

EKSTREMA ARCHITEKTURY XXI WIEKU

MEGASTRUKTURY
FAVELA CHIC
HUBY
ROMANTYKA PRZYRODNICZA
KAMUFLAŻ

04 2008



ISSN 1232-6372

murator
WYDAWNICTWO

Budynki o skali miast, przenośne domki-pasożyty, podziemne muzea i sztuczne wyspy przeznaczone do oglądania z przestworzy – media epatują wizjami, które w wieku XX uznano by za niesmaczne lub niedorzeczne. Architekci biorą udział w grze o sukces i sławę odpowiadając na coraz dziwniejsze potrzeby i zachcianki. Jakże ekstremą osiąga architektura w pierwszej dekadzie XXI wieku? Gdzie są granice szaleństwa? A może czasem jest w nim metoda? Pytamy czworo krytyków i teoretyków: *City-scale buildings, portable parasite houses, underground museums and artificial islands meant to be observed from the air—these shocking visions presented by the media would have been considered unpalatable or absurd in the 20th century. Participating in a game for success and fame, architects pander to ever stranger needs and fancies. What are the extremes of architecture in the first decade of the 21st century? Where are the limits of madness? Or is there a method in it, sometimes? We put these questions to four critics and theoreticians*

Hans Ibelings



krytyk i teoretyk, z wykształcenia historyk sztuki i archeolog, autor m.in. książki *Supermodernism. Architecture in the Age of Globalization* (1998), współzałożyciel i redaktor naczelny europejskiego magazynu architektonicznego „A10” (od 2004)

Budowanie przyszłości

W 1992 roku w Wiedniu odbyła się debata *The End of Architecture?* Przewodniczył jej Peter Noever, a uczestnikami byli architekci uważani wówczas za radykalnych – między innymi takie sławy jak Thom Mayne, Steven Holl, Lebbeus Woods, Zaha Hadid i Coop Himmelb(l)au. W rok po spotkaniu ukazała się publikacja pod tym samym tytułem, wstępem Franka Gehry'ego. Stwierdza on bez ogródek: *Architektura polega ostatecznie na budowaniu budynków, a po to by powstały, ktoś musi zamówić projekt. (...) Wybrałem ten zawód, bo chciałem budować, ale muszę budować w ramach pewnego systemu społecznego. Gehry kończy przedmowę podnoszącymi na duchu słowami skierowanymi do uczestników wiedeńskiej konferencji: Koniec końców jestem przekonany, że wszyscy znajdziecie zajęcie, stworzycie piękne budynki i nie będziecie musieli przesiadywać martwiąc się „końcem architektury”.*

Piętnaście lat później okazało się, że Gehry miał rację. Architekci tacy jak Hadid i Holl dostają wielkie zlecenia jedno za drugim, Thom Mayne został uhonorowany nagrodą Pritzкера, a biuro Coop Himmelb(l)au po realizacji zamówień dla BMW i Centralnego Banku Europejskiego we Frankfurcie stanowi część establishmentu. W ten sposób potwierdziła się zasada, że to co w jednym okresie jest radykalne w następnym staje się częścią ustalonego porządku. Reguła mówiąca, że ekstremum zmienia się w *mainstream*, a radykalizm jest jak najbardziej pożądanym w ubieganiu się o prestiżowe zlecenia sprawdziła się w historii nie raz. To, co kiedyś było skrajne, po pewnym czasie zostaje wchłonięte i „unieszkodliwione”. Nawet najbardziej krańcowe poglądy w sztuce czy architekturze po jakimś czasie stają się w większości

niewinne, a nawet podatne na krytykę i, jak to wykazała praktyka represywnej tolerancji, łatwe do stłamszenia. Radykalizm i inne ekstremistyczne formy często służą mającym *épater le bourgeois*. Są nierzadko wynikiem braku zamówień. Jednym z popularnych wyjaśnień radykalizmu politycznego lat siedemdziesiątych w Zachodnich Niemczech i Włoszech był fakt, że mogło mu się oddać pokolenie, które miało na to czas i pieniądze. Ktoś, kto stał się w końcu częścią panującego porządku, zbyt wiele ma do stracenia, by pozwolić sobie na bezkompromisowy radykalizm. Z okresu buntu pozostaje najwyżej wspomnienie własnej waleczności. Spójrzcie na te wszystkie ikony, które dawni radykalowie wznoszą w Zjednoczonych Emiratach Arabskich, zmieniających się w imponującą składnicę architektonicznych ambicji. Jeśli kiedykolwiek istniała zapowiedź końca lub w każdym razie uwiadu architektury, to jest nim owa całkowita wyprzedaż ideałów.

