

ირინე წულაძე

რემ კულჭაასი, როტერდამის არქიტექტურული სკოლა,
მისი ლიდერები და ექსპონენტები

წარდგენილია დოქტორის აკადემიური ხარისხის
მოსაპოვებლად

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
თბილისი, 0175, საქართველო
ივნისი, 2013

©საავტორო უფლება „ირინე წულაძე, 2013“

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის ფაკულტეტი

ჩვენ, ქვემოთ ხელისმომწერნი ვადასტურებთ, რომ გავეცანით ირინე წულაძის მიერ შესრულებულ სადისერტაციო ნაშრომს დასახელებით:

”რემ კულჰასი, როტერდამის არქიტექტურული სკოლა, მისი ლიდერები და ექსპონენტები“, და ვაძლევთ რეკომენდაციას საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის ფაკულტეტის სადისერტაციო საბჭოში მის განხილვას დოქტორის აკადემიური ხარისხის მოსაპოვებლად.

თარიღი: 17.07.2013

ხელმძღვანელი: არქიტექტურის მეცნიერებათა დოქტორი,



სრული პროფესორი, ნიკოლოზ შავიშვილი

რეცენზენტი: ფილოსოფიის მეცნიერებათა დოქტორი,



პროფესორი, დავით ანდრიაშვილი

რეცენზენტი: არქიტექტურის აკადემიური დოქტორი,

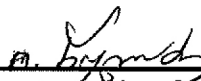


ასოც. პროფესორი, მაია დავითაია

საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტი
2013 წელი

ავტორი: ირინე წულაძე
დასახელება: რემ კულჰაასი, როტერდამის არქიტექტურული სკოლა,
მისი ლიდერები და ექსპონენტები
ფაკულტეტი: არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის
აკადემიური ხარისხი: დოქტორი
სხდომა ჩატარდა: 2013 წლის 17 ივლისს.

ინდივიდუალური პიროვნებების ან ინსტიტუტების მიერ ზემომოყვანილი დასახელების დისერტაციის გაცნობის მიზნით მოთხოვნის შემთხვევაში მისი არაკომერციული მიზნებით კოპირებისა და გავრცელების უფლება მინიჭებული აქვს საქართველოს ტექნიკურ უნივერსიტეტს.


ავტორის ხელმოწერა

ავტორი ინარჩუნებს დანარჩენ საგამომცემლო უფლებებს და არც მთლიანი ნაშრომის და არც მისი ცალკეული კომპონენტების გადაბეჭდვა ან სხვა რაიმე მეთოდით რეპროდუქცია დაუშვებელია ავტორის წერილობითი ნებართვის გარეშე.

ავტორი ირწმუნება, რომ ნაშრომში გამოყენებული საავტორო უფლებებით დაცული მასალებზე მიღებულია შესაბამისი ნებართვა (გარდა იმ მცირე ზომის ციტატებისა, რომლებიც მოითხოვენ მხოლოდ სპეციფიურ მიმართებას ლიტერატურის ციტირებაში, როგორც ეს მიღებულია სამეცნიერო ნაშრომების შესრულებისას) და ყველა მათგანზე იღებს პასუხისმგებლობას.

რეზიუმე

წინამდებარე დისერტაციის მიზანია ღრმად შეისწავლოს და წარმოაჩინოს რემ კულჰაასის, როგორც კონცეპტუალური, ასევე სამეცნიერო და კვლევითი ნაშრომები ქართული არქიტექტურული საზოგადოებისათვის. მოწინავე ჰოლანდიელმა არქიტექტორმა, ევროპული კულტურის თვალსაჩინო წარმომადგენელმა, რემ კულჰაასმა წარმატებით გამოაცოცხლა და განაახლა ადრეული მოდერნიზმი არქიტექტურაში და გამოიტანა იგი თანამედროვე, ინტერნაციონალურ ასპარეზზე. სპეციალიზირებულ ლიტერატურაში მას ახალ მოდერნიზმს, ან ნეომოდერნიზმს უწოდებენ. არქიტექტურაში, ნეომოდერნიზმს სტილის ნიშნებიც კი ჩამოუყალიბდა. მათი გამოვლინება წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთი მიზანი და მისი საწყისი ამოცანაცაა.

დისერტაციაში ჩვენ განვიხილავთ ჰოლანდიური ურბანიზმის ძირითად ასპექტებს, ასევე რემ კულჰაასის მოღვაწეობის ქრონოლოგიურ მიმოხილვას საწყისი წლებიდან და ადრეული ჟურნალიზმიდან უკანასკნელ რეალიზაციებამდე. საუბარი ეხება იმას, თუ რა ზეგავლენები და გარემოებები უძღოდა წინ მის მსოფლიო დონის არქიტექტორად ჩამოყალიბებას.

რემ კულჰაასი არქიტექტურაში გამოხატული ნეომოდერნიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა, ავტორი მისი არსებითი თეორიული დოქტრინისა, რომელსაც არ გააჩნია ერთიანი მანიფესტის ფორმა და არც ისეთივე კატეგორიული ხასიათი, რომლითაც ადრეული მოდერნისტული დოქტრინები გამოირჩევიან. 1970-იანებიდან მოყოლებული, კულჰაასი პუბლიკაციების და პროექტების სერიებით თანდათანობით ამკვიდრებს იმას, რასაც ჩვენ “როტერდამის არქიტექტურული სკოლა“ ვუწოდებთ და რომელიც ნეომოდერნიზმის ძირითად ბაზას წარმოადგენს. დისერტაციაში ჩვენ საკმაოდ დაწვრილებით მიმოვიხილავთ მის ადრეულ თეორიულ ნაშრომებს, წიგნებს სახელწოდებით “შეშლილი ნიუ იორკი: მანჰეტენის რეტროაქტიური მანიფესტი“ და “S,M,L,XL”. ასევე ისეთი მნიშვნელობის პროექტებს, როგორებიცაა მისი ლონდონის არქიტექტურულ ასოციაციაში შესრულებული სადიპლომო ნამუშევარი, რომელიც ბერლინის კედელს, როგორც არქიტექტურას დაეთმო და კერძო სახლების სერია.

დისერტაციის მეორე ნაწილში ჩვენ შევეცდებით აღვწეროთ რემ კულჰაასის პრაქტიკული მოღვაწეობის ძირითადი ინსტრუმენტები, OMA (მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისი), რომელიც მან მადელონ ვრიესენდორპთან, ელაია და ზოი ზენგელისებთან ერთად 1975 წელს დააარსა და AMO, 1999 წელს საგანგებოდ დაარსებული კვლევითი ინსტიტუტი. სწორედ მათი საშუალებით შეიქმნა ერთგვარი ბაზა როტერდამის არქიტექტურული სკოლისათვის, სადაც მუშაობდა მრავალი ახალგაზრდა კოლეგა, რომლებიც შემდგომში საკმაოდ წარმატებულ არქიტექტორებად და აღნიშნული სკოლის პროტაგონისტებად ჩამოყალიბდნენ. გაგაცნობთ რა OMA/AMO-ს ადრეულ თუ მოგვიანო ნამუშევრებს, ვეცდებით გამოვყოთ ის საერთო წინაპირობები, რომლებმაც განსაზღვრა ნეომოდერნისტული მიმდინარეობა ევროპაში.

განვიხილავთ ისეთი მნიშვნელობის პროექტებს, როგორებიც არის სიეტლის ცენტრალური ბიბლიოთეკის შენობა, “კაზა და მუჯიკა“ პორტუში, CCTV-ს გლობალური პროექტი, ასევე “პრადა“ და ევროპის საგზაო რუკა 2050 და სხვა, რომლებიც ეფუძნება კრიტიკულ ანალიზსა და ჩვენ საკუთარ შეხედულებებს. ასევე ძირითად, ფუნდამენტურ ნაშრომებზე დაყრდნობით და მათი ანალიზით ვეცდებით განვსაზღვროთ რემ კულჭაასის და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის განსაკუთრებული ადგილი დღევანდელ ნეომოდერნისტულ არქიტექტურაში.

ქართული არქიტექტურათმცოდნეობისთვის, ისევე როგორც თანამედროვე ქართული არქიტექტურული პრაქტიკისთვის, რემ კულჭაასის და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ღრმა გაცნობა იძლევა ფუნდამენტურად მნიშვნელოვან შესაძლებლობას მონაწილეობა მიიღოს თანამედროვე არქიტექტურულ დისკურსში და ობიექტურად შეაფასოს მისი როლი თანამედროვე არქიტექტურული კულტურის დანერგვის, განვითარების და გავრცელების საქმეში. ნაშრომი წარმადგენს პირველ მცდელობას შეკრებილი, გამოკვლეული, განზოგადოებული და ქართულ ენაზე წარმოდგენილი ყოფილიყო გარკვეული სამეცნიერო და პრაქტიკული მასალა ახალი მოდერნიზმის, ნიდერლანდების არქიტექტურის, როტერდამის სკოლის, რემ კულჭაასის, მისი მოწაფეების შესახებ, შედეგად განისაზღვროს საქართველოს არქიტექტურაზე მათი მიმდინარე ზეგავლენა, რაც, ჩვენი ღრმა რწმენით, შეიტანს გარკვეულ წვლილს თანამედროვე ეროვნული არქიტექტურული თეორიისა და პრაქტიკის დონის ამაღლების კეთილშობილურ საქმეში, მისი ადგილის წარმოჩენასა და გაძლიერებაში საერთაშორისო არქიტექტურულ ასპარეზზე.

წინამდებარე დისერტაციით ნაწილობრივ დაკმაყოფილდება რემ კულჭაასის, როგორც საერთაშორისო კულტურის წამყვანი მოღვაწის მიმართ მზარდი ინტერესი, რაც მის შესახებ ინფორმაციისა და ცოდნის გარკვეულ გაღრმავებას მოახდენს.

Irine Tsuladze

REM KOOLHAAS, ROTTERDAM ARCHITECTURAL SCHOOL,
ITS LEADERS AND EXPONENTS

DISSERTATION

submitted in partial satisfaction of the requirements for the academic degree of
DOCTOR OF ARCHITECTURE

Georgian Technical University
Tbilisi 0175, Georgia
© Copyright Irine Tsuladze 2013

Abstract

The present dissertation attempts to draw a comprehensive review of Rem Koolhaas' conceptual, architectural and written work from a specifically Georgian perspective. The leading Dutch architect and, broadly, an European cultural phenomenon, Rem Koolhaas had successfully revived early modernist architecture and brought it to the diversity of the current international scene, encouraging what has been called New Modern, or Neomodern. In architecture, Neomodern has gone as far as even being qualified, by some, as a style. The signs of this style are, among other subjects, reviewed in this dissertation and an attempt of their qualification is one of the initial goals the author wants to meet in this study.

In the first part of this dissertation we, after outlining the general background of modern Dutch urbanism, and following Koolhaas from the early years as a journalist, screenwriter and publisher up to the present times, shall try to determine the influences, and crystallize the conditions leading to his intrinsically neomodern status of "world architect". Rem Koolhaas is the most important figure in architecture of Neomodernism, the author of its essential theoretic code which does not have a form of a comprehensive manifesto or a categorical character that distinguishes early Modernist doctrines. Since the 1970s Koolhaas' series of publications and projects gradually introduce what we now call "The Rotterdam Architectural School" which laid the foundations for the Neomodernism in architecture. In particular, we will review his seminal early books "Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan" and "S,M,L,XL", and a wide variety of initial projects ranging from an AA diploma thesis on Berlin Wall, to series of private houses.

In a second part, we will attempt to describe Rem Koolhaas' main instruments of practical work, the OMA (Office for Metropolitan Architecture) he founded in 1975 with Madelon Vriesendorp, Elia and Zoe Zenghelis, and in 1999 the AMO, a research institute, through which he laid the grounds for what we call the Rotterdam Architectural School and introduced a number of young colleagues who later became leading exponents of the style adopted by the School and spread it to the worldwide architecture community. By introducing some of OMA/AMO main past and present collaborators, describing the characteristics of their works, pinpointing common grounds for the foundation of modern European design, and using current theoretical frameworks, we will try to assess Rem Koolhaas' and the Rotterdam Architectural School position within the characteristics of neomodern architecture. Book reviews will include "Lagos", "Content", "Harvard Design Guide to Shopping", projects range from Seattle Library and Casa de Musica, to CCTV Beijing and Milstein Hall. This will be followed by an outlook towards most recent cultural invasions of OMA/AMO such as Prada or "Roadmap Europe 2050", based on critics' evaluations and our own views.

Finally, to our knowledge for the first time, we will try to apply our findings to the

contemporary Georgian local architectural landscape: by critically analyzing relevant Georgian projects, evaluating influences, advising urban planners and architects, and by doing so, to open additional windows to an important trend for the Georgian culture.

For architectural criticism in Georgia, as well as for current practice of Georgian architecture, a deep study of Rem Koolhaas and Rotterdam Architectural School provides a fundamentally important opportunity to take part in contemporary architectural discourse and evaluate their role in formation, development and diversification of modern architectural culture.

შინაარსი

შესავალი	12
თავი პირველი	
ლიტერატურის მიმოხილვა	18
1.1. ნეომოდერნიზმი არქიტექტურაში, როტერდამის არქიტექტურული სკოლა და რემ კულჰაასი ლიტერატურული წყაროების მიხედვით.....	18
1.2. რემ კულჰაასის პუბლიკაციები.....	33
თავი მეორე	
მოდერნიზმი, ნეომოდერნიზმი, რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტურული სკოლა	46
2.1. ნიდერლანდების კულტურა და ნეომოდერნიზმის წარმოშობის წინაპირობები.	46
2.2. რემ კულჰაასის საზოგადოებრივ-კულტურული და არქიტექტურული ფენომენი.....	54
<i>შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დასაწყისი.</i>	54
<i>ნიდერლანდები და რემ კულჰაასის არქიტექტურა 1970-80-იან წლებში.....</i>	60
<i>სიდიდის თეორია.....</i>	80
<i>ნაყოფიერი შემოქმედებითი პერიოდი.....</i>	84
2.3. რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ჩამოყალიბება <i>AMO</i> და რემ კულჰაასის მას-კულტურაში ჩართვა.	94
<i>როტერდამის არქიტექტურული სკოლა.....</i>	99
2.4. OMA და რემ კულჰაასის მიმდინარე მოღვაწეობა.....	126
დასკვნები.....	145
რეკომენდაციები.....	153
ბიბლიოგრაფია.....	156

ილუსტრაციების ნუსხა

სურ.1.1. რემ კულჰაასი, მის ვან დერ როეს ბარსელონას პავილიონში.....	199
სურ.1.2. რემ კულჰაასის არქიტექტურით ინსპირირებული ლათინური ტიპოგრაფიული ლიტერები, იგ. “ტაიპფეისები“, სახელწოდებით “Koolhaand“	24
სურ.1.3. ირლანდიის პრემიერ მინისტრის რეზიდენციის საკონკურსო პროექტი	25
სურ.1.4. de Architekten Cie, დადონგის ხელოვნების ცენტრი, ტაივანი.....	30
სურ.1.5. მადელონ ვრიისენდორპის და რემ კულჰაასის ილუსტრაცია წიგნისთვის “შემლილი ნიუ იორკი“	35
სურ.1.6. რემ კულჰაასი/ OMA, ფოტოკოლაჟი წიგნიდან "S,M,L,XL"	38
სურ.1.7. ლაგოსი.....	41
სურ.2.1. მიშელ დე კლერკი, შენობა “გემი“	47
სურ.2.2. კორნელიუს ვან ტრაა, როტერდამის ”საბაზო გეგმა“.....	48
სურ.2.3. იოჰანეს ვან დენ ბრუკი, იაკობ ბაკემა, ”ლიინზაანი“, საფეხმავლო ქუჩის პერსპექტული ჩანახატი	49
სურ.2.4. ხედი როტერდამის ცენტრზე პორტის მხრიდან. აეროფოტოგადაღება.....	51
სურ.2.5. ალდო ვან ეიკის ურბანული მოდელი და მისი რეალიზაცია: ლიმა, პერუ, პროექტი PREVI	53
სურ.2.6. ლუდვიგ მის ვან დერ როე (პ. ბერენსის სახელოსნო), კროლერ-მიოლერის ვილა.....	56
სურ.2.7. კინემატოგრაფისტთა ჯგუფი 1,2,3 Groep.	57
სურ.2.8. რემ კულჰაასი (მადელონ ვრიისენდორპის, ე. და ზ. ზენგელისების დახმარებით), სადიპლომო პროექტი ”ბერლინის კედელი - არქიტექტურის ნებაყოფლობითი პატიმრები“, AA.....	58
სურ.2.9. რემ კულჰაასი, მადელონ ვრიისენდორპი, ე. და ზ. ზენგელისები, Exodus - გამოსვლა, ანუ არქიტექტურის ნებაყოფლობითი პატიმრები: პროექტი “ზოლი“, მაღალი პერსპექტივა	61
სურ. 2.10. პარლამენტის ახალი შენობის საკონკურსო პროექტი, ჰააგა.....	64
სურ.2.11. პანოპტიკონი: ”კოეპელის ციხის“ განახლების პროექტი, არნემი.	66
სურ.2.12. პროექტი “ბილმერმეერი“, ბილმეერი, ამსტერდამი.....	69
სურ.2.13. ბუმპიეს ”კომპი-ფილა“, პროექტი	73
სურ.2.14. ”სახლი ჩეკპოინტ ჩარლიზე“, ბერლინი.....	75
სურ.2.16. სატრანსპორტო ფარდულები Stationsplein, როტერდამი.	79
სურ.2.17. სიეტლის საჯარო ბიბლიოთეკა.....	84

