea când a luat ființă modernismul. *Le mécanisme de la composition* al lui Durand vântură premisa că o nouă ordine ar putea fi creată, în afara istoriei și înțelegerii transcendente deținute în prealabil, să întrupeze sensuri imanente și manipulabile prin mijloace pur instrumentale.

În timp ce se petreceau toate acestea, unii arhitecți au rămas aparent credincioși principiilor formulate cu mai multe decade în urmă. Mai este însă posibil să fii „modern”? Conform lui Jencks, nu. *Aceștia*, spre deosebire de „postmoderniști” sunt „moderniști întârziați”, iar o privire aruncată celui mai abil practicant, Richard Meier – care a câștigat medalia de aur RIBA – ne arată de ce. Desenele clădirilor sale au fost publicate,

împreună cu cele de Michael Graves și Peter Eisenmann (care va fi în curând menționat) într-o carte intitulată *Five Architects*, din anul 1972. În acea vreme fiecare din cei „New York Five” părea inspirat de activitatea timpurie a lui Le Corbusier. Meier a continuat să își dezvolte o manieră abstractă.

În aproape fiecare caz, clădirile sale sunt în întregime albe, așa cum se credea despre eroicele construcții moderne ale anilor douăzeci și treizeci, și așa cum apăreau ele în ilustrațiile monocrome *International Style* ale lui Hitchcock și Johnson din 1932. Primele case cu structură de lemn ale lui Meier au fost urmate de scheme mai largi pentru galeriile și muzeele internaționale de artă. Cea de la Frankfurt este tipică. Abstracțiunea sa este temperată de un contextualism proporțional dar nu stilistic, însă în diagramele ilustrate în monografia din 1984 a operei sale, singurele influențe recunoscute, privitoare la îmbogățirea formală a planului (derivate din „program”), sunt structura, intrarea, circulația și incinta. Clădirea este, totuși, „modern târzie” mai degrabă decât „modernă”. Sunt utilizate motivele inventate de prima generație de moderniști fără idealuri sociale sau perspective a invenției, deși utilizând o tehnologie relativ desuetă de ridicare a acestor forme și menținere a lor, lucru care nu era la îndemâna generației mai timpurii. „Richard Meier este față de Le Corbusier cam așa cum este Mantovani față de Mozart, numai note înalte, dar fără substanță”, a afirmat istoricul în ale arhitecturii William Curtis, într-o conferință ținută recent la Cambridge.

Trebuie să menționăm două manifestări postmoderne: revivalismul și deconstructivismul. Cu excepția operei arhitectului american Allen Greenberg, majoritatea clădirilor recente stil Revival au fost construite în Anglia. Atunci când mișcările conservatoare sunt destul de puternice, iar edilii și arhitecții suficient de cinici pentru a cere păstrarea unei fațade preexistente care să servească la a ascunde inacceptabila față a capitalismului și a asigura un conținut de planificare, este evidentă tentația, chiar și pentru clădirile noi, de a merge cu tot sufletul către „revivalism”. Colegii noștri europeni sunt uluiți. În timp ce orașele bombardate de pe continent au fost adesea restaurate după război, cu mari eforturi,