

# ANTI-OBIECT: DISOLUȚIA ȘI DEZINTEGRAREA ARHITECTURII

Cuvânt înainte de KISABURO ISHII  
Fostul Ambasador al Japoniei în România, (2015 - 2018)

Coordonare traducere și îngrijire ediție  
MIHAELA PELTEACU, DANIELA MARIA PUIA



PRO CULTURA  
Ediția a II-a, București, 2024

CUVÂNT ÎNAINTE	4
PREFAȚĂ	6
DISPARIȚIE O INTRODUCERE ÎN TEORIA ANTI-OBIECTULUI	8
NAȘTEREA UNEI CONEXIUNI: CASA HYŪGA PROIECTATĂ DE BRUNO TAUT	10
REVĂRSARE: „WATER/GLASS”, ATAMI, SHIZUOKA, 1992-95	38
DISPARIȚIE: OBSERVATORUL KIRŌSAN, OCHI-GUN, EHIME, 1991-94	54
MINIMALIZARE: UN TEATRU NŌ ÎN PĂDURE, TOMOYA, MIYAGI, 1995-96	70
REVELARE: PAVILIONUL JAPONIEI LA BIENALA DE LA VENETIA, 1995	82
INVERSARE: TEATRUL CHOFU, TOKYO, 1997	98
SUBSTITUIRE: PARCUL MEMORIAL ACUSTIC, TAKASAKI, GUMMA, 1997-98	110
DESCOMPUNERE ÎN PARTICULE: MUZEUL PIETREI, NASU-CHŌ, TOCHIGI, 1996-2000	120

LBRIS

We know

NAȘTEREA UNEI CONEXIUNI:

CASA HYŪGA

PROIECTATĂ DE BRUNO TAUT

Totul a început într-o zi fierbinte de vară, cu o întâlnire neașteptată pe o faleză cu vedere spre Pacific. Luasem trenul spre Atami, o stațiune celebră din prefectura Shizuoka, unde primisem comanda de a proiecta o casă mică de oaspeți pe vârful unui deal. Cu ochii pe hartă, am urmat o potecă îngustă ce pornea din stație și după zece minute am ajuns la amplasament. L-am parcurs de jur-împrejur, identificând mai multe perspective asupra mării și muntelui care se profilau dinspre interior. Apoi, din curtoazie, m-am îndreptat spre casa vecină pentru a-l informa pe proprietar de lucrările de construcție care urmau să se desfășoare. Casa era modestă și solidă, cu un aer tipic de arhitectură domestică antebelică. Având două etaje și structură din lemn, era în deplină armonie cu pinii bine îngrijiți care o înconjurau. Nu prea părea să fie opera unui arhitect atât de renumit pe plan internațional, dar s-a dovedit totuși a fi Casa Hyūga, parțial proiectată de Bruno Taut, care a locuit în Japonia între 1933 și 1936.

Comanda pentru Casa Hyūga consta în extinderea unei structuri existente, o casă cu șarpantă din lemn obișnuită, tencuială albă și fronton din țiglă albastră. În spatele casei se afla o adevărată grădină suspendată – o terasă înverzită susținută de coloane și grinzi din beton care se întindea peste o pantă abruptă ce cobora spre mare. Clientul a avut ideea de a construi un subsol pornind de la această structură și l-a rugat pe Taut să proiecteze interiorul. Subsolul ar fi putut fi prevăzut cu ferestre care să lase lumina să pătrundă, dar nu despre o asemenea intervenție arhitecturală a fost vorba. Structura de beton era deja stabilită, iar delimitarea exterioară a camerei deja fixată. Nu era genul de comandă pe care un arhitect profesionist, și cu atât mai puțin cineva cu reputație internațională, ar fi acceptat-o în mod obișnuit. Fără îndoială, un dulgher local ar fi putut duce la bun sfârșit această sarcină. Taut nu doar că a preluat proiectul, dar și-a exprimat și mulțumirea privind rezultatul într-o scrisoare pe care i-a scris-o unui prieten din Berlin<sup>1</sup>.

---

1 Redactată în iunie 1936, scrisoarea era adresată lui Martin Wagner (1885-1957), inspector în domeniul construcțiilor din Berlin care locuia la Istanbul în acea vreme.