სურ.2.18. მუსიკის სახლი “კაზა და მუჯიკა“, პორტუ.....	85
სურ.2.19. ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში	86
სურ.2.20. პროექტი “ნექსუსი“, ფუკუოკა, იაპონია.....	89
სურ.2.21. “ვილა დალ’ავა“, პარიზი.....	90
სურ.2.22. სახლი ბორდოში.....	91
სურ.2.23. პრადას ტრანსფორმერი, სეული, სამხრეთ კორა.....	97
სურ.2.24. OMA, “ჟესიუს ბიბლიოთეკა“	102
სურ.2.25. MVRDV, Villa VPRO.....	102
სურ.2.26. MVRDV, WoZiCo, ამსტერდამი	103
სურ.2.27. MVRDV, “უესტერდოკი“	105
სურ.2.28.MVRDV, მინის ფერმა.....	105
სურ.2.29. West 8, Schouwburgplein, როტერდამი	106
სურ.2.30. KCAP, საცხოვრებელი კომპლექსი “წითელი ვაშლი“, როტერდამი	107
სურ.2.31. DKV, საცხოვრებელი კომპლექსი “მეერ ენ ოვეერი“, ამსტერდამი.....	108
სურ.2.32. UN Studio, “მერსედეს ბენცის“ მუზეუმი.....	108
სურ.2.33. UN Studio, “მობიუსის სახლი“	109
სურ.2.34. UN Studio “ლაბორატორი“, როტერდამი	109
სურ.2.35. UN Studio, “ერაზმუსის ხიდი“	109
სურ.2.36. “ING შტაბ-ბინა“, ამსტერდამი.....	110
სურ.2.37. ლარს სპაიბროეკი, “სუფთა წყლის პავილიონი“	110
სურ.2.38. ერიკ ვან ეგერატი, “პოპოდიუმ მეცი“	110
სურ.2.39. “აი ენ ჯი“ ბანკის სათაო ოფისი, ბუდაპეშტი	111
სურ.2.40.ნოიტლინგს რიდაიკი,ნაოსნობისა და ტრანსპორტის კოლეჯი.....	112
სურ.2.41. ნოიტლინს რიდაიკი, შენობა-“სფინქსი“	112
სურ.2.42. ნოიტლინს რიდაიკი, ხმისა და ხედვის ინსტიტუტი	112
სურ.2.43. ვილ არეტსი, უტრეხტის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა.....	113
სურ.2.44. Mecanoo, დელფტის ტექნიკური უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა.....	114
სურ.2.45. OTH, “კრანსპოორი“, ამსტერდამი.....	116
სურ.2.46. იანე დეკერსი, “გეოტექნოლოგია“	116
სურ.2.47. Orange Architects, შენობა-“კუბი“	117
სურ.2.48. ჰანს ვან ჰეესვაიკი, ქ. ლანსინგერლანდის მერია.....	117

სურ.2.49. SeARCH, პროექტი Wolzak	118
სურ.2.50.სებასტიან იანსენი, სახლი-“ელექტრონავი“	118
სურ.2.51. WAM, სასტუმრო “ინტელსი“, ზაანდამი.....	123
სურ.2.52. რემ კულჰაასი/OMA, CCTV შენობა, პეკინი	128
სურ.2.53. CCTV და მიმდებარე ადმინისტრაციული შენობა, პეკინი	130
სურ.2.54. პოლ მილშტაინის დარბაზი, კორნელის უნივერსიტეტი.....	131
სურ.2.55. კლუბი “ტროას ცხენი“, ჰააგა,.....	132
სურ.2.56. სეულის ნაციონალური უნივერსიტეტის მუზეუმი.....	132
სურ.2.57. სამსუნგის ხელოვნების მუზეუმი “ლეეუმ“, სეული.	134
სურ.2.58. რემ კულჰაასი/OMA, De Rotterdam.....	135
სურ.2.59. რემ კულჰაასი/OMA “მაჰა ნახონი“	135
სურ.2.60. რემ კულჰაასი/OMA “შენცზენის ბირჟა“	137
სურ.2.61. რემ კულჰაასი/OMA კომპლექსი “ბიზანტიუმი“, ამსტერდამი.....	137
სურ.2.62. OMA/რემ კულჰაასი, Stads Kantoor, როტერდამი	138
სურ.2.63. რემ კულჰაასი/OMA, N Rotschild, ლონდონი	138
სურ. 2.64 რემ კულჰაასი ლექციაზე ამსტერდამის უნივერსიტეტში.....	141
სურ. 2.65 რემ კულჰაასი და დისერტაციის ავტორი ირინე წულაძე.....	141

შესავალი

წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის თემაა თანამედროვე საერთაშორისო კულტურის ყველაზე მეტად გამოკვეთილ მიმართულებაში - ნეომოდერნიზმში, ნიდერლანდების არქიტექტურის როლის, ამ უკანასკნელში კი რემ კულჰაასის და მის მიერ დაფუძნებული "როტერდამის არქიტექტურული სკოლის" ადგილის განსაზღვრა.

სადისერტაციო ნაშრომის თემის დამუშავების მიზანია გაირკვეს, თუ როგორ მოხდა რემ კულჰაასის კულტურული ფენომენის ჩამოყალიბება, რა თავისებურებები აქვს მის თეორიულ ნაშრომებსა და არქიტექტურას, რა ახასიათებს ნეომოდერნიზმს დღეს, როგორ მოხდა კულჰაასის თანამოაზრეთა ირგვლივ როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ჩამოყალიბება, და როგორ წარმოჩინდა დღევანდელი ქართული არქიტექტურა საერთაშორისო არქიტექტურის ამ უძლიერესი ტენდენციის ფონზე. მივიჩნევთ, რომ ამ მიზნის მიღწევა შეუწყობს ხელს საერთაშორისო არქიტექტურულ პროცესებში საქართველოს ჩართვის უკვე დაწყებულ პროცესს და ამავედროულად, დაეხმარება ქართულ არქიტექტურას შეინარჩუნოს საკუთარი თვითმყოფადი სახე ამ პროცესებში.

თემის აქტუალობა ცხადი ხდება მისი შინაარსის გაშლისთანავე. თანამედროვე კულტურა ძირითადად ნეომოდერნიზმში ნახულობს საკუთარ გამოხატულებას. არქიტექტურაშიც, ნეომოდერნიზმს დღეს მთავარი ადგილი უჭირავს. იგივეს ვერ ვიტყვით საქართველოზე, მაგრამ თანამედროვეობის ამ უმნიშვნელოვანესი კულტურული მოვლენის გაცნობიერების პროცესი ჩვენში უკვე დაწყებულია. იმისათვის, რომ საქართველომ კრიტიკულად შეაფასოს მსოფლიოს და, პირველ რიგში, დასავლეთ ევროპის თანამედროვე არქიტექტურის თეორია და პრაქტიკა, აუცილებელია დაიწყოს ღრმა და საფუძვლიანი შესწავლა იმ წყაროსი, სადაც არსებითად ჩამოყალიბდა ნეომოდერნიზმი, როგორც ხუროთმოძღვრების ყველაზე მეტად მიღებული და გავრცელებული ენა: ნიდერლანდები, მასში ქვეყნის არქიტექტურის ჭეშმარიტი დედაქალაქი - როტერდამი, ამ უკანასკნელში კი - რემ კულჰაასი, მისი საპროექტო და ანალიტიკური სახელოსნოები OMA და AMO, მოწაფეები, თანამშრომლები და ყველა ის ადამიანი, ვისაც ჩვენ ამ დისერტაციაში როტერდამის არქიტექტურული სკოლა ვუწოდებთ.

ნაშრომის სამეცნიერო მნიშვნელობა იმაშია, რომ იგი წარმოადგენს პირველ მცდელობას შეკრებილი, გამოკვლეული, განზოგადოებული და ქართულ ენაზე წარმოდგენილი იქნას გარკვეული სამეცნიერო და პრაქტიკული მასალა ახალი მოდერნიზმის, ნიდერლანდების არქიტექტურის, როტერდამის არქიტექტურული სკოლის, რემ კულჰაასის, მისი მოწაფეების შესახებ, განისაზღვროს საქართველოს არქიტექტურაზე მათი მიმდინარე ზეგავლენა, რაც ჩვენი ღრმა რწმენით, შეიტანს გარკვეულ წვლილს თანამედროვე ეროვნული არქიტექტურული თეორიისა და პრაქტიკის დონის ამაღლების კეთილშობილურ საქმეში, მისი ადგილის წარმოჩენასა და გაძლიერებაში საერთაშორისო არქიტექტურულ ასპარეზზე.

გამოკვლევის ობიექტი და მეთოდები წინამდებარე დისერტაციის მომზადებისას შემოფარგლული იყო შემდეგი საზღვრებით: რემ კულჰაასის

ბიოგრაფია და ინფორმაცია შემოქმედების შესახებ; საპროექტო და კვლევითი ორგანიზაციები OMA და AMO; მისი ყოფილი შეგირდები და მოწაფეები, რომლებიც ამჟამად შეადგენენ როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ბირთვს. დაყენებული ამოცანების შესაბამისად მიმდინარეობდა თანამედროვე ჰოლანდიური და, შედარებითი ანალიზისთვის, სხვა საერთაშორისო არქიტექტურული პრაქტიკის საპროექტო და ფაქტიური მასალის განხილვა, ლიტერატურის კვლევა და განზოგადება. მონაცემების და მასალების შედარებითი ანალიზის საფუძველზე მოხდა თანამედროვე საერთაშორისო არქიტექტურული თეორიისა და პრაქტიკის შედარების კრიტერიუმების შემუშავება.

კვლევის შედეგების მეცნიერული სიახლე იმაში მდგომარეობს, რომ საქართველოში არათუ როტერდამის არქიტექტურული სკოლა და რემ კულჰაასი ცალკე არავის შეუსწავლია, არამედ ჩვენს მშობლიურ ენაზე, სამწუხაროდ, არ არის საკმარისი ლიტერატურა თვით ნეომოდერნიზმზე, და პირველ რიგში საკმაოდ მცირეა ქართულენოვანი ლიტერატურა ნეომოდერნიზმზე არქიტექტურაში. გამონაკლისია მხოლოდ ნ. შავიშვილის და მ. გუჯაბიძის 2006 წელს გამოცემული სახელმძღვანელო "მსოფლიოს უახლესი არქიტექტურა", რომელშიც თანამედროვე ჰოლანდიურ არქიტექტურას, რემ კულჰაასსა და პანევროპულ არქიტექტურულ პროცესებს გარკვეული თავები ეძღვნება, და აგრეთვე ის აკადემიური მასალა, რომელიც შედგენილია სრ. პროფ. ნიკოლოზ შავიშვილის მიერ, საქართველოს ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის, ურბანისტიკის და დიზაინის ფაკულტეტის მაგისტრატურის საგანმანათლებლო პროგრამა "არქიტექტურათმცოდნეობის" ხელმძღვანელობის პერიოდში 2000-იანი წლების დასაწყისიდან. ეს უკანასკნელი წარმოადგენს სალექციო კურსების კონსპექტების სერიას "ახალი მოდერნიზმი და რეგიონალიზმი"-ს სილაბუსის ფარგლებში: "საწყისი მოდერნიზმის კრიტიკა, კულტურათაშორისო გადაკვეთები, პოსტსტრუქტურალიზმი", "ნეომოდერნიზმის ურბანული შემადგენელი", "რეგიონალიზმის გლობალური პირობა", და ა.შ. სწორედ ამ სალექციო კურსების გაცნობის შემდეგ ჩამოყალიბდა აზრი, რომ რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტურული სკოლა იმსახურებენ ცალკე სამეცნიერო გამოკვლევას და ამ კვლევის შედეგების ქართულ ენაზე წარდგენას სადისერტაციო ნაშრომის სახით. აქედან გამომდინარე, ასევე ბუნებრივი იყო დისრეტაციის ხელმძღვანელის შერჩევა.

ქართული არქიტექტურათმცოდნეობისთვის, ისევე როგორც თანამედროვე ქართული არქიტექტურული პრაქტიკისთვის, რემ კულჰაასის და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ღრმა გაცნობა იძლევა ფუნდამენტურად მნიშვნელოვან შესაძლებლობას მონაწილეობა მიიღოს თანამედროვე არქიტექტურულ დისკურსში და ობიექტურად შეაფასოს მისი როლი თანამედროვე მსოფლიო არქიტექტურული კულტურის დანერგვის, განვითარების და გავრცელების საქმეში.

წინამდებარე დისერტაცია იძლევა საშუალებას მკითხველი გაეცნოს დასავლეთ ევროპის წამყვანი არქიტექტურული ქვეყნის - ნოდერლანდების როლს და გარკვიოს როტერდამის სკოლის ადგილი მიმდინარე საერთაშორისო არქიტექტურულ პროცესებში, დაადგინოს რემ კულჰაასის ფიგურის მნიშვნელობა

როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ჩამოყალიბებაში და ამ პროცესებზე ზეგავლენის მოხდენის თვალსაზრისით.

შედეგების მეცნიერულ-პრაქტიკული ფასეულობა და გამოყენების სფერო.
დისერტაციის მეცნიერულ-პრაქტიკული ფასეულობა მდგომარეობს იმაში, რომ თეორიული კვლევების სისტემატიზაციის საფუძველზე შესაძლებელია განისაზღვროს გარკვეული რეკომენდაციები ქართული არქიტექტურული თეორიისა და პრაქტიკის შემდგომი განვითარებისათვის, პირველ რიგში კი, რემ კულჰაასის, როტერდამის არქიტექტურული სკოლის და, საზოგადოდ, ნეომოდერნიზმის გამოცდილების სრული გაცნობიერების, კრიტიკული გადაფასების და, სადაც ეს უპრიანი და შესაძლებელია, ფრთხილი გაზიარების მიმართულებით, ჩვენი თავისებურებების შენარჩუნებასთან ერთად.

ცნობები დისერტაციის მოცულობისა და სტრუქტურის შესახებ.
დისერტაციის სტრუქტურა აგებულია გამოკვლევის მეთოდის შესაბამისად და შედგება ტექსტური და გრაფიკული ნაწილისგან. ტექსტში შემდეგი ძირითადი თავები არის გამოყოფილი: **შესავალი** (ნაშრომის აქტუალობა, თემის სიახლე, ნაშრომის სამეცნიერო მნიშვნელობა, გამოკვლევის მეთოდისა, მეცნიერულ-პრაქტიკული ფასეულობა), **თავი I-** ლიტერატურის მიმოხილვა, **თავი II-** კვლევის შედეგები და მათი განსჯა, დასკვნები და რეკომენდაციები. ნაშრომში მოცემულია 72 ილუსტრაცია და ბიბლიოგრაფია. დისერტაციას ასევე ახლავს დანართი.