Już to, co dzieje się na Środkowym Wschodzie, daje asumpt do przypuszczeń, że dzisiejsza architektura znalazła się w fazie terminalnej. Również z innego względu należy obawiać się szalu budowy w tej części świata. Jest to być może dobre dla niektórych ludzi, ale na pewno nie dla ludności. Byłoby o wiele lepiej, gdyby w miejscach, gdzie ani klimat, ani warunki geograficzne nie sprzyjają urbanizacji, zamieszkiwaniu, nie budowano na taką skalę.

Jako rodzaj sztuki dla sztuki, budowanie dla budowania (skłonność spotykana zresztą nie tylko na Środkowym Wschodzie) rodzi pytanie, na które od razu odpowiadam przecząco: czy szal inwestycyjny to właściwy sposób postępowania również w dłuższej perspektywie czasowej? Negatywna odpowiedź jest ewidentna: przemysł budowlany jest odpowiedzialny za zużycie 40 procent energii (połowa to produkcja odpadów, połowa – efekt cieplarniany). Niewygodną dla wszystkich architektów prawdą jest, że sporadyczne ograniczenie budowania lub projektowanie nieco solidniejszej architektury niewiele zmienia.

Zamiast kontynuować dzisiejszą praktykę radykalnego budownictwa na masową skalę – co jest najpowszechniejszą formą radykalizmu w architekturze – należałoby radykalnie zerwać z tym szaleństwem i ponownie przywrócić się do mniej znaczącej, nie jako pojęciu estetycznemu lecz jako

postawie do przyjęcia od zaraz. Od czasów rewolucji przemysłowej, w myśli europejskiej i reszty zachodniego świata, istnieje automatyczny związek pomiędzy wzrostem i postępem. W takim produktywnym ujęciu więcej właściwie zawsze znaczy lepiej. Teraz, kiedy granice wzrostu zostały osiągnięte, a w wielu aspektach nawet przekroczone, przed architekturą i architektami staje wyzwanie zrezygnowania, jeśli to możliwe, z budowania. Odruch, by każdy problem traktować jako zadanie, które architekt oczywiście rozwiąże realizując kolejną kubaturę, musi ustąpić miejsca budowlanej wstrzemięźliwości, szczególnie w Europie, gdzie ludność prawie nie przybywa, a ekologiczne normy są wielokrotnie przekroczone. Dotychczas radykalizm w architekturze siedzi w parze z brakiem zamówień; w przyszłości powinien przejąć się w świadomości z nich rezygnacji.

Tłumaczenie: Juliusz Burgin

Kurt W. Forster



historyk sztuki, wykładowca na uniwersytetach Yale, Stanford, Berkeley, Harvard i MIT, założyciel i dyrektor Getty Center for the History of Art and the Humanities (1984-1993), dyrektor IX Biennale Architektury w Wenecji, autor publikacji o architektach i artystach od renesansu do współczesności

Skrajna subtelność – znaczące niuansy

Strony gazet i fachowych periodyków znów zdominował sport polegający na zdobywaniu największych wysokości i przekraczaniu najdalszych granic. To gra nienowa, regularnie odżywiająca dzięki ogromnym nakładom finansowym i ambicjom, które trąca niepoahamowaną pychą. Marzenie o Wieży Babel, legendarne bogactwa Krezusa, bezkresny ogrom Cesarstwa Rzymskiego czy niedawny powrót Chin do statusu światowej potęgi na jakiś czas budzą ducha ambitnej rywalizacji. Jednak nowych „cudów” powstaje niewiele. Nawet te siedem znanych ze starożytności sprawdziło się w rzeczywistości raczej słabo, rozpalając tylko ludzką wyobraźnię.