Pentru a înțelege motivul mândriei lui Taut, trebuie să analizăm mai întâi ideea arhitecturii ca obiect. În mod normal, o clădire este considerată ca fiind un obiect material independent, distinct față de mediul său. Publicul percepe clădirile ca fiind obiecte și aceasta este și percepția majorității arhitecților. Când se vorbește despre o lucrare de arhitectură frumoasă ne referim la faptul că respectiva lucrare este un obiect frumos. În general, considerăm că un arhitect de succes este acela care are abilitatea de a proiecta obiecte frumoase.

Taut a pus sub semnul întrebării o astfel de concepție asupra arhitecturii. El detesta obiectele, socotind că arhitectura este mai degrabă o problemă de relații. Proiectul Hyūga a reprezentat pentru el ocazia rară să experimenteze ce înseamnă relația dintre arhitectură și mediu. Subsolul este pe jumătate îngropat în pământ și conectat la mediul înconjurător. Nu poate fi perceput ca obiect independent, ci dimpotrivă, poate fi asemuit unui parazit care trăiește pe seama mediului. Este un anti-obiect.

Taut nu a crezut de la începutul carierei sale că arhitectura înseamnă relații; a ajuns indirect la această concluzie. Experiența sa în Japonia, în special binecunoscută sa vizită la Palatul Imperial Katsura, a constituit o etapă finală, decisivă, în evoluția gândirii sale. Totuși, înainte de a vorbi despre această vizită, trebuie să punem în discuție originile aversiunii sale față de obiecte.

Încă de la începutul carierei sale, Taut a fost chinat de un conflict interior profund, reflexie a timpurilor pe care le-a trăit. S-a referit la natura acestui conflict în timpul unei prezentări retrospective a activității sale, în Turcia, în iunie 1938, cu doar șase luni înainte de moartea sa:

Profesorul Fischer<sup>2</sup> mi-a cerut să mă ocup de restaurarea unei mici biserici gotice și de construirea unei săli pentru turbine într-o fabrică de oțel. Cele două orientări vizibile în aceste două lucrări – adaptarea la o veche tradiție arhitecturală și rezolvarea cerințelor industriei contemporane – mă preocupau deja încă din primii ani ai tinereții. Trebuie spus că școala din Königsberg, unde am învățat, era înconjurată de vechea catedrală gotică, campusul vechii universități unde Immanuel Kant predase în urmă cu o sută de ani și capela cu mormântul marelui filozof. Citeam mereu, împreună cu ceilalți băieți, straniul epitaf scris cu litere aurite de pe mormântul lui Kant cu ocazia comemorării morții sale: « Cerul înstelat deasupra mea și legea morală din mine ». Prin urmare, existau, în tinerețea mea, două curente diferite: pe de-o parte, romantismul, pe de altă parte, două sau trei soluții arhitecturale, senzaționale la vremea aceea, în care am folosit oțel, beton armat, sticlă din abundență și o varietate de culori puternice<sup>3</sup>.

2 Este vorba despre profesorul Theodor Fischer de la Technische Hochschule, Stuttgart, în al cărui birou Taut a lucrat timp de opt ani, începând din 1904.

3 Bruno Taut, *Hitotsu no aisatsu* (O introducere), în *Zoku kenchiku wa nanika* (Ce este arhitectura, 2), trad. de Hideo Shinoda (Tokyo: Kajima Shuppankai, 1978).

Taut a făcut din transpunerea filozofiei kantiene în arhitectură scopul vieții sale. Această filozofie era bazată pe conștientizarea dihotomiilor – Kant le căuta în orice și oriunde, evitând toate tipurile de noțiuni prestabilite facile ale armoniei. Această abordare l-a îndepărtat atât de predecesorul său Descartes, cât și de filozofii care i-au urmat: Hegel, de exemplu. Kant a propus o distincție între lumea fenomenelor și lumea numenală (care nu poate fi cunoscută prin rațiune), între obiectele experienței noastre și „lucrurile în sine” care sunt incognoscibile pentru că există în afara percepției. Taut s-a aflat în poziția de a fi sfâșiat între romantism și obiectivism, între tendințe vizionare și încrederea în tehnologie. Cu siguranță, Kant ar fi caracterizat această stare ca fiind reflexia unei dihotomii fundamentale între subiect și obiect.