მსოფლიოს, მათ შორის კი საქართველოს არქიტექტურაში მიმდინარე პროცესები პოსტმოდერნისტულ ფაზაშია. წინამდებარე დისერტაციაში ეს ფაზა გაგებულია არა ვიწროდ ისტორიისტული (როგორც ეს ხშირად საქართველოში ხდება), არამედ გაცილებით უფრო ფართო სოციო-კულტურული პოზიციიდან. იგი დიდი ხანია გასცდა უბრალოდ წარსულში ჩახედვას, მისი ზემოქმედების გათვალისწინებას, გარემოს, სათვისტომოს და კულტურულ-ისტორიული წინაპირობების კონტექსტად აღიარებას. მისი სამოქმედო ველი საგრძნობლად უფრო ფართოა და ეყრდნობა რამოდენიმე ფუნდამენტურ დებულებას, რომლებიც წინამდებარე დისერტაციის თემის შინაარსს და მისი შედეგების გამოყენების შესაძლებლობას განსაზღვრავენ:

- ა) პოსტმოდერნიზმი პოსტინდუსტრიული საზოგადოებრივი კულტურის მდგომარეობაა.
- ბ) იგი არ მიმართავს მოდერნიზმისთვის დამახასიათებელ წარსულის ჰეროიკულ უარყოფას, რადგან დაკარგული აქვს მაშინდელი ახალი ინდუსტრიული საზოგადოების განვითარებისთვის მზა რეცეპტების შეთავაზების უნარი. ამიტომ იგი ვეღარ სცემს ერთადერთ პასუხს საზოგადოების მიერ დასმულ კითხვებზე.
- გ) მოდერნიზმი პირდაპირი, სადა, მარტივი და ერთგვაროვნად წასაკითხი იყო. პოსტმოდერნიზმი უარს აცხადებს პირდაპირობაზე. სისადავე აღარ არის მისი ერთადერთი გამოხატულება. მაგ., რობერტ ვენტურის „ურჩევნია, რომ იყოს ორთავე - და არა ის ან ეს, შავიც და თეთრიც, ხანდისხან რუხი - შავისა და თეთრის ნაცვლად“ [1]. ვენტურისთვის, არქიტექტურა არაერთგვაროვანი, რთული და სიღრმისეულად - და არა ზედაპირულად - შინაარსიანია.

დ) ადრეული პოსტმოდერნიზმისათვის არქიტექტურაში, დაწყებული 1950-იანებიდან, დამახასიათებელი იყო სათვისტომოების, დასახლებების ჩვეული ფორმების, კერძოდ, ისტორიული ქალაქის და, ზოგადად, ადამიანისა და გარემოს ფაქტორის წინა პლანზე წამოწევა. ამან გამოიწვია სტრუქტურალიზმის ფაზა არქიტექტურაში, რომელმაც ყველაზე მკაფიოდ თავი ჰოლანდიაში იჩინა (ალდო ვან ეიკი). შემდგომი ათწლეულიდან, სხვა ქვეყნებში პოსტმოდერნიზმისთვის დამახასიათებელი გახდა ნეოკლასიკური და, ზოგადად, ისტორიული რემინისენციები, წარსულის დღევანდებლობაში შემოყვანა, რეფლექსია. ახალზე უარის თქმა ასეთი არქიტექტურის გამოხატულების ძირითად პირობათ იქცა (მაიკლ გრეივსი), რაც დასავლეთის ქვეყნებში 1980-იანების ბოლომდე გაგრძელდა.

ე) ამის შემდეგ, საფრანგეთში წამოწყებულმა კრიტიკამ უფრო ადრეული სტრუქტურალისტური ფილოსოფიისა, გამოიწვია პოსტსტრუქტურალიზმის ფაზა, რამაც ზეგავლენა არქიტექტურაზეც მოახდინა და, 1990-იანების გარკვეულ მონაკვეთში, დეკონსტრუქტივიზმით გატაცება გამოიწვია (პიტერ აიზენმანი, ბერნარ ჩუმი).

ვ) არქიტექტურაში, პოსტმოდერნიზმის დღევანდელი ფაზა შედარებით უფრო მდიდარია. იგი უკვე აღარაა დაკავებული მხოლოდ არქიტექტურის საფუძვლების პოსტსტრუქტურალისტური გაშიშვლებითა და მათი ერთგვარი დაკითხვით, დაშლით. აღმოჩნდა, რომ ადრეული მოდერნიზმი ამოწურული არ ყოფილა. უფრო მეტიც, აღმოჩნდა, რომ იგი არც ერთ მომენტში არ ყოფილა მთლიანად მიტოვებული. მაგ., რიჩარდ მიეირი დღესაც გაუთავებლად იმეორებს ლე კორბუზიეს „ოცნანი წლების პურიზმის ლინგვისტურ ტროპებს“ [2], ასე რომ მის მიერ შენარჩუნებულ ხაზს შეგვიძლია რე-მოდერნიზმი ვუწოდოთ. სხვა შემთხვევაში, რენცო პიანომ, რიჩარდ როჯერსმა და ნორმან ფოსტერმა არქიტექტურის ჩვეული გამოსახულება ჯერ ტექნოლოგიით შეცვალეს, შემდეგ კი საკუთარი პოზიცია შეარბილეს და სუფთა, სადა, გამჭვირვალე სივრცეებისაკენ მისწრაფება გამოავლინეს, რასაც შეგვიძლია ვუწოდოთ გვიანდელი მოდერნიზმი. ლტოლვას ეპატაჟური, ექსპრესიული, ახალი ტექნოლოგიური საშუალებებით ინსპირირებული უცნაური ფორმებისა და გამოსახულებებისკენ შეგვიძლია ვუწოდოთ სუპერ-მოდერნიზმი და მასში ერთმანეთისგან განსხვავებული ხაზები ამოვიკითხოთ (ზაჰა ჰადიდი, ფრენკ გერი, ფოა, დილერ+სკოფიდიო), და ა.შ.

ზ) მოდერნიზმის ამ რამოდენიმე დიალექტის ხსენება საჭირო გახდა მხოლოდ იმის საილუსტრაციოდ, რომ თანამედროვე არქიტექტურას დღეს, მაინც ერთი განსხვავებული, უფრო გამოკვეთილი - ძირითადი მიმართულება გააჩნია. სპეციალიზირებულ ლიტერატურაში მას ახალ მოდერნიზმს, ან ნეომოდერნიზმს უწოდებენ. არქიტექტურაში, ნეომოდერნიზმს სტილის ნიშნებიც კი ჩამოუყალიბდა. მათი გამოვლინება წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომის ერთ-ერთი მიზანი და მისი საწყისი ამოცანაცაა.

ფრანგი ფილოსოფოსი ჟან-ფრანსუა ლიოტარის შენიშვნით, „მოდერნიზმი და პოსტმოდერნიზმი ისე უარყოფენ ერთმანეთს, რომ ერთმანეთად იქცევიან“, და რომ „პოსტმოდერნიზმის დეფინიცია საბოლოო ჯამში შეუძლებელია, რადგან არავის გამოუცდია იგი მის მთლიანობაში“ [3]. შესაბამისად, რადგან მისი მთლიანობა მიღწეული ჯერ არ არის, პოსტმოდერნიზმი დამთავრდება მხოლოდ

მაშინ, როცა დამთავრდება ხელოვნება, რაც იმას უნდა ნიშნავდეს, რომ იგი განუწყვეტლივად ეძებს ორიგინალურ გადაწყვეტას. სინამდვილეში, წერს ლიოტარი, ორიგინალობა მხოლოდ მის შეფასებაში და არა მის შექმნაშია.

თუ ამ პოზიციას დავეთანხმებით, გამოვა, რომ ორიგინალური (ახალი, ცინცხალი, მანამდე არასოდეს მოსინჯული, ორიგინალური) გადაწყვეტა სინამდვილეში არ არსებობს. არსებობს მხოლოდ ის, რასაც მიჩვეული ვართ მივიჩნიოთ როგორც "თანამედროვე" ("მოდერნული"). სახვითი ხელოვნების ამერიკელმა კრიტიკოსმა კლიმენტ გრინბერგმა აღნიშნა: „მოდერნიზმი სასარგებლოა მხოლოდ როგორც დეფინიცია და არა როგორც რწმენა“ [4]. აქედან გამომდინარეობს, რომ ახალი მოდერნიზმი საჭიროცაა და გარდაუვალიც, რადგან მას შეუძლია ესთეტიკური მგრძობიარობა დაგვიბრუნოს. ხელოვანი დღეს აღარ კმაყოფილდება ნიჰილისტური "ანტი-ხელოვნებით". თუ კი 1922 წ. ერთა ლიგის საკონკურსო პროექტის აღწერისას ჰანეს მეიერმა ბრძანა: „ჩვენი ერთა ლიგა არაფრის სიმბოლო არ არის... ჩემი ლექსი არაფერს ნიშნავს; ის უბრალოდ არის. ჩემი ფერწერა უშინაარსოა და ყოველგვარი ინტერპრეტაციის წინააღმდეგი ვარ.“ [5] - დღეს მოდერნიზმი შინაარსისა და ხარისხის არგუმენტებს ეძებს. პოსტსტრუქტურალიზმის ზეწოლამ გადაიარა, დადაისტური ანტი-ხელოვნება ჟურნალების პირველ გვერდებს მოშორდა, პოსტმოდერნიზმი კი აღმოჩნდა სასარგებლო მხოლოდ როგორც მოდერნიზმის შემდგომი დეფინიციის ინსტრუმენტი: დასტური, რომ მოდერნიზმი გრძელდება.

და თუ კი საჭირო არის ახალი "იზმ"-ის გამოგონება, ყველაზე მისაღები და ფართო შინაარსის მატარებელი "ახალი მოდერნიზმია" - დაბრუნება იმ კრიტიკული ესთეტიკისკენ, რომელიც არ იტყვის უარს შინაარსზე და განკუთვნილია იმ საზოგადოებისთვის, რომლისთვისაც "თანამედროვე ხელოვნება" უცხო არ არის. ხარისხი არ არის ასოცირებული ენისა და სემიოლოგიისკენ პოსტმოდერნისტულ გადახრასთან, და ავტორი აღარ არის პოლიტკორექტულად მამებელი. ყველაზე მნიშვნელოვანი ნეომოდერნიზმის ამ წინაპირობებში ის გახლავთ, რომ იგი არ არის უკუსვლა, რეტროგრადული ნაბიჯი: სახელმწიფოსა და კორპორატიული კულტურების შებოჭვის გარეშე, კომუნიკაცია მხოლოდ წინსვლად შეიძლება იყოს აღქმული.

მუსიკათმცოდნე ვიქტორ გროერის აზრით, "ნეომოდერნისტული" კულტურული პირობა ეყრდნობა (პოსტმოდერნიზმთან შედარებით) უფრო ღრმა ფორმალურ სიცხადეს, რადგან „პოსტმოდერნიზმი ხელოვნებაში მოდერნიზმზე ნეგატიურ თავდასხმას წარმოადგენდა და მოდერნიზმის მიღმა მომავალი არ გააჩნდა“ [6]. ამ პოზიციიდან გამომდინარე განმარტებით, „ნეომოდერნიზმი არქიტექტურაში ადრეული მოდერნიზმის ფუნდამენტურ პრინციპებზე დაბრუნებაა, რომელიც ინფორმირებულია მოდერნიზმის პოსტმოდერნისტული კრიტიკით, მაგრამ არ იზიარებს მის ნეგატივიზმს. იგი მზადაა გაითვალისწინოს დასავლეთის პოსტინდუსტრიალურ საზოგადოებაში მომხდარი ცვლილებები, აღიაროს სამოქალაქო საზოგადოება, კაპიტალიზმი და მანუფაქტურული წარმოება (მომსახურეობა, საინფორმაციო ტექნოლოგიები და კომუნიკაციები), გაითვალისწინოს მოდერნიზმის საწყისი პერიოდის შემდეგ საზოგადოებაში მომხდარი ცვლილებები და გამოაცხადოს ისინი საკუთარი მოქმედების ველად

(კონტექსტად), რითაც შეარბილებს კონფლიქტს ადრე არსებულ და დღეს მიღებულ ფასეულობებს შორის“ [7].

თავი პირველი

ლიტერატურის მიმოხილვა

1.1. ნეომოდერნიზმი არქიტექტურაში, როტერდამის არქიტექტურული სკოლა და რემ კულჰაასი ლიტერატურული წყაროების მიხედვით.

რემ კულჰაასი არქიტექტურაში გამოხატული ნეომოდერნიზმის ყველაზე მნიშვნელოვანი ფიგურაა, ავტორი მისი არსებითი თეორიული საფუძველისა, რომელსაც არ გააჩნია ერთიანი მანიფესტის ფორმა და ისეთი კატეგორიული ხასიათი, რომლითაც ადრეული მოდერნისტული დოქტრინები (ადოლფ ლოსის “ორნამენტი და დანაშაული“, ლე კორბუზიეს “ხუთი პრინციპი“ და მისივე “ათენის ქარტია“, მის ვან დერ როეს “ფორმა არქიტექტურაში“ და ა.შ.) გამოირჩეოდნენ. 1970-იანი წლებიდან მოყოლებული, რემ კულჰაასი და მისი ”მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისი“, იგივე OMA¹, პუბლიკაციების და პროექტების სერიებით, თანდათანობით, ამკვიდრებს იმ ფენომენს, რასაც წინამდებარე დისერტაციაში ჩვენ ”როტერდამის არქიტექტურული სკოლა“ ვუწოდეთ, და რომელიც ნეომოდერნიზმის ძირითად ბაზად იქცა.

წყაროების თვალსაზრისით, წინამდებარე დისერტაცია, ძირითადად, თვით რემ კულჰაასის თეორიულ კვლევებს, მის წიგნებს, ესეებსა და პუბლიკაციებს ეყრდნობა. გარდა ამისა, განხილულია მისი, როტერდამის არქიტექტურული სკოლის და, უფრო ზოგადად, ნიდერლანდების არქიტექტურის შესახებ სხვა პუბლიკაციები. ჩვენი საწყისი მიზანი იყო ამ პუბლიკაციებში გამოგვეყო რემ კულჰაასის, OMA-ს და როტერდამელ არქიტექტორთა ის საერთო ნიშნები და პრინციპები, რომლებიც მათ გამოარჩევენ და ლიტერატურაშიც ხაზგასმულად იკვეთებიან. სწორედ ამ ნიშნებზე და პრინციპებზე დაყრდნობით, მოხდა ამ დისერტაციის მთავარი თემის ჩამოყალიბება.

¹OMA (ინგ. Office of Metropolitan Architecture) - „მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისი“, საპროექტო და კვლევითი ორგანიზაცია, რომელიც რემ კულჰაასმა თავის მეუღლესთან მადელონ ვრიისენდორპთან, აგრეთვე ელაია და ზოი ზენგელისებთან ერთად, 1975 წ. დააარსა.