Trudno się więc dziwić, że zabawa od początku skupia się na ilości: to piramidy, ogromne rzeźby

1, 2. Dom w Śliwkowym Sadzie, fragment wnętrza, okolice Tokio, 2003, autorzy: SANAA, fot. ©Kazuyo Sejima and Associates

3. Budynek winnicy Dominus, Kalifornia, 1998, autorzy: Herzog & de Meuron, fot. Margherita Spiluttini

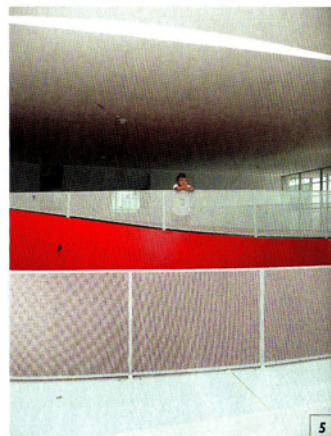
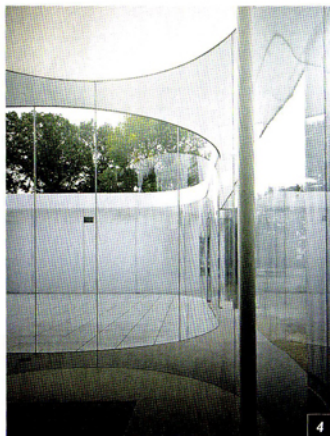
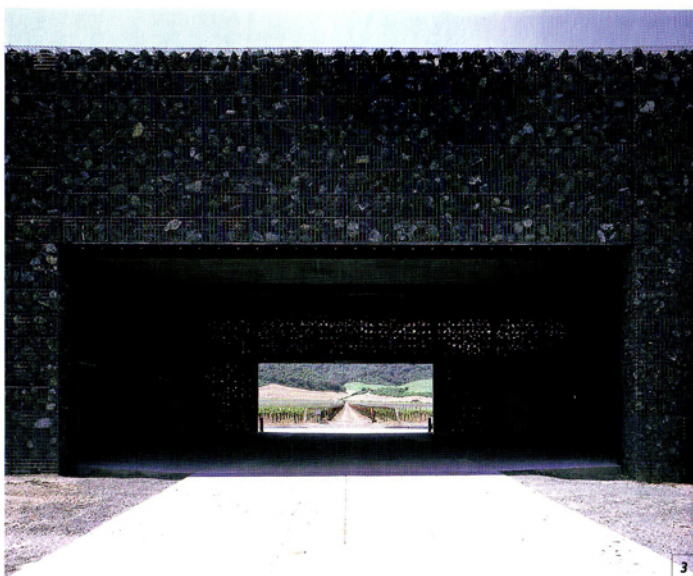
4. Muzeum Sztuki, Toledo, Ohio, 2006, autorzy: SANAA, fot. ©Kazuyo Sejima and Associates

5. Szkoła w Altavilla Vicentina, Włochy, 2007, autorzy: Studio Terragni, fot. Elisabetta Terragni



i porty wyznaczyły jej charakter. W czasach nowożytnych to wymiary są podstawową cechą stanowiącą o wyjątkowości takich projektów, jak La tour de trois cents mètres (nazwa wieży Eiffla); czy wysokiego na milę wieżowca, jaki pragnął stworzyć Frank L. Wright. Zauważmy też, że niektóre osobliwe konstrukcje – na przykład budynek Mole Antonelliana w Turynie, którego sławę przyczyniło jedynie powstanie wieży Eiffla pod koniec lat osiemdziesiątych XIX wieku – noszą imiona swoich autorów i nigdy nie miały oczywistego zastosowania.