Privită din perspectiva clasicismului, lumea era o colecție de obiecte guvernate de o ordine riguroasă și independente față de subiect. Această dihotomie a început să-i preocupe pe arhitecți odată cu reînvierea stilului clasic din timpul Renașterii. Tehnica renașcentistă a perspectivei a fost considerată ca făcând parte din același cadru conceptual ca abordarea neoclasică ce avea să domine arhitectura prin geometrie. Fiind o metodă de desen bazată pe principii matematice, perspectiva conduce la o compoziție geometrică exactă, care ascunde însă o contradicție inerentă: introduce în spațiu un punct de observație extrem de subiectiv și singular. Brusc, obiectivitatea lumii neoclasică este distrusă. Dihotomia dintre conștiință și obiect este dezvăluită, găsindu-și expresia în disparitatea dintre spațiul descris prin intermediul perspectivei și spațiul experimentat în mod concret de către subiect. În centrul perspectivei, disparitatea este atât de redusă încât poate fi ignorată, dar la marginile desenului, ea îmbracă forma unei enorme distorsiuni. Dacă subiectul începe să se deplaseze schimbându-și punctul de observație, percepția spațială statică dobândită prin perspectivă se dovedește practic inutilă, ceea ce pune în evidență cât de complex este în realitate fenomenul percepției spațiului tridimensional. Dihotomia dintre subiect și obiect poate fi eliminată doar prin intermediul arhitecturii scenografice în stilul celei practicate de Leon Battista Alberti. Atâta timp cât subiectul privește o fațadă plată, bidimensională, el poate ignora dihotomia, iar arhitectura își poate asuma masca obiectivității.

Dihotomia dintre subiect și obiect i-a preocupat pe arhitecți de multe ori de-a lungul istoriei, făcându-i să oscileze între stiluri, între obiect/obiectivitate și subiect/subiectivitate. Renașterea a fost o perioadă în care arhitectura a fost orientată către obiect, concepută ca o structură riguroasă și transparentă bazată pe proporții matematice. Prezența unui subiect în spațiu a fost revelată ca o iluzie. Compoziția era riguroasă și proporțiile exacte doar atunci când erau privite de sus, dintr-o perspectivă divină. În momentul în care punctul de observație a fost coborât la nivelul solului, geometria și-a pierdut efectul. Plecând de la premisa punctului de observație la nivelul ochiului uman, proiectarea a devenit un demers prin care se decide care este cea mai eficientă modalitate de a deforma arhitectura. Treptat, arhitectura s-a orientat mai mult către subiect. Arhitectura barocă a transformat structurile transparente, concepute cu minuțiozitate, ale

Renășterii, în obiecte deformate, exagerate. Conceperea spațiului arhitectural nu s-a mai bazat pe geometrie, ci pe efectul percepției. În loc de cercurile și sferile perfect conturate preferate de clasicism, spațiul era organizat în jurul elipselor, care aveau un impact perceptual mai puternic. La rândul său, stilul baroc a fost, în cele din urmă, înlocuit de neoclasicism, o clădire neoclasică fiind, de obicei, un obiect independent integrat în natură. Micul Trianon din Grădinile de la Versailles este o clădire neoclasică reprezentativă – o formă pură aflată în contrast total cu Palatul propriu-zis, un exercițiu impresionant de deformare barocă. Clădirile neoclasiche erau, de obicei, proiectate pentru a fi privite de la distanță, fiind evitată astfel deformarea inerentă generată de perspectivă și rezolvând problema dihotomiei dintre obiect și subiect (cel puțin în ceea ce privește exterioarele: interioarele ridică alte probleme). Arhitecții erau pe deplin conștienți că soluția neoclasică nu mai era valabilă când distanța dintre obiect și subiect nu putea fi menținută, astfel încât nu au avut scrupule să abandoneze geometria și să adopte stilul rococo, naturalist și ornamental, pentru interioare.

Într-o oarecare măsură, soluția neoclasică a mers în paralel cu filozofia lui Descartes, care a dezvoltat un dualism minte-corp, afirmând că mintea – ca entitate rațională imaterială – există independent de corpul material. Filozofii empirici britanici ca Locke și Hume au fost primii care au pus sub semnul întrebării această afirmație. În „Eseu asupra intelectului omenesc” (1689), John Locke scria:

Toate ideile vin pe calea senzației sau reflecției. Să presupunem, deci, că mintea este ca o coală albă de hârtie pe care nu stă scris nimic, lipsită de orice idee; cum ajunge ea să fie înzestrată? De unde dobândește mintea această nemăsurată mulțime de idei cu care imaginația fără odihnă și fără margini a omului o îmbogățește cu o diversitate aproape nesfârșită? De unde are ea toate elementele rațiunii și ale cunoașterii? La aceasta eu răspund într-un cuvânt: din experiență.