სურ.1.1. რემ კულჰაასი, მის ვან დერ როეს ბარსელონას პავილიონში © Reuters/Gustau Nacarino

მოდერნიზმის განვითარების მიმდინარე ეტაპისთვის, რემ კულჰაასის (სურ.1.1) და OMA-ს მნიშვნელობა ხაზგასმულია თანამედროვე არქიტექტურის ფუნდამენტურ კვლევაში - ანგლო-ამერიკელი კრიტიკოსის და არქიტექტორის **ჩარლზ ჯენქსის** წიგნში “ახალი პარადიგმა არქიტექტურაში“, სადაც, ზოგიერთი სხვა გამორჩეული არქიტექტორის მსგავსად, ერთი ქვეთავი სრულად რემ კულჰაასს, მისი ობიექტებისა და პუბლიკაციების მიმოხილვას დაეთმო. წიგნში ჯენქსი კულჰაასს უწოდებს „მეტროპოლიის ენთუზიასტს, რომელზეც ზეგავლენას სიურეალიზმი ახდენს“ [8], და თვლის, რომ „OMA ავითარებს კვაზი-ფრეიდიანულ ენას, რათა მოახდინოს ანალიზი და იდენტიფიცირება იმ ფსიქოლოგიური მახასიათებლებისა, რომლებიც არქიტექტურას შეიძლება მიეწეროს“ [9]. აქ ავტორი ნეომოდერნიზმის მეტაფიზიკურ, ირაციონალურ მხარეს უსვამს ხაზს. წიგნის კიდევ ერთი ცალკე ქვეთავი - “სუპერ ჰოლანდიელები და დემოკრატიულ-სტატისტიკური არქიტექტურა“ [10] - ნიდერლანდების დღევანდელ ხუროთმოძღვრებას ეძღვნება. უნდა მივიჩნიოთ, რომ ჩარლზ ჯენქსი კულჰაასის, OMA-ს და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის

უმნიშვნელოვანესი შემფასებელია: მის მიერ, **კარლ კროპფთან** ერთად შედგენილ კრებულში "თანამედროვე არქიტექტურის თეორიები და მანიფესტები", რომ კულჰაასი მოხსენებულია **რობერტ ვენტურის, კოლინ რაუს, ფრენკ გერის** და სხვათა გვერდით როგორც ადამიანი, ვინც „თანამედროვე არქიტექტურის დისკურსი შეცვალა“ [11].

სხვა მრავალი წიგნი და მონოგრაფიაც ფართო ჭრილში, სხვადასხვა ქვეყნების ხუროთმოძღვრებასთან ერთად, OMA-ს და დღევანდელ ჰოლანდიურ არქიტექტურას ასევე დიდ ყურადღებას უთმობენ. ასეთია მეცნიერული კრებული "არქიტექტურის თეორია 1968 წლის შემდეგ" **მაიკლ ჰეისის** რედაქტორობით, რომელშიც შესულია და განხილულია კულჰაასის თეორიული ნაშრომები, და სადაც ჰეისი კულჰაასის ანალიტიკურ მეთოდს „ცინიკურ თამაშს“ უწოდებს [12], ვინაიდან ხედავს იმის საშიშროებას, რომ OMA-ს ადრეული პროექტები ვინმეს "პარანოიდალურ ჰალუცინაციად" და „კაპიტალიზმის სიგიჟის სოციალურ-ელემენტარისტულ გააზრებად" [13] შეიძლება მოეჩვენოს. სინამდვილეში, ჰეისი აქვე აფასებს კულჰაასის მიერ "გადატვირთულობის კულტურის" ადრეული გაცნობიერების ფაქტს და ხედავს, რომ "არქიტექტურის ეს ახალი ექსტაზი თითქმის თანაბრად შედგება შეზღუდვისა და აღფრთოვანებისგან, დათმობისა და ინტოქსიკაციისგან, რაც მეტროპოლისის ამბივალენტური ცხოვრების შინაარსს გამოხატავს"[14]. საბოლოო ჯამში, ჰეისი კულჰაასის პოზიციას მაინც აფასებს როგორც „ეკლექტიკურს, რომელიც უფრო მეტად გამომდინარეობს სიურეალიზმიდან და 1960-იანების ჰედონიზმიდან, ვიდრე პოსტსტრუქტურალისტური თეორიებიდან" [15]. სხვა წიგნში, სახელად "არქიტექტურის სურვილი", მაიკლ ჰეისი OMA-ს მიმართ კრიტიკული რჩება და მის კონტექსტუალიზმს იყენებს იმის დასამტკიცებლად, რომ „არქიტექტურის მცდელობა რაიმე მნიშვნელობა დაიბრუნოს ფუჭია“ [16]. ქვეთავში კრებული "არქიტექტურის ახალი განრიგის თეორია: არქიტექტურული თეორიის ანთოლოგია 1965-1995" [17] მრავალი ცნობილი არქიტექტორის გვერდით ასევე დიდ ადგილს უთმობს რომ კულჰაასის თეორიულ კვლევებს. ქვეთავში სახელწოდებით "თანამედროვე ქალაქისაკენ", ჩამოყალიბებულია კულჰაასის

ხედვა პოსტმოდერნისტული ურბანიზმისა, და მისი კრიტიკა. საილუსტრაციოდ მოყვანილია რამოდენიმე ქალაქგეგმარებითი პროექტის მაგალითი, სადაც კულჰაასი ასეთ ურბანიზმს "გულუბრყვილო უტოპიას" უწოდებს და მომხრეა ნეომოდერნისტული „კონდიციისა, რომელიც უზრუნველყოფს ქალაქს უხვი ურბანული სიცარიელებით, რომლებიც კონტრასტში შევა ქალაქის სხვა მჭიდროდ განაშენიანებულ ტერიტორიებთან" [18].

რამდენადაც რთულია კულჰაასის თეორიული პოზიციის ამოკითხვა, იმდენადვე რთული და მრავალფროვანია მასზე დისკუსიებიც: **სტანისლავს ვან მოოსი** (რომელიც 1988 წ. პირველი იყო, ვინც OMA-ს მნიშვნელოვანი პერიოდული გამოცემა მთლიანად დაუთმო: იაპონური A+U-ს ილუსტრირებული ნომერი ქვესათაურით "არქიტექტურა და არა-არქიტექტურა"), ჯენქსისგან და ჰეისისგან განსხვავებით, მიუთითებს, რომ კულჰაასის ფენომენი **პიტერ აიზენმანის** პოსტ-ფუნქციონალიზმს უკავშირებდა [19]. **პავლოს ლეფოსი** წიგნში "საცხოვრისი და არქიტექტურა: ჰაიდებერიდან კულჰაასამდე" თვლის, რომ ჰოლანდიელმა არქიტექტორმა და თეორეტიკოსმა კორექტივი შეიტანა გერმანელი ფილოსოფოსის პოზიციაში საცხოვრისზე, როგორც "ადამიანის პოეტურ დასაყრდენზე", და მის მაგივრად შემოგვთავაზა ისეთი ხარისხები, როგორებიცაა „სიმჭიდროვე, დამაბულობა, უთანხმოება, დაბინდვა და დემატერიალიზაცია" [20]. ერთადერთი ინტერნეტ-გამოცემა ქართულ ენაზე თანამედროვე არქიტექტურის შესახებ - **ნიკა შავიშვილისა და მარინა გუჯაბიძის** წიგნი "მსოფლიოს უახლესი არქიტექტურა" - მე-10 და მე-13 თავებში გაჯერებულია ინფორმაციით ჰოლანდიური არქიტექტურის, ნეომოდერნიზმისა და რემ კულჰაასის შესახებ. ავტორები რემ კულჰაასს უწოდებენ „ნეომოდერნიზმის ძირითად არქიტექტურულ მოვლენას" და მის სტილს ახასიათებენ როგორც „ყოველგვარ სტილზე უარისთქმას" [21]. ავტორთათვის, OMA-ს არქიტექტურა „მონუმენტურობას სრულად მოკლებული, ასიმეტრიული და მხატვრულია" [22]. მათი აზრით, კულაჰაასის „მიზანი არის აწარმოოს რაც შეიძლება მეტი კარგად დაგეგმარებული შენობა, დაკავშირებული საკუთარ ისტორიასთან, ახლო წარსულის [მოდერნიზმის] საყვარელი მაგალითებით" [23].

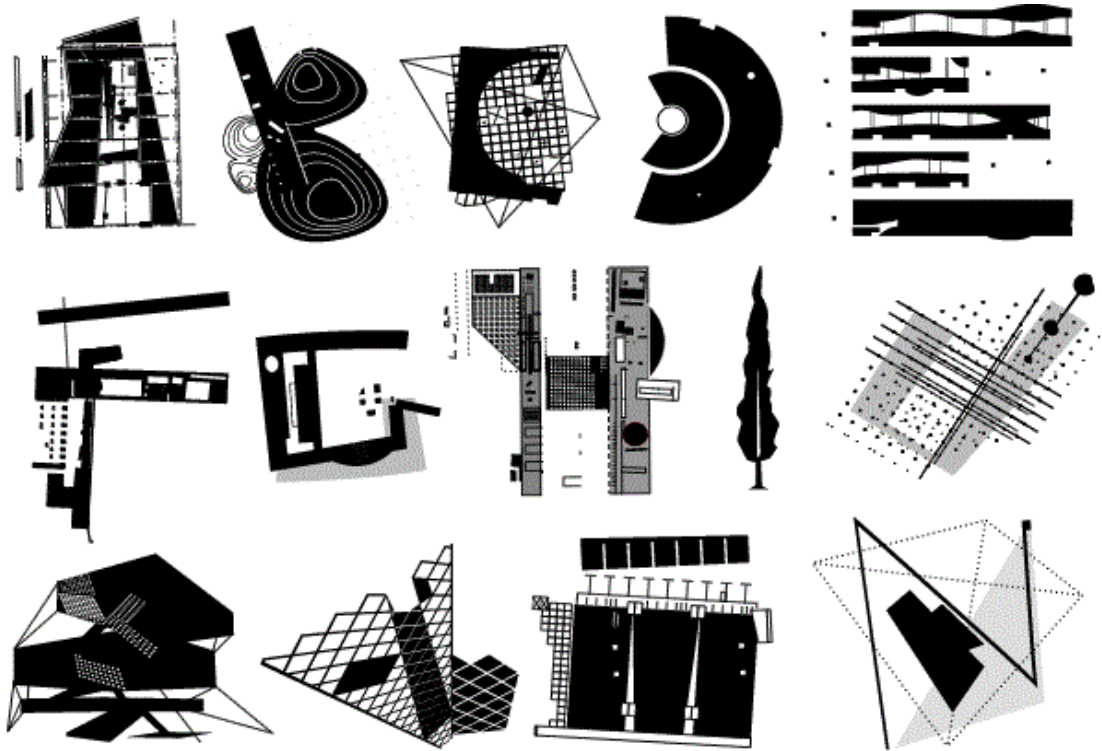
ვერც ერთი პუბლიკაცია ნიდერლანდების არქიტექტურაში დღეს მიმდინარე პროცესების შესახებ, რემ კულჰაასსა და მის OMA-ს გვერდს ვერ აუვლის. ჰოლანდიის მოდერნიზმის კვლევათა შორის გამოირჩევა **ჰანს იბელინგის** გერმანულენოვანი “მეოცე საუკუნის ნიდერლანდების არქიტექტურა“ [24], ათ თავად (საუკუნის ათწლეულების მიხედვით) დაყოფილი ილუსტრირებული მეგზური. აქ ცალკეული პერიოდისთვის დამახასიათებელი ობიექტები, შედარებით ნაკლებად ცნობილ ნიმუშებთან მეზობლობს; კულჰაასსა და როტერდამელ ნეომოდერნისტთა სკოლას მასში სათანადო ადგილი უკავია. წიგნი წარსულის და მიმდინარე არქიტექტურის ერთგვარ საინფორმაციო ბანკს წარმოადგენს. ჰოლანდიურ მოდერნიზმზე შედარებით ადრეულ პუბლიკაციებში, როგორცაა მონოგრაფია “არქიტექტურა და დაგეგმარება: ნიდერლანდები, 1940-1980“ [25], ომისშემდგომი ურბანიზმი აგრეთვე განიხილება **მიხაელ სპიკსის** წიგნში “მარტ სტამის შარვალი“ [26], ნიდერლანდების არქიტექტურის მიმდინარე ტალღა დაკავშირებულია იმ საწყისებთან, რასაც ავტორი “ჰოლანდიურ მორალურ მოდერნიზმს“ არქმევს, კულჰაასის პუბლიცისტიკა და მისი, როგორც 1990-იანელთა თაობის ლიდერის როლი კი ცალკე განხილვის საგნად არის ქცეული. **მორის ნიო** წიგნში “ისე გავიპარე, ვერც კი შემამჩნიეს“ [27], კულჰაასს არ ახსენებს, მაგრამ ნიოს მიერ განხილულ ოთხ პროექტში “მორალური მოდერნიზმის“ ჰუმანური იდეალებით და სოციალური საკითხების პრიორიტეტად დაყენებით გამაგრებული ისტორიული ჰოლანდიური მიდგომა როტერდამის არქიტექტურულ სკოლას უკავშირდება. ნიდერლანდების არქიტექტურის შესახებ სხვა თანამედროვე პუბლიკაციებშიც ვლინდება რემ კულჰაასი/OMA-ს გადამწყვეტი როლი დღევანდელი არქიტექტურული სცენის ჩამოყალიბებაში, და არა მხოლოდ საკუთარ ქვეყანაში და ევროპაში, არამედ მთელს მსოფლიოში. ამგვარ პუბლიკაციათა გრძელი სია შეგვიძლია დავიწყოთ ჰოლანდიურ არქიტექტურას მიძღვნილი მონოგრაფიებიდან, კერძოდ **ჰანს ვან დეიკის** “მეოცე საუკუნის არქიტექტურა ნიდერლანდებში“ [28], რომლის დამაგვირგვინებელი თავი “განსხვავება და ექსპერიმენტი“, გვ.176-189, თითქმის მთლიანად კულჰაასსა და მისი მოწაფეების/შეგირდების მოღვაწეობას ეძღვნება. განახლებადი გამოცემის

“ნიდერლანდების არქიტექტურის მეგზური 1900-2000“ [29] 2004 წლის ვერსიაში ავტორები პოლ გროენენდეიკი, პიეტ ვოლაარდი და პიეტ როოკი ჯერ შესავალში, გვ.6-9, აღნიშნავენ OMA-ს დომინანტ მდგომარეობას ნიდერლანდების არქიტექტურულ სცენაზე, ხოლო შემდგომ, გვ.30 და გვ. 110-112, ცალკე ადგილს უთმობენ როგორც მის ურბანულ პროექტებს, ასევე კერძო სახლების სერიას.