Jeśli zdobywanie nowych wysokości należy zaliczyć do największych ambicji naszego przynięconego grawitacją gatunku, warto zastanowić się nad



zagadnieniami estetycznymi związanymi z budowaniem wysokich konstrukcji. Eiffel patrzył na tę kwestię z pozycji inżyniera, pisząc w gazecie „Le temps” z 14 lutego 1887 roku: *Jakiemu zjawisku musiałem dać prymat projektując wieżę? Oporowi wiatru. Ale ufam, że krzywizna czterech krawędzi zewnętrznych budowli, których wymiary podyktowały matematyczne obliczenia, stworzy wrażenie wytrzymałości i piękna.* Powołując się na żelazne prawa fizyki, Eiffel utrzymywał, że wieża musi mieć kształt, jaki jej nadał: wymaga tego jej wysokość, technologia wykonania i czynniki zewnętrzne, które na nią oddziałują. Jednocześnie stawiał jednak pytanie: *Czy powinniśmy wierzyć, że zawód inżyniera wyklucza pragnienie tworzenia piękna i przeczy poszukiwaniu elegancji, a nie tylko solidności i trwałości?* Przebiegle wykorzystując witrażarską triadę, Eiffel zastępuje *venustus* – piękno – terminem elegancja, sugerując w ten sposób, że w czasach wielkiego postępu technicznego, elegancja jest równoznaczna z pięknem.

Elegancja jest z natury, cechą performatywną, a nie opisową, bowiem mieści w sobie istnienie przeszkód i uznaje zdolność ludzi do ich pokonywania. Słowo „elegancja” okrążyło świat w triumfalnym pochodzie na cześć ludzkiej inteligencji – czy w zakresie inżynierii, matematyki (Einstein twierdził wręcz, że wzór, który nie jest piękny, nie może być poprawny), czy mody. A chyba nie trzeba nikogo przekonywać, że fizyka, matematyka i moda to jedne z największych sił rządzących współczesnością.

Dlatego twierdząc, że architektura jest odwiecznym i bezpośrednim spadkobiercą najwyższych ludzkich ambicji, a przy tym zdaje się wręcz stworzona do realizowania wymogu elegancji. Właśnie elegancja – czy to abstrakcyjne piękno z jego wzniosłym oderwaniem, nadaje kluczową cechę tej drugiej architektury – architektury wytwornej i subtelnej, bogatej w nastrojowe nuanse. W ostatnich czasach – które zdominowała przytłaczająca skala, perwersyjne upodobanie do wszelkiego rodzaju przesady i ordynarna mania wielkości – w architekturze zaczął się formować odmienny nurt. Blony, którymi Herzog & de Meuron spowijają swoje bryły, szklane caluny Kazuo Sejmy rozpstatwe w Muzeum Sztuki w Toledo (Ohio), niewyczuwalnie rozkołysane aluminiowe kurtyny Kengo Kuma na klatce schodowej tokijskiego budynku czy

wielowarstwowe altany przefiltrowanego światła i koloru, jakie Elisabetta Terragni stworzyła w szkole w Altavilla Vincentina – to tylko kilka przykładów architektury o skrajnej lekkości i płynności. Dzieła te emanują innym rodzajem potęgi – ciekawszym i trudniejszym, niż ten reprezentowany przez nowo powstałe zwałiste bryły, ciężałe lotniska i powykęcane wieże.

Ta architektura subtelnej modulacji wykorzystuje najbardziej organiczne aspekty naszego doświadczania przestrzeni. Rewolucyjna inżynieria, jaką Cecil Balmond z oddaniem wykorzystuje do realizacji dzieł artystów i architektów od Anisha Kapoora po Alvara Siza, umożliwiła porzucenie widma ciężkości, masywnej bryły. Istnieją architektki o wielkiej wyobraźni i wyczuciu detali nadające przestrzeni lekkość i życie, dzięki którym obcowanie z nią staje się rozkoszą. To oni zmieniają dziś architekturę w znacznie istotniejszy sposób, niż najnowsze ekstrawaganckie konstrukcje o wybujałej wysokości, ciężarze i kosztach budowy.

Od końca XIX wieku, estetyka empatii pozwoliła dostrzec, że ilościowe definicje przestrzeni architektonicznej zupełnie nie mają zastosowania, zaś by ożywić statyczne pojęcie kubatury należy pobudzić nasz zmysł postrzegania i wycucie nianusów, stworzyć właściwą atmosferę. Trzeba było lat poszukiwań i analizy krytycznej, by uciec od niezgrabnych wyobrażeń o nowoczesności i od brutalizmu, który przesłaniał nam architekturę, jaką już sporo wcześniej wiałowal Gottfried Semper; według niego miała się zrodzić ze sfery sztuki tekstylnej.