Se poate spune că abordarea empirică a avut un corespondent în grădina în stil englezesc, apărută ca antiteză la grădina în stil francez, în care plantele erau modelate în forme geometrice perfecte și tratate ca obiecte - în mod artificial. Dacă arhitectura poate fi interpretată ca obiect independent – formă autonomă decupată din fundal – o grădină este un continuum, fundalul însuși. Dacă arhitecții fuseseră corupți de un mod de gândire orientat către obiect, misiunea de a dezvolta o metodă empirică de proiectare peisagistică a revenit membrilor unei profesii noi, încă necontaminate.

Grădina în stil englezesc a fost concepută mai degrabă ca o serie de experiențe diferite calitativ decât ca o entitate singulară guvernată de o geometrie dominatoare. Orice contradicție prezentă în cadrul acestor experiențe era irelevantă. Un pavilion din zidărie în stil medieval european ocupa un loc bine definit, la fel și o pagodă chinezească. Privite de sus, aceste fragmente mutual

incompatibile apăreau legate de o alee continuă. Un observator (respectiv, subiectul) mergea pe această alee prin grădina și se găsea, la un moment dat, în fața unui singur fragment al amenajării. Aceasta era condiția impusă fiecărui individ, astfel încât, indiferent cât de variate și incompatibile erau aceste fragmente, nu păreau niciodată contradictorii. Grădina în stil englezesc a fost aceea care a declarat public poziția empirismului.

Kant a luat în considerare această poziție, dar a criticat metoda empirică, susținând că nu putem cunoaște cu acuratețe ordinea obiectivă a lumii doar prin acumularea percepțiilor senzoriale. El considera că subiectul care, de exemplu, face turul unei grădini în stil englezesc, nu doar împarte experiențele pe categorii calitativ diferite, ci percepe și definește oarecum totalitatea acestor experiențe – un întreg care face posibilă chiar diversitatea lor. Nemulțumit de experiențele superficiale, spiritul uman caută, în mod firesc, o ordine intrinsecă. Inscripția de pe mormântul lui Kant<sup>4</sup> este o declarație de credință într-o unică și universală formă de cunoaștere („cerul înstelat deasupra mea”) interiorizată și împărtășită de fiecare individ sub forma unei „legi morale”.

Grădina în stil englezesc care, la prima vedere, pare un amestec de lumi eterogene, avea în centru reședința proprietarului, construită în stil neoclasic, care controla întregul ansamblu, arhitectura sa conservatoare și grandioasă exprimând un mod superficial de a concepe armonia. Proprietarul (cu alte cuvinte, subiectul) se putea bucura de o gamă diversă de experiențe într-un mod empiric, în ciuda sau, poate, tocmai datorită izolării sale într-un mediu clasic (respectiv, clădirea neoclasică). Reședința constituia liantul organizării relativiste a scenelor. În acest sens, grădina în stil englezesc ar putea fi descrisă ca o formă de colonialism, un cadru reprezentând o viziune colonialistă asupra lumii. Critica lui Kant nu era nimic altceva decât o critică a colonialismului, implicit în empirism. Pentru el, empirismul și relativismul ascundeau o desconsiderare a dihotomiei dintre subiect și obiect, o concepție influențată, fără îndoială, de viața total anticolonială pe care a dus-o (nu a ieșit niciodată din orașul său natal, Königsberg).

Kant urmărea să-și stabilească o poziție critică față de ambele viziuni asupra lumii, clasică și empirică. El considera că există o diferență fundamentală între subiect și obiect – între conștiință și materie – care trebuia anihilată prin intermediul unei forme universale de cunoaștere umană. Dar există, oare, o formă de cunoaștere cu adevărat universală? Poate fi numit clasicismul forma universală de cunoaștere a întregii omeniri? Sau aspirația sa către universalitate se limitează la Grecia Antică și Imperiul Roman sau la societatea occidentală de la Renaștere încoace?

Idealismul german reprezentat de Hegel a încercat să răspundă direct acestei întrebări, dar investigația sa în ceea ce privește caracterul formal al cunoașterii s-a confruntat cu două obstacole. Primul a fost de natură politică. Dacă pornim de la premisa că fiecare comunitate are o formă de cunoaștere

4 „Cerul instelat deasupra mea și legea morală în mine”. (n. red.)