ფილიპ ჯოდდო თავის წიგნში “არქიტექტურა ნიდერლანდებში“ [30], კერძოდ კი ქვეთავში “შეშლილი როტერდამი“ გვ.8-10, კულჰაასზე, როგორც ამ სათაურის შთაგონების წყაროზე, მიუთითებს. უკვე სხვა ქვეთავში იგი გამოყოფს OMA-ს და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის საუკეთესო წარმომადგენლებს **ერიკ ვან ეგერაატს, MVRDV-ს, კას ოოსტერჰიუს-ს, NOX** და სხვებს, შემდეგ კი გვ.114-127 მთლიანად კულჰაასის სახელოსნოს უახლესი ნამუშევრების ანალიზსა და კლასიფიკაციას უთმობს. **აარონ ბეცკიმ და ადამ იუვენსმა** წიგნი “ყალბი ბრტყელი: რატომ არის ჰოლანდიური დაგეგმარება ასეთი კარგი“ [31] ევროპაში მოგზაურობის შედეგად გამოსცეს და მასში კულჰაასი გამოყვეს როგორც ერთგვარი “ტრენდსეტერი“² (სურ.1.2), რომელმაც მიმდინარე კულტურულ დისკურსში მთელი მიმართულება განსაზღვრა. იტალიურ “დომუსში” **დეიან სუდჟიჩი** ასკვნის, რომ „კულჰაასი არქიტექტურაზე უფრო მნიშვნელოვან რაიმეს შეეჭიდა... როგორც არქიტექტორი, კულჰაასი იმდენად ძლიერია, რომ შეუძლებელია იწინასწარმეტყველო, რანაირი იქნება მისი შემდგომი ნამუშევარი“. თუმცა სუდჟიჩი კოდს მაინც აღმოაჩენს: „OMA-სათვის დამახასიათებელია კბილანოვანი კონტურებისადმი გარკვეული ენთუზიაზმი, ასევე მივიწყებული სამრეწველო მასალების უსირცხვილო გამოყენება-თითქოსდა ისინი განსაკუთრებულად ძვირფასი და ნატიფია. კულჰაასი არჩევს მკვეთრ დაპირისპირებას შევსებულსა და ღიას, უხეშსა და გლუვს შორის. მას არ აინტერესებს ისეთი არქიტექტურა, რომელიც თვალს ეამება, ან თანამედროვე ცხოვრების რეალობას მალავს... რატომ უნდა იდარდო ელეგანტური ფასადის, ან კოჰერენტული საზოგადოებრივი სივრცის შექმნაზე, როცა მსოფლიოს ქალაქები

²“ტრენდსეტერი“(ინგლ. Trendsetter) მიმართულების განმსაზღვრელი, მოდის კანონმდებელი

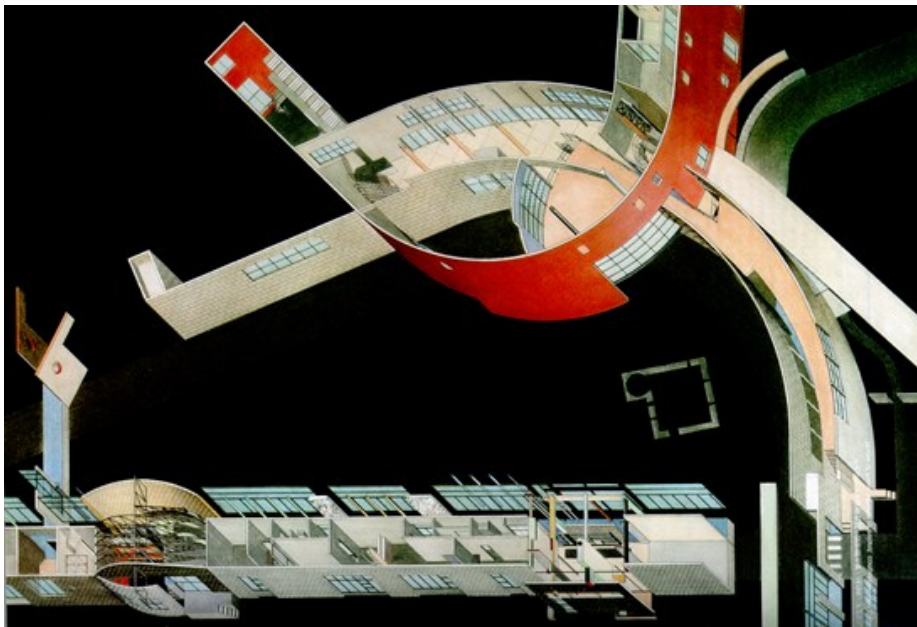
წალეკა იმან, რასაც კულჰაასი უტილიზებულ სივრცეს უწოდებს, და რაც მას ნამდვილად აინტერესებს, თანამედროვე ქალაქის რეალობაა“ [32].



სურ.1.2. რემ კულჰაასის არქიტექტურით ინსპირირებული ლათინური ტიპოგრაფიული ლიტერები, იგ. “ტაიპფისები“, სახელწოდებით “Koolhaas” © Chris Papasadero

კარი იორმაკა წიგნში “მფრინავი ჰოლანდიელები: მოძრაობა არქიტექტურაში“ [33], გვ. 24-30, შეგვახსენებს, რომ სწორედ რემ კულჰაასმა გამოჰყო თავის “შეშლილ ნიუ იორკში“ ლიფტის როლი არქიტექტურაში მოდერნიზმის დამკვიდრების ხანაში, ხოლო თავის ბორდოს სახლში ლიფტი შენობის ცხოვრების დინამიკურ თანამონაწილედ აქცია. ამავე წიგნის გვ. 98-ზე, OMA-ს, NOX-ის, კას ოსტერჰიუსის, UN Studio-ს, ბენტემ კროუველის, NL Architects-ის, მეიერის&ვან შუუტენის და სხვათა, მათთან ერთად კი, უფროსი თაობიდან ჰერმან ჰერტცბერგერის, მაგალითებზე, იორმაკა გვიჩვენებს, რომ ნეომოდერნიზმის გადაყვანა „მოძრაობის მეტაფორული ინტერპრეტაციებიდან დინამიზაციის აეროდინამიკულ ფორმებამდე“ სწორედ ამ ზემოთაღნიშნულ როტერდამელთა ძალისხმევით მოხდა.

საგულისხმოა მონოგრაფიები, რომლებიც მხოლოდ რემ კულჰაასს ან OMA-ს მიეძღვნა. რობერტო გარჯიანის 2008 წლის წიგნში “რემ კულჰაასი/OMA (ესეები არქიტექტურაზე)” მოყვანილია რემ კულჰაასისა და OMA-ს მოღვაწეობა საწყისებიდან და სადიპლომო ნამუშევრიდან, იმ დროისათვის უკანასკნელ პროექტებამდე. ავტორის აზრით, „კულჰაასი ოპერირებს კონტექსტუალიზმის პოეტიკური სინთეზით და ალეგორიული ნარატივით, რაც მას ახალი “საოცრებების“ გამოგონების საშუალებას აძლევს” [34].



სურ.1.3. ირლანდიის პრემიერ მინისტრის რეზიდენციის საკონკურსო პროექტი, 1979 წ. © OMA

ჟაკ ლიუკანის 1996 წლის წიგნში სახელწოდებით “რემ კულჰაასი/OMA” [35], კულჰაასი გრაფიკის ვირტუოზად არის განხილული და მისი და OMA-ს ნამუშევრები უაღრესად მაღალ შეფასებას ღებულობს, ეს ყველაფერი კი მაკეტების, ჩანახატებისა და ნახაზების (სურ.1.3) ფონზე არის წარმოჩენილი.

ყველაზე ნიშნელოვანი თანამედროვე გამოცემა ნიდერლანდების არქიტექტურის აწმყოზე მაინც ბარტ ლოოტსმას “სუპერ-ჰოლანდიელები: ახალი არქიტექტურა ნიდერლანდებში” გახლავთ, სადაც მოცემულია 12 ჰოლანდიური არქიტექტურული ფირმის და ზოგადად, მეოცე საუკუნის ბოლო 20 წლის ნიდერლანდების არქიტექტურის მდგომარეობის ანალიზი. მასში მკაფიოდ იკითხება რემ კულჰაასის, როგორც როტერდამის არქიტექტურული სკოლის

ლიდერისა და ცენტრალური ფიგურის როლი და მნიშვნელობა იმ არქიტექტორებთან მიმართებაში, რომლებიც OMA-ში ან მისი გავლენით ჩამოყალიბდნენ. კულჰაასმა და მისმა მოწაფეებმა მოახერხეს ის, რომ ნიდერლანდების საზოგადოება კვლავ დაინტერესდა არქიტექტურით და დღეს ამ პროცესებს სახელმწიფოც აქტიურად უჭერს მხარს. ლოოტსმას მიხედვით, კულჰაასი მამობას უწევს ორ მოვლენას: „იგი მამაა იმისა, რასაც ავტორი ”რადიკალურ პრაგმატიზმს“ უწოდებს, და აგრეთვე მამაა მეორე მოდერნულობისა, რომელიც ნიდერლანდებში წარმოიშვა“ [36]. აქ იგულისხმება, რომ პირველი მოდერნულობა XX საუკუნის ორ მსოფლიო ომს შორის აღზევებული “ინტერნაციონალური სტილია“. ლოოტსმა შენიშნავს, რომ როტერდამელ არქიტექტორთა სკოლა არჩევს „მხიარულ, ინტენსიურ, მდიდარ მასალებს, მიმართავს დინამიკურ ფორმალურ ექსპერიმენტებს“ და, მიუხედავად იმისა, რომ კულჰაასის მოწაფეთა რიცხვი არც თუ ისე დიდია - „არქიტექტურის მომავალი განვითარების მიმართულებას განსაზღვრავს“ [37]. გაცილებით ადრე, ვიდრე ლოოტსმა კულჰაასის ”რადიკალურ პრაგმატიზმს“ შეამჩნევდა, **ფრანჩესკო რაგიმ** მას ”პურიტანი-ჰედონისტი“ უწოდა [38], ანუ მასში მოკრძალებისა და სიამტკბილობის პარადოქსული ნაზავი შეამჩნია. ეს იყო კულჰაასის ხასიათში ორი საპირისპირო ტენდენციის, ორი კონფლიქტური და დიქოტომიური თანაარსებობის-“კულჰაასის პარადოქსის“ ერთ-ერთი პირველი აღმოჩენა, მაგრამ არა უკანასკნელი. არქიტექტურის ამერიკელმა კრიტიკოსმა **დებორა დიტჩმა** კულჰაასის წინააღმდეგობრივი პოზიცია ასე დაინახა: „სადაც ბევრი არქიტექტორი სავაჭრო მოლების, აეროპორტების და სამორინეების სიმახინჯეს გმობს, კულჰაასი გვთავაზობს უტილიზებული სივრცის (junk space) შესწავლას და გამოყენებასაც კი, როგორც შთაგონების წყაროსი იმ ახალგაზრდა არქიტექტორთათვის, ვინც თანამედროვე ცხოვრების წინააღმდეგობრივ რეალობებს ამჩნევს“ [39].

რემ კულჰაასის პარადოქსულ მიდგომას, სიყვარულს უჩვეულოსადმი და უარის თქმას ჩვეულებრივზე, ნატიფის ახლებურ ხედვას, რომლის ღრმა ფესვები ადრეულ მოდერნიზმში უნდა ამოვიკითხოთ, სხვა ავტორებიც აღნიშნავენ.

ფერნანდო მარკეს სესილია და რიჩარდ ლევინი "ელ კროკუსის" საგანგებოდ შეწყვილებულ ნომერში, რომელიც მთლიანად მიეძღვნა AMOMA-ს (ასე გადააბეს ერთმანეთში ავტორებმა კულჰაასის საპროექტო და კვლევითი ინსტრუმენტების სახელწოდებები), თვლიან, რომ კულჰაასმა „ხელოვნების მთელი ისტორია ერთ და ერთდროულ ნარატივად გადმოგვცა, ქრონოლოგიური დამთხვევის, ავტონომიის, გავლენის და დაახლოების მომენტების ჩვენებით. მას შემდეგ რაც ათწლეულების განმავლობაში "თანამედროვე" ძალზე მომბაზრებელი აღმოჩნდა, ყველაფრის ერთიანობაში გაანალიზების იდეა ახლებურია" [40]. კულჰაასზე და როტერდამის ნეომოდერნიზმზე მნიშვნელოვან ლიტერატურულ წყაროს წარმოადგენს ბერლაგეს ინსტიტუტის სერიული გამოცემის მესამე ნომერი "კუზი", რომელიც, სხვა საკითხებთან ერთად, ეთმობა რემ კულჰაასისა და ჰერმან ჰერცბერგერის ინტერვიუებს [41].

ლივენ დე კაუტერი თავის წიგნში "კაფსულური ცივილიზაცია" [42] განსაკუთრებით უსვამს ხაზს რემ კულჰაასის აღმოჩენას, რომ თანამედროვე "უტილიზებულ ქალაქში" "ქუჩა მოკვდა", და რომ ასეთი ქალაქი „პოსტ-ქალაქია, რომელიც მოამზადეს ექს-ქალაქის ადგილას" [43]. კულჰაასის სხვა პარადოქსულ აღმოჩენათა შორის ყურადღებას იქცევს ავტორის კომენტარი ურბანიზმის რეგრესის შესახებ, რომელიც „დისნეიფილდამდე, კოლექტიური მეხსიერების სიმულირებულ ვერსიამდე დავიდა" [44]. ურბანიზმზე უკვე სხვა წიგნში რედაქტორი **რობინ მიდლტონი** კიდევ ერთ პარადოქსს ამჩნევს: კულჰაასი უარს აცხადებს ქალაქები განიხილოს ურბანული თავისებურებებით და მათ "ლანდშაფტებს" უწოდებს; მისი აზრით, ურბანული თეორია „ქვიშის ციხე-სიმაგრეებს აგებდა, დღეს კი ვცურავთ იმავე ზღვაში, რომელმაც ისინი წალეკა" [45]. **ჯოზეფ როსა** წიგნში "შემდეგი თაობის არქიტექტურა" [46] ასევე მზადაა კულჰაასის პარადოქსების ძალა აღიაროს და იგი ახალი საუკუნის არქიტექტურული ავანგარდის სათავეში დააყენოს, თუმცა აქვე ხედავს საშიშროებას, რომ OMA-ს და როტერდამული ნეომოდერნიზმის მზადრი პოპულარობის გამო „ავანგარდული მოძრაობა მთავარ მიმართულებად შეიძლება

იქცეს და მისი ესთეტიკური მახასიათებლები განმსაზღვრელ პრინციპებად ჩამოყალიბდეს” [47].

რემ კულჰაასის, OMA-ს და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის მზარდი ზეგავლენის შესახებ ლიტერატურაში ჩამოყალიბებულ აზრს იზიარებენ წინამდებარე დისერტაციაში დეტალურად მიმოხილულ სხვადასხვა სერიულ, პერიოდულ, თუ ინტერნეტ-გამოცემებში გამოქვეყნებულ წერილებსა და სტატიებში. ერთ-ერთი ასეთი წერილი ჟურნალ ”ლოტუსში” ეძღვნებოდა OMA-ს წარუმატებელ მცდელობას კონკურსში გამარჯვებული ჰააგის პარლამენტის გაგრძელების პროექტი, მშენებლობის სტადიამდე მიეყვანა [48]. ჟურნალმა სათანადოდ შეაფასა კულჰაასის პირველი საჯარო მცდელობა გამოეაშკარავებინა ისტორიული არქიტექტურის რესტავრაციების ყალბი ფასეულობები, რომლებსაც მან „ისტორიის ფაბრიკაცია“ უწოდა [49].

მას შემდეგ ბევრი ჟურნალი და არქიტექტურის მკვლევარი შეეცადა რემ კულჰაასის და OMA-ს პირუთვნელი, პარადოქსული პოზიცია შეეფასებინა და შემოქმედების კლასიფიცირება მოეხდინა, მაგრამ ეს მცდელობები ყოველთვის დაბნეული ჩანდა. მაგ., **ჰაჯიმე იატსუკამ** 1990 წ. აღმოაჩინა, რომ კულჰაასი მზადაა ამერიკული ატლანტას ცენტრი პარიზის გარეუბნების ”ახალ ქალაქებს” შეადაროს და ორთავეში ”უნიკალური ლანდშაფტი” დაინახოს [50], მაგრამ მთავარი აქ კულჰაასის განცხადებაა, რომ იგი „არქიტექტურული სპეციფიკის პროგრამულ არასტაბილურობასთან კომბინირებას” ახდენს [51]. 1990 წელი გადამწყვეტი გახდა პერიოდულ გამოცემებში მთავარი ადგილის OMA-სა და რემ კულჰაასისთვის დასათმობად: **თომას ფიშერი** მათ წამყვანი ამერიკული ჟურნალის Progressive Architecture-ის ზედიზედ ორ ნომერს უძღვნის და საზოგადოებას ამცნობს, რომ „კულჰაასმა დიდი, მზარდი ქალაქების რევოლუციურ და გამათავისუფლებელ ხასიათზე თვალები აგვიხილა”[52]. გავლენიან ”ნიუ იორკ ტაიმსში” მასზე წერას იწყებენ: **ჯერ ჰერბერტ მასჩემპი**, რომელმაც ჩათვალა, რომ „კულჰაასის შოუ გამოიყურება ისე, თითქოს მან კვლავ გაბედული იდეებისკენ გვიბიძგა. მაგრამ შეცდომაა ვიფიქროთ, რომ მისი

ნამუშევრები უბრალოდ მოდერნიზმის დაბრუნებაა... [ვინაიდან] კულჰასის პროექტებში არამოდერნისტული სუბიექტივიზმი სჭარბობს” [53]; დღეს კი **ნიკოლაი ურუსოვი**, რომელმაც 2008 წ. გაგვიხილა კულჰასის აზრი მასზედ, რომ „რადგან ქალაქს აღარ შეუძლია რაიმე ახალი გვასწავლოს, ჩვენი ამოცანაა იგი უბრალოდ შევინარჩუნოთ” [54]. სხვა გავლენიან ამერიკულ პერიდულ გამოცემაში, ჟურნალ ”ნიუ იორკერში”, **პოლ გოლდბერგერი** შემოგვჩივლებს, რომ OMA-მ არქიტექტურაში ამოწურა „ყოველგვარი კონტური, რომელიც ზე-კონსოლურად გადმოდის, ინგრევა, იმსხვრევა, პერფორირდება, იტკეპნება, უკუდმა ტრიალდება, უხვევს, ბრუნავს, ან რაიმე სხვა სახის რღვევას განიცდის”[55], და პოსტსტრუქტურალიზმის ასეთი კრიტიკის შემდეგ მოულოდნელად ასკვნის, რომ მისი „მოდერნისტულ ტონალობაში შესრულებული შენობების უმრავლესობა ბრწყინვალე და მშვენიერიცაა, რომლებიც გვიჩვენებს, თუ რამდენი რამ ისწავლა კულჰასმა წარსულიდან და რამდენად ახლებურად მოახერხა მან ამ ყველაფრის გამოყენება” [56].