Intuicja Sempera zyskuje wspaniałe potwierdzenie, a znaczące nuanse i intrygująca subtelność wciągają do łask. Niezliczone przejawy tej tendencji odnajdziemy także w literaturze i sztukach plastycznych, przede wszystkim w fotografii, ale również w performance i muzyce. Pionierami tego rodzaju wrażliwości, zwłaszcza w odniesieniu do architektury, byli fotografowie. Hélène Binet i Luisa Lambri należą do grupy artystów, którzy zaczęli uwypuklać wymiar budowli skrzętnie dawniej omijany lub celowo usuwany. To wyczuwalne cechy, które w swej wiecznej zmienności wciągają nas w cykl pobudzenia i refleksji; tu powierzchnia jest głębią, a płynność wielkością stałą. W moim przekonaniu to właśnie jest prawdziwa architektura skrajności.

Tłumaczenie: Agnieszka Murawska

Keller Easterling



teoretyczka, architektka i urbanistka, profesor Yale School of Architecture, autorka *Enduring Innocence. Global Architecture And Its Political Masquerades* (2005) uznanej za książkę roku przez „*Architect*”

Kiczowate namioty dla nuworyszy

Gdy zapytać biuro Foster and Partners o ich najnowszy moskiewski projekt Kryształowej Wyspy, otrzymamy w odpowiedzi jedynie suchy zestaw danych i dokładne wymiary budynku. Mimo że po wyspie drapaczy chmur w Chinach, Dubaju i Rosji można już mówić o swoistym zmęczeniu tego rodzaju rozmiarówką, zdążyliśmy się przyzwyczaić do takiego traktowania. Radośnie powtarzamy rzędy cyfr i wymyślamy coraz to lepsze superlatywy – bo Kryształowa Wyspa to największa budowla na świecie. Konstrukcja przypomina ogromny namiot kryjący enklawę mieszkań, hoteli, biur, powierzchni handlowych, muzealnych, widowiskowych, edukacyjnych, a nawet tak zwaną przestrzeń publiczną. Na wysokości 450 metrów znajdzie się też taras widokowy. Strzałki na przekrojach wskazują, że za cyrkulację powietrza w arkołogicznym [pojęcie uktę przez włoskiego architekta Paolo Soleriego w latach 60. jako połączenie słów architektura i ekologia, oznacza wertykalną, wyizolowaną od otoczenia jednostkę miejską, wykorzystującą zasoby naturalne wydajniej niż tradycyjne miasto – przyp. red.] mikrośrodkowisku odpowiadać będą oddychająca membrana i komin.

Wszystko to spotyka się z krytyką ze strony etatowych marksistów, choć nie tylko. W ocenie dorobku autorów wielkich projektów na Bliskim Wschodzie, w Chinach i Rosji powraca jak bumerang dobrze wszystkim znany argument. Wymierzając ostrze krytyki w wyimaginowanego wroga, oskarżają projektantów o kreację klasycznego środowiska opresyjnego: pozbawionego przestrzeni publicznych, podkreślającego hierarchię społeczną itd. Po drugiej stronie barykady dominuje zaś dość mgliste, acz silnie zakorzenione

przekonanie, że jedyny rodzaj władzy możliwy w neoliberalnym scenariuszu, czyli osławiony wolny rynek, w naturalny sposób zrodzi potrzebę demokracji partycypacyjnej.