დიანა გირარდო წიგნში ”არქიტექტურა მოდერნიზმის შემდეგ” [57] თვლის, რომ რემ კულჰასის „კორბუზიანული ელემენტების” შერწყმას დივერსიფიცირებულ მასალებთან ახდენს და გაბედულ ქრომატულ სქემებს იყენებს“ [58]. **ფილიპ ჯონსონი** და **მარკ უიგლი** პირველები არიან, ვინც კულჰასის ”სიდიდის” კონცეფციის მნიშვნელობა შეამჩნიეს [59]. წიგნში ”რექვიემი” გამოჩენილი ამერიკელი კრიტიკოსი **სენფორდ კუინტერი** აღნიშნავს, რომ ”სიდიდის” კონცეფციამ ახალ ურბანიზმს მისცა ბიძგი[60]. ფლანდრიულ ენაზე მწერალთა შორის, არქიტექტურის ყველაზე გავლენიანი კრიტიკოსი **გერტ ბეკერტი** წიგნში ”რეალურში ფესვგადგმული” [61] რემ კულჰასის არა მხოლოდ ურბანისტულ, არამედ მოქალაქეობრივ პოზიციას ეხმიანება და მას ”განმანათლებელ მეწარმეს” უწოდებს. რთულ ეკონომიკურ ვითარებაში სამაგალითოდ მიიჩნევს OMA-ს პოზიციას **ხოსე ლუის მატეო** წიგნში ”კრიზისის შემდეგ: თანამეროვე არქიტექტურის პირობები”[62].



სურ.1.4. de Architekten Cie, დადონგის ხელოვნების ცენტრი, ტაივანი, 2012 წ. © de Architekten Cie

ცალკე გამოყოფის ღირსია მრავალრიცხოვანი პუბლიკაციები რემ კულჰაასის და OMA-ს ზეგავლენით განვითარებულ თანამედროვე ჰოლანდიურ არქიტექტურაზე, განსაკუთრებით კი როტერდამის არქიტექტურულ სკოლაზე. წიგნი “პროფესია არქიტექტორი“ მარკ მოლეს რედაქციით [63] აღწერს 1987 წ. დაარსებულ ფირმას de Architekten Cie, რომლის მოღვაწეობა ახალი მოდერნიზმის ჩარჩოში იკითხება (სურ.1.4): უარის თქმა ობიექტების ერთმანეთთან დაკავშირების მიღებული მეთოდების გამოყენებაზე, სტილის იდენტიფიცირების შეუძლებლობა, სოციალურ-ეკონომიკური გარემო როგორც არქიტექტურის წარმოშობის ძირითადი მიზეზი - ეს ყველაფერი სწორედ რომ რემ კულჰაასის OMA-დან მოდის. წიგნი ასევე იკვლევს სახელმწიფოს, როგორც მთავარი დამკვეთის, მზარდ როლს - საკითხი, რომელიც კულჰაასმა ადრევე დააყენა და რომელმაც ქართული არქიტექტურის ბოლო წლების სინამდვილეში განსაკუთრებული აქტუალობა შეიძინა: ამ საკითხის წინ წამოწევით გაირკვა, რომ არქიტექტურას უწევს მოძრაობა დავიწროებულ ჩარჩოში ექსპერიმენტებზე მზარდ მოთხოვნასა და შემჭიდროვებულ ურბანულ რეალობას შორის. ჩვენს მიერ უკვე ნახსენები ავტორები - ბარტ ლოოტსმა და მარკ მოლე შედიან როტერდამელ

არქიტექტორთა ჯგუფში სახელად CRIMSON, რომელთა ხელიდან გამოვიდა ამ ქალაქის ომისშემდგომი არქიტექტურის ყველაზე ღრმა კვლევა: “პოსტროტერდამი: არქიტექტურა და ქალაქი სუფთა ფურცლიდან“^[64]. - ბარტ ლოოტსმა და მარკ მოლე მათთან ერთად კი **როემერ ტოორნი, ევოუტ დორმანი, მიშელ პროვოსტი, ვოუტერ ვანსტიპჰოუტი, კასანდრა უილკინსი, და პორტუგალიელი პედრო გადანიო**, ქალაქს არა რეალურ, არამედ წარმოსახვით ურბანულ ლანდშაფტად ხედავენ, როგორც რეალური ქალაქის alter-ego³ -ს. გრაფიკულად, იგი ოთხი ცირკულარული პანორამით არის წარმოდგენილი: 1940-1960; 1960-1975; 1975-1995 და 1995-2001, ე.წ. “მოგზაურობა-კოლაჟების“ სერიით, დაბომბვისაგან განადგურებული ქალაქის “სუფთა ფურცლიდან“ აღმშენებლობის მოკლე ურბანული ისტორიით, ხოლო თანამედროვეობა მასში OMA/რემკულჰაასის, **West 8-ის, ნოიტლინგს რიდაიკის, MVRDV-ს, NOX-ის, ერიკ ვან ეგერაატის, Max.1-ის, Schie 2.0-ის და Group A-ს** როტერდამული პროექტებით იჭრება, ანუ “ცხრა არქიტექტურული კონტეინერით“, როგორც მათ გადანიო უწოდებს. ომისშემდგომი წარსულის ემბლემატურმა ცვლილებებმა ქალაქს დადი დაასვა, ცხრა ახალი ჩარევა კი ღია, ურბანულ ექსპერიმენტებზე გახსნილ ხასიათს უსვამს ხაზს და როტერდამის უფორმო ატმოსფეროში ილექება.

როტერდამის არქიტექტურულ სცენაზე მიმდინარე მოვლენების, OMA/კულჰაასის და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ზემოთმოყვანილ და სხვა ჯგუფთა გავლენას ჰოლანდიის სხვა ქალაქებშიც განიცდიან, რაც წიგნში “ენ-ელ: 98 99 00“^[65] კარგად გამოჩნდა: დიზაინერ **კასპერ კლაასეს** მიერ წარმოდგენილი, ამსტერდამელი NL Architects-ის მიერ სამწლიან პერიოდში შექმნილი 14 პროექტი ამას ცხადყოფს. განსაკუთრებით კი სახლი Y2K, დოვლათის თანაბარ გადანაწილებასა და ომისშემდგომი “კეთილდღეობის სახელმწიფოს“ იდეაზე დაფუძნებული მრავალბინიანი სოციალური საცხოვრისი, რომელიც 1949 წელს **ვილემ დუდოკის** მიერ დაპროექტებულ მოდერნისტულ მიკრორაიონშია ჩადგმული. აშკარად გამოხატული აღფრთოვანება მოდერნიზმის

³ alter-ego - (ლათ.) *ალტერნატიული პიროვნება, სხვაში გამოხატული საკუთარი თავი, ვინმეს ან რაიმეს სხვა გამოხატულება*

დღეს ასე გაღანძვლილი ჰეროიკული მემკვიდრეობით ავტორებს მხოლოდ ერთადერთი წყაროდან - რემ კულჰაასის შემოქმედებიდან შეიძლება მოსვლოდათ. კიდევ ერთი მცდელობა, როტერდამელ არქიტექტორთა კვალზე, აალორძინონ მოდერნიზმის ხალასი, ურბანული და სოციალური იდეები, აღწერილია **მიშელ პროვოსტის და ანუშკა პრონკჰორსტის** წიგნში “ჰოგლივეტი: მომავალი, წარსული და აწმყო” [66], რომელიც მოგვითხრობს კრიმსონის არქიტექტურის ისტორიკოსის და ჟურნალისტის **ფელიქს როტენბერგის** ძალისხმევაზე გადაეცია ინტერნაციონალური სტილის ე.წ. “ახალი ქალაქი” დინამიკურ, თანამედრივე სათვისტომოდ: პროექტი, რომელიც მხოლოდ რემ კულჰაასის ბილმეერის გადარჩენის პროექტს შეიძლება მოჰყოლოდა. უფრო ადრე იგივე პროვოსტმა **ბ.ვ.კოლენბრანდერთან** და სხვებთან, მათ შორის თავად კულჰაასთან ერთად, აღწერა ალმერის ცენტრის რეგენერაციის OMA-ს პროექტი წიგნში “ჰოლანდიური ქალაქი” [67], რომელზეც მოგვიანებით ვისაუბრებთ. კულჰაასის ურბანული ინტერვენციების ანალიზს აგრძელებს **ჰ. ვან დეიკი**, რომელმაც ისტორიული ქალაქისთვის უჩვეულოდ გაბედულ ხედვაში “ტრანსფორმაციის მუდმივი, შენელებული პროცესის” მიმართ პატივისცემა ამოიკითხა [68].

აღსანიშნავია **ჰანს ულრიხ ობრისტის** “საუბართა სერიები” [69], რომელიც შესრულებულია ცნობილ ადამიანებთან დიალოგების ფორმატში. 2006 წელს გამოქვეყნდა ამ სერიის მე-4-ე ტომი - ობრისტის მიერ, სხვადასხვა ადგილას და დროს დოკუმენტირებული ვრცელი ინტერვიუების ციკლი რემ კულჰაასთან. სერიული გამოცემები, ისეთები როგორცაა Icon, Architectural Review, იაპონური A+U Architecture and Urbanism, გერმანული Der Spiegel, ჰოლანდიური Architect, და ბევრი სხვა, როგორც თანამედროვე ჰოლანდიურ არქიტექტურას, ასევე რემ კულჰაასსა და OMA-ს ვრცელ სტატიებს ხშირად უთმობენ. თავად კულჰაასის უახლესი მედია-პროექტი - ყოველკვარტალური ჟურნალი “მოცულობაა” [70], რომელიც ერთობლივად AMO-მ, ამსტერდამული Archis-ის მთავარმა რედაქტორმა **ოლე ბოუმანმა** და ნიუ იორკის კოლუმბიის უნივერსიტეტის არქიტექტურის ფაკულტეტის დეკანმა **მარკ უიგლიმ** 2005 წელს დაარსეს.

ჟურნალთან ერთად, მას პრეტენზია აქვს არქიტექტურული სტუდია და სკოლაც კი იყოს. ისევე როგორც მისი სულისჩამდგმელი, ჟურნალი “მოცულობა“ გასცდება არქიტექტურის საზღვრებს და ურბანიზმის გლობალურ პირობებს განიხილავს, სოციალური სტრუქტურების უფრო ფართო გაგებისკენ მოუწოდებს და ეცდება საუკეთესო ქალაქგეგმარებითი გარემოს მაგალითების დემონსტრირება მოახდინოს.

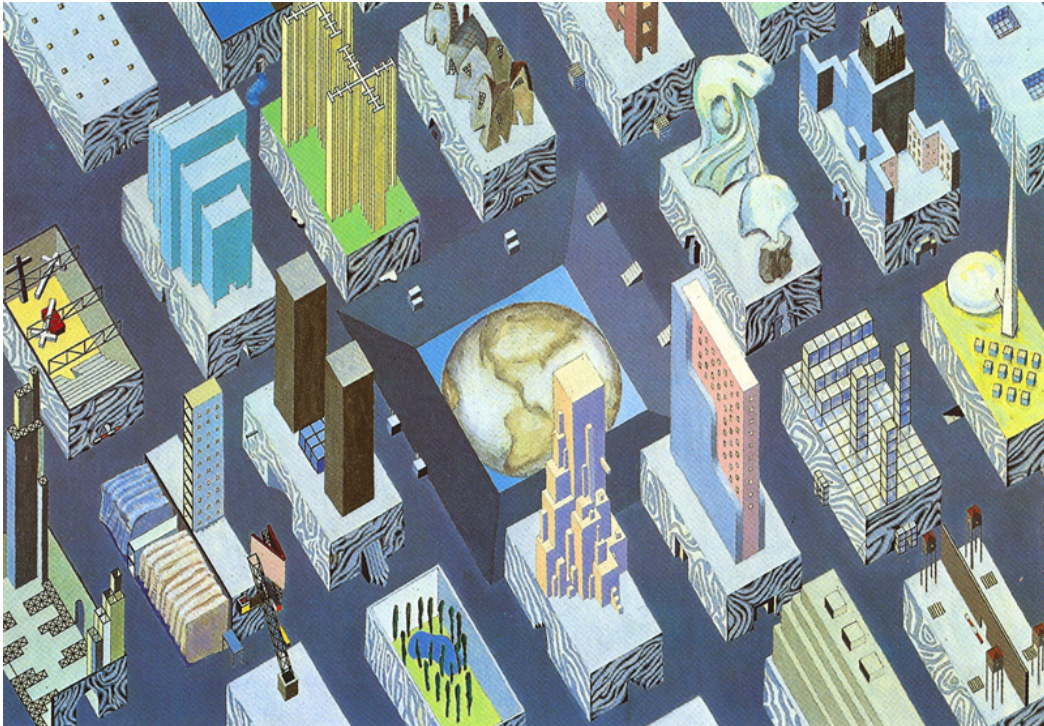
1.2. რემ კულჰაასის პუბლიკაციები.