Wbrew całej złożoności mechanizmów politycznych, które kształtują świat, zarówno Foster, jak i ludzie odpowiedzialni za recepcję kulturową jego prac usilnie upraszczają sprawę. Zdażyliśmy się wręcz przyzwyczaić do projektów, które albo obrażają, albo zaspokajają najniższe pobudki nowych graczy wkraczających na rynki światowe z krajów rozwijających się. W tym kontekście pozycja Rosji jest dość wyjątkowa: nie jest ona małym państwem w świecie mocarstw, ale przetransformowaną potęgą światową, która czasami całkiem nieźle zarabia na nowych, tandetnych błyskotkach. Nowym klientom można więc zaofiarować kiczowate, świecące namioty, tandetne kryształki i popluczyny po heroicznym modernizmie. Foster odznacza się dużą estetyczną konsekwencją, proponując cały zestaw podobnych do siebie budynków w krajach post-sowieckich (Kryształowa Wyspa i Federation Tower w Moskwie, Green Tower Siberia, centrum rozrywki oraz Pałac Pokoju i Pojednania w Kazachstanie). Ich wizualizacje bez skrępowania łączą w sobie prosty witalizm wczesnomodernistycznych utopii i wizję miasta Arcosanti Paolo Soleriego [ekologiczne miasto idealne realizowane w Arizonie od 1970 roku – przyp. red.] z naiwnością świętego obrazka. Jednak niezależnie od rozmiarów budynku, najbardziej ekstremalna jest skala wyobcowania jego użytkowników, tym bardziej, że estetyka i działanie tych struktur najeżone są atrybutami siły.

Równie dobrze można by, nie zważając na dzwaczność, zapelnąć tę przestrzeń innego rodzaju mirażem. Na przykład, i to dopiero byłaby sztuka, zmateriałizować w formie budynku jak największy potencjał petrodolarowy. Albo jeszcze lepiej, postawić sobie za cel coś w rodzaju jednoosobowego Dubaju, wkładając wszystkie pieniądze w nowy powtarzalny typ drapacza chmur. Jego powtarzalność byłaby interesująca o tyle, że być może wyrównałaby koszty zastosowania przynajmniej środowiskowej technologii. Uskrzydleni rozmachem, bogatsi w doświadczenia w skali makro, moglibyśmy nawet dorobić się czegoś w rodzaju mniejszej, przenośnej i uniwersalnej jednostki konstrukcyjnej.

Choć nasze szacunki niekoniecznie nadają się do publikacji, to przecież mówimy o nieskończeniu wielkich i w dodatku ciągle rosnących obszarach innowacji architektonicznej. Łatwo można by je przebrać w radosne wizualizacje monostruktur. I oto mamy wszystkie składniki przynęty, poza – prawdopodobnie – profesjonalizmem architekta. Ale tu następuje gwóźdź programu: gdyby ktokolwiek chciał zadać pytanie związane z projektem, biuro wysłałoby mu po prostu gładki zestaw danych i dokładne wymiary budynku.

Tłumaczenie: Anna Warso

Dietmar Steiner



historyk, teoretyk i krytyk architektury, od 1993 dyrektor Architekturzentrum Wien, w latach 1996-1998 redaktor „Domusa”, od 1997 członek komitetu doradczego Nagrody Miesa van der Rohe, od 1998 członek zarządu ICAM (Międzynarodowej Konfederacji Muzeów Architektury)

Wolanie o umiar

Ciekawy i paradoksalny rozwój architektury każe nam w pierwszym dziesięcioleciu nowego tysiąclecia znów poszukiwać odpowiedzi na pytania, które stawiano już sto lat temu, gdy rozwijał się modernizm: jak może wyglądać architektura pojmowana jako czysta „forma usługowa”? Architektura, która dociera do granic wykonalności i wyobraźności. Wydaje się, że doszło obecnie do połączenia pierwotnych, modernistycznych idei, nieograniczonych technicznych możliwości z surrealistycznymi, ekspresjonistycznymi pomysłami wizjonerskiego modernizmu, od Hermanna Finsterlina do Antonio Sant'Elia po śmiałe koncepcje szkoły Otto Wagnera. Nie potrzeba wielkiej wiedzy historycznej i znajomości tematu, aby w dzisiejszych spektakularnych projektach Normana Fostera, Zahy Hadid, Erica Owena Mossa, biura Asymptote i wielu innych gwiazd światowej architektury rozpoznać pierwowzory z początków modernizmu. Dzisiejsze fantazje architektoniczne trudno nazwać nowymi. W sensie kulturowym są one postmodernistyczne, ponieważ w starej Europie zostały kiedyś wymarzone, wymyślone i zaprojektowane.