ნეომოდერნიზმის არქიტექტურული თეორია არსებითად რემ კულჰაასის ნაწერების ბაზაზე ჩამოყალიბდა. წინამდებარე დისერტაციაში მისი პირველი თეორიული ნაშრომი - “შემლილი ნიუ იორკი: მანჰეტენის რეტროაქტიური მანიფესტი“ [71] განხილულია 1978 წ. *მონაჩელი პრეს*-ის პირველადი გამოცემის 1997 წელს განხორციელებული “რეპრინტის“ მიხედვით. ამ კვლევამ მთელი მისი შემდგომი მოღვაწეობა განსაზღვრა. მეთოდი, რომელსაც ავტორი მიმართავს, პოსტსტრუქტურალისტური ლოგოცენტრიზმის ნიმუშია: შინაარსი გადმოიცემა სიტყვების განსხვავებული მნიშვნელობების გამოვლენით. აღნიშნულ წიგნში ავტორი მკაფიო და მწვავე ანალიზს უკეთებს ურბანული განვითარების მიღებულ მოდელებს და გვთავაზობს ქალაქის ახალ - ე.წ. “სიდიდის“ - თეორიას. ყოფილ ჟურნალისტს და კინოსცენარისტს, კულჰაასს სადა, პოლემიკური მანერა და საკუთარი აზრის გამოხატვის სიციხადე ახასიათებს. იგი მრავალმხრივად განათლებულია, მისი ენა ციტატებით, მეტაფორებითა და იდიომებით მდიდრადაა აღჭურვილი, არ უჭირს სათქმელის აფორიზმულად გადმოცემა. ტექსტები ღრმა, რთული და შინაარსით დატვირთულია, მათი აღქმა ისეთივე არაერთგვაროვანია, როგორც მისი არქიტექტურისა. წიგნში, რემ კულჰაასის ლოგოცენტრიზმი უკავშირდება **სალვადორ დალის** მიერ, მისივე *პარანოიკულ კრიტიკული მეთოდი*⁴ 1935 წ. მანჰეტენის “აღმოჩენას“. რემ კულჰაასის წიგნის

⁴ პარანოიკულ კრიტიკული მეთოდი - PCM - *ესპანელ მხატვარ-სიურეალისტ სალვადორ დალის (1904-1989) მიერ მოგონილი სამხატვრო პროდუქციის სპონტანური მეთოდი, რომელიც ეყრდნობა ირაციონალურ ცნობიერებაში გაჩენილი შემლილობის ფენომენის ასოციაციას და ინტერპრეტაციას კრიტიკულ და სისტემატურ ობიექტურობას*

მთავარი თემა მანჰეტენის *“გადატვირთულობის კულტურაა“*. ესპანელი სიურეალისტისთვის, მანჰეტენი იყო ანტი-მოდერნისტული, მაგრამ მხოლოდ ზეპირსიტყვიერად. დალიმ *ფრიც ლანგის* ფილმი *Metropolis* ხელმეორედ ისე “დადგა“, რომ მის სხეულს არც კი შეხებია, მან ქალაქი მხოლოდ აღწერა და შედეგად „გაგრძელებადი პოეტური რეპროდუქციით დაკავებული ატავისტური ძეგლების ანტი-ფუნქციონალური აკუმულაცია“ [72] მიიღო. ავტორის, რემ კულჰაასის ეს სიტყვები დალისაც და თვით მანჰეტენსაც კრიტიკულად აფასებენ, მაგრამ ისინი უფრო საღია, ვიდრე მრავალი წლით ადრე, ლე კორბუზიეს მიერ გამოთქმული მანჰეტენში *შედწევის* სურვილი: კულჰაასისთვის, დალის მიერ აღწერილი „მეტროპოლისი ეცდება მიაღწიოს იმ მითიურ წერტილს, როცა სამყარო მთლიანად ადამიანის მიერ არის შექმნილი და ამიტომ მის სურვილებთან სრულ თანხვედრაში მოდის“ [73], თავად კულჰაასი კი, კორბუზიესგან და დალისგან განსხვავებით, მანჰეტენის განხილვას ცათამბრჯენების კუთხით არ იწყებს. წიგნის პირველ ნაწილში მას უფრო აინტერესებს *კონი აილენდი* (რომელსაც იგი "ემბრონულ" მანჰეტენს უწოდებს). ტოპოგრაფიის სრული უგუვლებელყოფით 1807 წელს დაგეგმილმა კვარტალთა ბადემ მანჰეტენი 2,028 ბლოკად (იგ. კვარტლად) დაანაწევრა, რაც, კულჰაასის აზრით, „გონებრივით რეალურის დათრგუნვა იყო“ [74]. მანჰეტენმა მიიღო ფორმა, რომელსაც ბადე განმარტავდა. ცათამბრჯენის გამოგონებით, რეალური სამყარო ფანტასტიკურში გადაიზარდა: კულჰაასისთვის, მანჰეტენის არქიტექტურამ მაშინ *ლობოტომია* (ტვინის გადანერგვა) განიცადა. 1890 და 1940 წლებს შორის პერიოდში, რომელსაც *რეინერ ბენემმა* "პირველი სამანქანო ეპოქა" უწოდა, ქალაქი მსოფლიოს ურბანულ ლაბორატორიად იქცა; ავტორის შეფასებით, მას შემდეგ იგი „კატასტროფაა, რომელიც არასოდეს მომხდარა“ [75].

მანჰეტენის არქიტექტურა, კულჰაასის აზრით, ზე-მაღალი სიმჭიდროვის ექსპლუატაციის პარადიგმაა, და სწორედ ამიტომ იგი მას *“გადატვირთულობის კულტურას“* [76] უწოდებს. ავტორის აზრით, ამ კულტურის გენერირება არქიტექტურამ მოახდინა. მისთვის სრულიად ცხადია მანჰეტენის ურბანიზმის თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ეპიზოდების დამაჯერებლობა და



სურ.1.5. მადელონ ვრისენდორპის და რემ კულჰასის ილუსტრაცია წიგნისთვის "შეშლილი ნიუ იორკი", 1978 წ. © OMA

კოპერენტულობა, და ამ ფენომენს იგი სახელსაც არქმევს: კულჰასისთვის, ნიუ იორკი აქამდე კლასიფიკაციის მიღმა დარჩენილი ურბანული მოძრაობის - მანჰეტენიზმის პროდუქტია. მანჰეტენიზმის პროგრამის შესრულება იმდენად აღმაშფოთებელია, რომ მისი ღიად გაცხადებაც კი არასოდეს გაუბედიათ. "შეშლილი ნიუ იორკის" ქვესათაურში წერია: "მანჰეტენის რეტროაქტიული მანიფესტი", რაც მის არქიტექტურას შემდეგნაირად განმარტავს: თეორიები, ტაქტიკები და დამალული სიმპტომები აიხსნება მანჰეტენის კოლექტიური ცნობიერების სურვილით, რეალობა *ბადესადმი* მიმართებაში იპოვოს (სურ.1.5).

რამდენადაც მკაცრად არ უნდა ჩანდეს კულჰასის შეფასება, წიგნის მთავარი მომენტი არა კრიტიკა, არამედ, სინამდვილეში, დალის სიტყვების და კორბუზიეს უნაყოფო მცდელობის შემდეგ მანჰეტენში შეელწია (კულჰასი კორბუზიეს წარუმატებლობას ასე ხსნის: „კორბუზიემ იმიტომ ვერ დაიპყრო მანჰეტენი, რომ მისი [კორბუზიეს] ურბანული ფორმა მანჰეტენის სიმჭიდროვეს სპობდა" [96]), არგუმენტირებული აღფრთოვანებაა. და აი აქ ჩნდება ის მთავარი სიტყვა და შინაარსი მთელი ამ გამოკვლევისა "შეშლილი ნიუ იორკის" შესახებ: მანჰეტენს დღემდე აცოცხლებს და ასულმდგმულებს ურბანული გადატვირთულობა:

სიტყვა, რომელიც ამ ქალაქის გაუვალ საცობების ფონზე მუდამ ტივტივებს. ამის შედეგად ყალიბდება ის გენერალური ხაზი, რომელიც შემდგომ 30-წლიან პერიოდში რემ კულჰასის და OMA-ს არქიტექტურისა და ურბანიზმისადმი მიდგომას განსაზღვრავს: გადატვირთულობა, სიმჭიდროვე - ურბანულობის თვისება, მისი განუყრელი ატრიბუტია. ქალაქი, დეფინიციით, არ შეიძლება არ იყოს *მჭიდროვ* ქალაქთა ქალაქი - მანჰეტენი კი, აუცილებლად *გადატვირთულია*. კულჰასისთვის, ნიუ იორკი დასავლეთის ცივილიზაციის უკანასკნელი სადგურია, ადამიანთა სიმჭიდროვისა და ახალი ტექნოლოგიების აფეთქების პოლიგონი, რაც მანჰეტენს ახალი, რევოლუციური ცხოვრების წესის ტესტირების მითიურ ლაბორატორიად აქცევს. მისი პროგრამა ხელოვნურია, რადგან იგი მთლიანად ადამიანის მიერ არის წარმოებული.

სხვა ავტორებით, რემ კულჰასიც ეცდება წიგნი გარკვეული დასკვნებით დაასრულოს. მაგრამ ღრმა, პოეტური პარადოქსებით აღსავსე ნაშრომს მანჰეტენის ურბანიზმზე და გადატვირთულობის კულტურის ფენომენზე, ისევე უჭირს მთლიანი, კოჰერენტული სურათის შექმნა, როგორც თავად ნიუ იორკის შესახებაა შეუძლებელი ერთიანი წარმოდგენის გადმოცემა. კულჰასისთვის, მეტროპოლისი იბრძვის იმისთვის, რომ მიაღწიოს იმ მითიურ მდგომარეობას, როდესაც მსოფლიო მთლიანად ადამიანის მიერ იქნება შექმნილი, და ეს სრულად შეესატყვისება მის სურვილს. მეტროპოლისი მიმზიდველი მანქანაა, რომლისგანაც თავის დაღწევა შეუძლებელია. “შეშლილმა ნიუ იორკმა” დაგვანახა, რომ მანჰეტენმა შეძლო წარმოეშვა საკუთარი მეტროპოლიტანური ურბანიზმის ფენომენი - ის, რასაც რემ კულჰასმა “გადატვირთულობის კულტურა“ უწოდა.

შინაარსობრივად, წიგნი შეიცავს სხვა, ფარულ არგუმენტსაც: მეტროპოლისს სჭირდებოდა საკუთარი თვითმყოფადი არქიტექტურა, იმსახურებდა კიდევ მას, არქიტექტურას, რომელიც შეინარჩუნებდა მეტროპოლისის არსებობის პირობის საწყისს, არსს და მომავალში განავითარებდა გადატვირთულობის კულტურის ახალ ტრადიციებს, ფუნქციათა მრავალფეროვნებით, სიმდიდრით, დივერსიფიკაციით, ისე, როგორც ეს **ჯეინ ჯეიკობსმა** 1961 წ. საკულტო წიგნში

“ამერიკული ქალაქების სიკვდილი და სიცოცხლე“ დაგვანახა: რომ შერეული ფუნქციების გამოყენება ურბანული კულტურისა და ეკონომიკის არსია (ვრცლად ”შეშლილი ნიუ იორკის“ შესახებ იხ. დანართში 1).

უმსხვილესი ზომის და დღემდე, ყველაზე გახმაურებული რემ კულჰაასის წიგნთა შორის 1995 წელს გამოცემული ფუნდამენტური ნაშრომი "S,M,L,XL"-ია [77], რომლის თანაავტორი გრაფიკის კანადელი დიზაინერი ბრიუს მაუ გახლავთ. თვით წიგნის გაბარიტის შესაფერისად, მასში დასმულია ზომის, როგორც არქიტექტურის ცალკეული ფასეულობის, საკითხი. ზომას საკუთარი ლოგიკის გენერირება შეუძლია და ავტორი ყოველმხვრივ აანალიზებს მას. ამ განხილვის მაგალითი კი, კვლავ, მანჰეტენია.

ამას გარდა, წიგნის 1344 გვერდზე წარმოდგენილია OMA-ს იმ დროისათვის შესრულებული ან მიმდინარე სამუშაოები, რომლებიც ზომის ოთხ კატეგორიაზე დაყოფილი და ქმნის გარკვეულ ლინეარულ სტრუქტურას მასშტაბთან მიმართებაში. ამ პროექტების უმრავლესობა განხილულია ქვეთავ 2.2.-ში, ასევე ვრცელი ტექსტები შეგიძლიათ იხილოთ დანართებში. წიგნის ტექსტს გამჭოლად გასდევს ე.წ. “ანბანი“, რომელიც, არსებითად, კულჰაასის მოკლე კომენტარები და მოგონებებია, ციტატებთან, იდეებთან და ავტორისეულ აფორიზმებთან ერთად. შინაარსობრივად, წიგნი გლობალურის ფენომენზე თავისუფალი შეხედულებების ერთგვარი კრებულია. ილუსტრაციები და რეფლექციები როდი კონცენტრირდება იმ საკითხებზე, რომლებსაც არქიტექტურა და ქალაქი სვამენ. ხშირია პროვოკაციული და, ხანდახან, გამაღიზიანებელი მითითებები ეკონომიკაზე და პოლიტიკაზე, ასევე ხელოვნებაზე, ფილოსოფიაზე თუ კულტურაზე/ლიტერატურაზე. წიგნი უხვადაა ილუსტრირებული ნახაზებით და გამოსახულებებით (სურ.1.6), ბოლოში მოცემულია ნამუშევართა ქრონოლოგიური ჩამონათვალი. "S,M,L,XL"-ის ტომის გაცნობისას მკითხველს უჩნდება განცდა, თითქოს იგი სეირნობს ქალაქში, რომელსაც შესწევს უნარი ხშირად იცვალოს ფორმა, გარდაიქმნას და მხოლოდ პირობითად, ნაწილობრივ დარჩეს უცვლელი და მუდმივი.



სურ.1.6. რემ კულჰაასი/ OMA, ფოტოკოლაჟი წიგნიდან "S,M,L,XL" (დასკანერებულია ირინე წულაძის მიერ)

წიგნი მკაფიოდ ანსხვავებს ერთმანეთში პროექტებს და ტექსტებს. მასში მოყვანილია OMA-ს არსებობის პირველი ოცწლეულიდან ისეთი ურბანულად მნიშვნელოვანი მასშტაბის პროექტები, როგორებიცაა 1970-იანების საცხოვრებელი ზონის ბილმეერმეერის რეგენერაციის პროექტი; 1986 წ. გამარჯვებული და შემდეგ ბერნარ ჩუმის სასარგებლოდ უარყოფილი ლა ვილეტის პარკი, 1982 წ., ან წარმატებული ევროლილის გენგეგმა, 1994 წ. ჟესიუს ბიბლიოთეკის საკონკურსო პროექტი 1993 წ., და სხვა, რომლებიც ავტორთა "სიდიდის" ხედვას სათანადოთ გამოხატავენ. ასევე შესულია ესეები "რა მოუვიდა ურბანიზმს" და "ჯენერიკული ქალაქი" (იხილეთ დანართში 2).

წინამდებარე დისერტაციაში მოყვანილი და განხილულია რემ კულჰაასის სხვა პუბლიკაციებიც, როგორიცაა, მაგ., ჰოლანდიის ურბანიზმის მოკლე მიმოხილვა „ჰოლანდიური ქალაქი“ [78], რომელიც ერთი კონკრეტული ქალაქის, ამჯერად საშუალო ზომის ალმერის, მაგალითზე აეწყო. ევროლილის და ე.წ. "ჯენერიკული ქალაქის" შემდეგ, ალმერის გენგეგმა სრულიად განსხვავებულ, ისტორიულ გარემოს განიხილავს, და კონტექსტის და მეტროპოლიის მცნებათა არა ერთ

გაგებას გვთავაზობს. წიგნში დოკუმენტირებულია ცენტრის განვითარების გეგმა, ასევე განიხილება ქალაქის სხვა ნაწილები, მენაშენეთა როლი და საუკეთესო პროექტები: **კაძუო სეჯიმას** თეატრი, **ფრიტს ვან დონგენის** საცხოვრისი, **უილ ოლსოპის** პოპ/როკ ცენტრი, **ბენტემ კროუველის** ბიზნეს ცენტრი, და თავად OMA-ს პარკინგი და კინოთეატრი, რომელიც ასევე კვლევის საგნად იქცა. კულჰაასი, რომელიც ამერიკულ ურბანულ ქაოსს დიფირამბებს უძღვნის, სამშობლოში სავსებით მოწესრიგებულ გადაწყვეტას აღწევს და ცენტრის კოლაჟში, ძველის და ახლის ინტეგრაციას ახდენს.

აღსანიშნავია ჩინეთის მარგალიტის მდინარეს დელტაში მეგაპოლისების “ვესტერნიზაციის“ და მათი ზრდის კვლევა - “დიდი ნახტომი წინ / ჰარვარდის დიზაინის სკოლის პროექტი ქალაქის შესახებ“ [79]. წიგნი დამუშავებულია ჰარვარდის უნივერსიტეტის დიზაინის სკოლის დამამთავრებელი კურსის სტუდენტების მიერ რემ კულჰაასის ხელმძღვანელობით. იგი არის ტრილოგიის ნაწილი, რომელიც შედგება სამი დამოუკიდებელი კვლევისაგან და გამოცემულია ასევე სამ ნაწილად. პირველი მათგანი არის ზემოთხსენებული “დიდი ნახტომი წინ“, მეორე არის “ჰარვარდის დიზაინის სკოლის სავაჭრო მეგზური“ და მესამე “ლაგოსი: როგორ მუშაობს იგი“.