Jednak współcześnie możliwa jest ich realizacja w krajach i regionach, które nie mają klasycznej tradycji modernizmu, z jego wyrazistymi indywidualnościami i sprzecznościami, w związku z czym mogą na nowo zrealizować stare marzenia i wizje. Chiny, Rosja, Kazachstan, Malezja, Singapur, kraje Zatoki Perskiej – wszystkie, oprócz Rosji, bez prawdziwej tradycji architektury modernistycznej. Zaczynają od architektonicznego punktu zerowego, dysponując przy tym nieograniczonymi środkami, umożliwiającymi realizację architektonicznych fantazji, które do tej pory mogły być wyłącznie wizualizowane na ekranach komputerów. Nie wiemy jednak, czy te medialne, publikowane na całym świecie architektoniczne fantazje, zostaną naprawdę zbudowane.

Jeśli tak się zdarzy i wszystkie lub tylko niektóre gigantomańskie projekty staną się rzeczywistością, to staniemy w obliczu sytuacji, która nie tylko podważa dotychczasowe kryteria oceny architektury, ale wręcz całkowicie pozbawia je mocy. Więcej nawet, nie istnieją już żadne kryteria dla tych projektów. Wartości historyczne i kulturowe architektury nie znajdują w ich przypadku zastosowania. W najlepszym razie można je oceniać wyłącznie w kategoriach ich technologicznej efektywności.

Nie ma przy tym znaczenia, czy zostały zaprojektowane w tak mądry sposób, że nie tylko nie potrzebują energii, ale ją wręcz produkują.

Pozostaje więc pytanie, dlaczego w ogóle istnieje i jakim potrzebom społecznym odpowiada?

Aby zapewnić dalszy rozwój kultury architektonicznej naszej planety możliwe są dwa rozwiązania: z jednej strony fachowi, dociekliwi dziennikarze powinni wyjaśnić ekonomiczne i geopolityczne tło takich absurdalnych, monstrualnych projektów, z drugiej trzeba zmobilizować wszystkie siły krytyki architektury, które są w stanie reaktywować debatę na temat rozwoju architektury. Dlatego żądam od architektów całego świata zwrócenia się ku humanitarnym i socjalnym wartościom. Żądam, aby przeciwstawili się pokusom megalomańskich, potężnych fantazji totalitarnych reżimów na całym świecie. Pierwszym krokiem powinno być medialne samoograniczenie, rezygnacja z publikacji tych megaprojektów.

Tłumaczenie: Krystyna Mazur

Zdjęcia z archiwum autorów oprócz fot. Dietmara Steinera © Herbert Fidler

We have ascribed the most extreme examples in world architecture to nine categories of the most clear-cut directions and phenomena.

Megastructures (p. 54) are buildings where functional diversity and volume equal to one medium-sized town are grouped under one roof. Norman Foster's projects for various sites in the former Soviet Union, such as the Crystal Island, are the most pathological examples of this trend. Of similarly extreme character are spectacular structures imitating natural phenomena, such as Jean Nouvel's Opera in Dubai, which we called **"natural romantic"** (p. 48).

Also **"logomania"** (p. 46) is very ostentatious; it is a tendency to transform a two-dimensional graphic motif into a three-dimensional structure. Populist simplification is important in cases where impression is what counts; hence star- or palm-shaped islands, the Polish National Stadium wrapped in a white-and-red flag, or houses in Vejle in Denmark, placed so as to make up the name of the town. However, owing to cheap air fares and Google Earth, critics of artificial islands have lost their principal argument—that the shape is not legible from a common man's perspective.

Dietmar Steiner, director of Architekturzentrum in Vienna, comments: *If it is really so, and all, or only some, grandiose projects become reality, we will be faced with a situation which not only questions all the criteria of architectural critique, but also renders them powerless. What's more, there are no criteria of architectural critique for these projects. (...) The above-mentioned projects can be best judged only according to the criteria of their technological effectiveness.*

Critique is helpless: *Tenured Marxists and others trying on a voice of criticality pounce on the architects of big projects in the Middle East, China and Russia obligingly repeating a familiar argument, writes Keller Easterling of Yale School of Architecture. Waving a righteous sword at a non-existent enemy, they attempt to convict the architect of creating the classic conditions of oppression: no public space, exacerbation of class hierarchies. Ideological helplessness also reigns on other side of the barricade: The other prevailing, yet vague, assumption is that the only power that can be anticipated is linked to a neo-liberal script in which*

the fabled market naturally brings with it the will toward participatory democracy.

On the opposite end, there are buildings which are ostentatious in their escape from understanding architecture as a bastion of durability and beauty. Extreme perversion is manifested by **favela chic** (p. 58) – a transplant of the aesthetics of poverty, dirt and fear into the world of wealth and high culture.

In many places in the world at the beginning of the 21st century, projects appeared of **"parasites"** (p. 56), feeding off the existing buildings; these structures often are mobile and ephemeral. Sometimes they are stylizations without any subversive character, but some of them are really aimed against the existing social order. This is the case of the Spanish *Recetas Urbanas* ("urban prescriptions") practice which offers, for free, ready-made designs for various structures, using legal loopholes and propagating civil disobedience.

Camouflage (p. 50) is a similarly partisan-like technique. According to Manuel Gausa in *Metapolis Dictionary of Advanced Architecture* (2003), it is useful in contemporary architecture as an instrument for reinterpretation, and not just for masking. A green screen with which Jean Nouvel in his rejected design surrounded the hotel complex on the grounds of the closed-down Fiat Factory in Florence, would have made it more conspicuous and not hidden in the city fabric.

Architecture and planning encroach upon ever more **extreme sites** (p. 53): jungle, desert, oceans. Prestigious public buildings are **hidden belowground** (p. 52) for lack of accessible areas, or for fear of expression and too powerful an impact on the surroundings. Another noticeable tendency is **miniaturization** (p. 55), born in Far East cities but filtering into places where there is no shortage of land, as a formal manner.

According to Hans Ibelings, editor-in-chief of *A10* monthly, architects who seemed to be fated to devise utopian visions (Thom Mayne, Steven Holl, Lebbeus Woods, Zaha Hadid, Coop Himmelb(l)au) a dozen or so years ago, now build as much as they can, carrying out their incredible visions. They are supported by developing technologies, exaggerated marketing

of states and cities, interest of the media, speculation in the real estate market, big money in Middle and Far East and in the former USSR. Things once radical have become norm; former dreamers metamorphosed into clever players and favorites of the press. *If there has ever been a harbinger of the end, or at least of the wilting of architecture, then it is the total sellout of ideals,* writes Ibeling bitterly.

Kurt W. Forster, director of the 9th Venice Architecture Biennale, understands the extremity of architecture differently. *In recent times, when overwhelming scale and perverse delight in exaggeration of every kind – bigness at all cost and coarseness to the core – seemed to gain the upper hand, a different architecture has also been taking shape. The membranes that Herzog & de Meuron wrap around their volumes, the shrouds of glass Kazuyo Sejima drew around the Glass Museum in Toledo, Ohio, the imperceptibly swaying aluminum curtains Kengo Kuma hung in the stairwell of a building in Tokyo, and the many-layered alcoves of filtered light and color Elisabetta Terragni embedded in a school at Altavilla Vicentina all propose an architecture of extreme lightness and fluidity. These works turn out to be extreme in their own way, more challenging and adventurous than the massive hulks, lumbering airports, and twisting towers of late.*

The authorities we asked for their opinions, concur. *It is desirable to strive for wise self-constraint. Since the Industrial Revolution, the European and Western thought has automatically equated growth and progress, writes Hans Ibelings. The impulse to treat each problem as a commission which necessarily leads to construction (...) must be superseded by building restraint. Dietmar Steiner goes even farther. From architects all over the world, I demand they turn to humanitarian and social human qualities. I demand they oppose a temptation of megalomaniac, powerful fantasies of totalitarian regimes all over the world. Their first step should be self-constraint in the media, resignation from the publication of these mega-designs.*

In spite of these words, we encourage you to look, with fascination or indignation, at the extremes and excesses of architecture at the beginning of the 21st century.