წიგნში “დიდი ნახტომი წინ, ანუ ახალი ჩინეთის აღმოჩენა“, განხილულია ჩინეთის სახალხო რესპუბლიკის მარგალიტის მდინარის დელტის რეგიონი - ხუთი ქალაქისაგან შემდგარი კლასტერი, რომლის მოსახლეობამ 12 მილიონს მიაღწია და მომავალში, დაახლ. 2020 წლისათვის, იგი გადაიქცევა 36-მილიონიან მეგაპოლისად, რომელიც მსოფლიოში მანამდე უნახავი მასშტაბისა და სისწრაფის განვითარების ულმოხელ დევნაში იქნება ჩაბმული. მოდერნიზაციის ეს მორევი დაჩქარებულ იქნა დელტაში ორი სპეციალური ეკონომიკური ზონის არსებობის გამო - კომუნიზმისა და კაპიტალიზმის კომბინირებული ექსპერიმენტების ლაბორატორიებისა, რომლებმაც შექმნეს სრულიად ახალი ურბანული სუბსტანცია. “დიდი ნახტომი წინ“ დაფუძნებულია სავსელე სამუშაოებზე, რომლებიც შესრულდა 1996 წელს და შედგება ურთიერთდაკავშირებული

ურბანული კონდიციის კომპლექსური კვლევებისაგან; ისინი პოლიტიკური გარემოს უჩვეულო ტრანსფორმაციას იხილავენ. აღნიშნული ნაშრომი ისევე, როგორც რემ კულჰაასის ყველა დანარჩენი თეორიული ნამუშევარი, უხვად არის ილუსტრირებული და გაჯერებულია მრავალი დიაგრამითა და სქემით.

ამას მოჰყვა ქალაქების განვითარებაში ვაჭრობის როლის ანალიტიკური მოხსენება “ჰარვარდის დიზაინის სკოლის სავაჭრო მეგზური“ [80], რომლის მიხედვით ვაჭრობა სამოქალაქო აქტივობის უკანასკნელი შემორჩენილი ფორმაა. მზარდი მტაცებლური ინსტიტუტების შენიღბვის ხარჯზე, ვაჭრობამ გაფილტრა, კოლონიზირება მოახდინა და საბოლოოდ ჩაანაცვლა ურბანული ცხოვრების ყველა სხვა ასპექტი. ქალაქის ცენტრები, გარეუბნები, ქუჩები, უკვე აეროპორტებიც, რკინიგზის სადგურები, მუზეუმები, სკოლები, საავადმყოფოები, ინტერნეტი და სხვა არიან ვაჭრობის მექანიზმებითა და სივრცეებით განსაზღვრულნი. ის სიხარბე, რითაც ვაჭრობა დევნის საზოგადოებას, სინამდვილეში არის მისი უმთავრესი - თუ არა ერთადერთი - დანიშნულება და ჩვეულება, რითაც ჩვენ შევიცნობთ ქალაქს. წიგნში მოყვანილია კვლევები ვაჭრობის შესახებ მთელი მსოფლიოს მასშტაბით. იგი უხვადაა დატვირთული დიაგრამებითა და გრაფიკებით, სტატისტიკური მონაცემებითა და სხვა ილუსტრაციებით, სადაც ნაჩვენებია, როგორ იპყრობს „მოპინგი“ მსოფლიოს დიდ ქალაქებს, და არა მარტო მათ.

ნაშრომი აერთიანებს სხვადასხვა ავტორების კვლევებსა და სტატიებს. თავად კულჰაასს მასში ეკუთვნის საკმაოდ ვრცელი და ერთ-ერთი მნიშვნელოვანი ესსე სახელად ”უტილიზებული სივრცე“, რომელიც შემდგომი შევიდა წიგნში “შინაარსი“. ჩვენ მას შევეხეთ დისერტაციაში, უფრო ვრცლად კი იხილეთ დანართ 3-ში.

ჰარვარდის უნივერსიტეტის პროექტი ქალაქზე “ლაგოსი: როგორ მუშაობს იგი“ შედეგია კვლევებისა, რომლებიც ხორციელდებოდა 8 წლის განმავლობაში ლაგოსში, ნიგერია. წიგნი ტრილოგიის ბოლო ნაწილია. დასავლეთ აფრიკის ურბანიზმის სიმბოლო, ქალაქი ლაგოსი (სურ.1.7), კულჰაასის შენიშვნით,

„ეწინააღმდეგება თანამედროვე ქალაქის თითქმის ყველა განსაზღვრულ მახასიათებლებს“, მაგრამ საბოლოოდ ის არის ქალაქი, რომელიც „მუშაობს, ანუ ცოცხლობს“ [81].



სურ.1.7. ლაგოსი © Edgar Cleijne/OMA

აღნიშნული წიგნი თავის 500-ზე მეტ ილუსტრირებულ გვერდზე ახდენს ამ მეგაპოლისის ცვალებადობის დოკუმენტირებას, ესეიების, რუკების, დიაგრამების, ინტერვიუების და სხვა საშუალებების დახმარებით.

წიგნი მიჰყვება ლაგოსის განვითარების ისტორიას, გვინების ყურეს ნაპირებზე 1800 წ. დაფუძნებული მცირე ზომის მეთევზეთა სოფლიდან, დღეისათვის მსოფლიოს ერთ-ერთ უმსხვილეს მეგა-დასახლებამდე, რომლის მოსახლეობა 2020 წლისთვის 24 მილიონს მიაღწევს. მოდერნულობაზე, ინფრასტრუქტურაზე და 1970-იანი წლების ქალაქმშენებლობაში ნავთობის როლზე აქცენტირებით, წიგნი მიმოიხილავს იმ გავლენებსა და შედეგებს, რაც გლობალიზაციამ იქონია ქალაქის იდენტობაზე. წიგნის გარდა, იმავე გამოკვლევის ფარგლებში გაკეთდა დოკუმენტური ფილმი „ლაგოსი, ფართო და დახურული-ინტერაქტიული მოგზაურობა ფეთქებად ქალაქში“, რომელიც გადაღებულია ასევე კულჰაასის

ხელმძღვანელობით. იგი თავადვე არის ფილმის მოქმედი გმირი - მოგზაურის, მკვლევარის და ნარატორის პოზიციაში.

ძალიან ხშირად, პრაქტიკა რემ კულჰაასის თეორიული შეხედულებების ილუსტრაციად იქცევა. მაგ., რაც “ლაგოსშია“ მოთხრობილი, არ არის ამ ნიგერიული მეგაპოლისის უნიკალური მაგალითი: ბევრი აფრიკული, აგრეთვე ინდოეთის და ჩინური ქალაქების ორგანიზაციის შიდა სისტემები ანალოგიურად ვითარდება. ლაგოსი არ შეიძლება აღიწეროს თანამედროვე ცივილიზებული ქალაქის რომელიმე ცნობილი მეთოდით. მაგრამ კულჰაასი ინფრასტრუქტურის, ნავთობის და 1970-იანების ურბანისტების ზეგავლენის ანალიზს მაინც ახერხებს და ასკვნის, რომ „გლობალიზაციის სწორედ ამ პირობებმა განსაზღვრეს ის გადაულახავი წინააღმდეგობები, რომელთა გამო ქალაქი გაეჩხირა წარსულსა და მომავალს, სიღარიბესა და კეთილდღეობას, რეგულარობასა და უწყესრიგობას, წესს და უკანონობას შორის“ [81]. რემ კულჰაასი ახდენს იმის დემონსტრირებას, თუ როგორ მოახერხა აფრიკული მოდერნიზმის უდიდეს მიღწევად წოდებულმა ლაგოსმა, ნავთობის კრიზისის შედეგად, ურბანული დაცემის მაგალითად ქცეულიყო.

“S,M,L,XL“-ისა და “სიდიდის“ თეორიის შემდეგ, OMA-ს შემოქმედება დადგა საშიშროების წინაშე, რომ მისი შედეგები ფუტურიზმთან შეზავებულ 1950-იანების ურბანიზმის თარგმანს დამსგავსებოდა. მაგრამ კულჰაასს, რომელიც ადრეული მოდერნიზმის ჰეროიზმს აღიარებს, მისი წინამორბედებისგან განსხვავებით, არ აქვს მიამიტური რწმენა იმისა, რომ მარტო არქიტექტურას შეუძლია საზოგადოება გააუმჯობესოს. კულჰაასმა დაინახა, რომ არქიტექტურა კორპორატიული და სახელმწიფო ორგანიზაციათა ზეწოლის და საკუთარივე სტრუქტურის დამთრგუნავი წინსვლის მსხვერპლია. ერთი მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც კულჰაასმა “სიდიდეში“ ამოიკითხა, ისაა, რომ “სიდიდე“ უსახელოა: არქიტექტორი აღარაა აუცილებელი იყოს ვარსკვლავი. ამ თვალსაზრისით საინტერესოა რემ კულჰაასის შეხედულებები ორგანიზაციაზე. ამ

შეხედულებებმა იგი, სწორედ მილენიუმის დასასრულს, AMO⁵-ს შექმნამდე მიიყვანა. წიგნში “შინაარსი“ [82] იგი იხსენებს, რომ AMO-ს ბიძგი 1996-99 წლების იუნივერსალ სტუდიოს პროექტმა მიეცა, თუმცა მას შემდეგ, რაც 1999 წ. გართობის ინდუსტრიის კორპორატიული ლანდშაფტი შეიცვალა, კულჰაასს პროექტის შეჩერება მოსთხოვეს.

ამ შედეგმა უჩვენა, რომ XXI საუკუნის მიჯნაზე არქიტექტურა არ აღმოჩნდა მზად გაეძლო ორგანიზაციებისა და არასტაბილურობის ზეწოლისათვის. ტექტონიკურმა ამოცანამ დამკვეთისათვის ინტერესი დაკარგა, იგი პოლიტიკურმა ამოცანამ შეცვალა. ამ პრობლემის გადაწყვეტის მიზნით შექმნილი AMO შემდგომ პერიოდს უთმობს იმას, რომ დამკვეთთან ერთად თავად ჩაერთოს საპროექტო პროგრამის ჩამოყალიბებაში, მიმართოს იგი ამოცანების ზუსტი დასმისკენ, მათი ფორმულირებისკენ პოლიტიკურ-ეკონომიკურ ჭრილში და მათი გადაწყვეტისკენ საზოგადოების სწრაფად ცვლად, დინამიური განვითარების, მედია, საკომუნიკაციო და ინფორმაციული ტექნოლოგიების მზარდი უპირატესობის ფონზე. დღეს არქიტექტურა სივრცობრივი და ტექტონიკური დისციპლინაა, რომელზეც არქიტექტორის კონტროლის შენარჩუნება გაძნელდა. განათლებული დამკვეთის გარეშე კი ამ კონტროლის არსებობა საერთოდ ეჭვ ქვეშ დგება.

2004 წელს გამოცემული “შინაარსი“, რომელშიც, AMO-OMA-სთან ერთად, კულჰაასის თანაავტორებად მრავალი სხვა ორგანიზაცია და ადამიანი გვევლინება, უკვე არა არქიტექტურის, არამედ არქიტექტურით დაინტერესებული მიმდინარე საუკუნის საზოგადოების სოციალურ-პოლიტიკური პლატფორმაა. ზოგიერთი კრიტიკოსის აზრით, წიგნი ამ საზოგადოების მანიფესტადაც კი შეიძლება მივიჩნიოთ, მაგრამ თავად ავტორი თავს მანიფესტებისგან ძალზე შორს იჭერს. მის მიერ განხილულ თემებს შორისაა: ომი ქალაქში და “ურბიციდი“; OMA-ს ოფისის ქრონოლოგიის გადაკვეთები მნიშვნელოვან გლობალურ ისტორიულ-პოლიტიკურ, სოციალურ-ეკონომიკურ და მას-კულტურულ მოვლენებთან; თემა

⁵ AMO- OMA-ს (მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისის) კვლევაზე ორიენტირებული განშტოება.

“პოლიტიკა+მასალა“, განხილული ნეომოდერნიზმის დღევანდელი მდგომარეობის კონტექსტში; არქიტექტურისა და ურბანიზმის კვეთა თანამედროვე კონფლიქტების სტრატეგიებთან და საერთაშორისო სამართლის სემანტიკის მოუმზადებლობა; ბუშტი, ფლუიდურობა, ასიმეტრია, ბიომორფიზმი, სტრუქტურული დინამიკა, მულტიპლიკაცია; AMO-ს შექმნის მიზეზები, ისტორია და გეოგრაფია; არქიტექტურისა და ურბანიზმის ორიენტალიზაცია, ანუ აზიის, რუსეთის და არაბეთის ნახევრკუნძულის ფაქტორის ზრდა; ლას ვეგასის ახალი გაკვეთილები რ. ვენტურისა და დ. სკოტ-ბრაუნისგან; “უტილიზებული სივრცე“ ანუ არქიტექტურის ”დნობა“, გაქრობა დღეს - თანამედროვე საზოგადოების შესაფერისი მდგომარეობა; მუზეუმების ფენომენი; ინფორმაციული კულტურის მზარდი ზეგავლენა საზოგადოების სივრცობრივ მოწყობაზე, და ა.შ.

გარდა ამისა, წიგნში მოხვდა ობიექტების აღწერაც: ბიბლიოთეკა სიეტლში, კაზა დე მუჟიკა პორტუში, ევროპის დროშა, ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში და მაკორმიკის ტრიბიუნის კამპუსის ცენტრი აი-აი-ტი ჩიკაგოში. წიგნში ასევე საკმაოდ ვრცელი ადგილი ეთმობა ჩინეთსა და CCTV-ის პროექტს.

რემ კულჰაასის ჯერ-ჯერობით უკანასკნელი თეორიული ნაშრომია “პროექტი იაპონია, საუბრები მეტაბოლიზმზე“ [83]. წიგნი, სახელმძღვანელოსავით აღადგენს, რეკონსტრუირებას უკეთებს მეტაბოლიზმის ისტორიას - ისტორიას უკანასკნელი მიმართულებისა, რომელმაც შეცვალა არქიტექტურა. იგი ახდენს მეტაბოლიზმის საწყისების, მისი შემადგენელი ნაწილების, ძირითადად არქიტექტორების, მათი გაერთიანების, მისი მიზნების, რევოლუციური შინაარსისა და გლობალური წვდომის დოკუმენტირებას. რემ კულჰაასის თანაავტორი არის ჰანს ულრიხ ობრისტი, შვეიცარიელი ხელოვნების ისტორიკოსი, კრიტიკოსი და კურატორი.

“პროექტი იაპონია: საუბრები მეტაბოლიზმზე“, როგორც კულჰაასის ყველა სხვა ნაშრომი, უხვადაა ილუსტრირებული, ფოტოების ავტორი კი მისი ქალიშვილი ჩარლი კულჰაასია. წიგნი ორი ნაწილისაგან შედგება: 1) ისტორია - ქრონოლოგია 9 თავად, რომელიც მოგვითხრობს მეტაბოლიზმის

განვითარებას მისი საწყისი ეტაპებიდან, ანუ 1930-იანების ტაბულა რასადან, დღემდე. 2) ინტერვიუები - იმ დროისათვის ცოცხალ მეტაბოლისტებთან და უკვე გარდაცვლილი არქიტექტორების დაახლოვებულ პირებთან. თავად წიგნის დაწერის იდეა ეკუთვნის კაიოკო ოტას, იმ დროისათვის ჟურნალ “დომუსის” რედაქტორს, რომელმაც 2005 წელს კულჰაასსა და ობრისტს შესთავაზა და დაარწმუნა აელოთ ინტერვიუები მეტაბოლისტებთან ჟურნალისათვის, ვინაიდან ეს იყო ძალზედ სასწრაფო საქმე და უკანასკნელი შესაძლებლობა შეხვედროდნენ მეტაბოლიზმის პროტაგონისტებს და მომხდარიყო მათთან ინტერვიუების დოკუმენტირება. ეს იყო ერთგვარი „პროტესტი დავიწყების წინააღმდეგ“ [84], წერს კულჰაასი. წიგნი 2011 წელს გამოიცა და იქცა არქიტექტურაში, დღეის მდგომარეობით, უკანასკნელი ავანგარდისტული მიმდინარეობის მატიანედ.

ზემოთ მოყვანილ ლიტერატურაზე დაყრდნობით შეიძლება ითქვას, რომ რემ კულჰაასი და მისი ნაშრომები, როგორც წესი, პირდაპირი და არალინეარულია, გაჯერებულია იმ სოციო-ეკონომიკური და პოლიტიკური ძალების კრიტიკით, რომლებიც აყალიბებენ თანამედროვე ქალაქს. კულჰაასი არის ფიგურა, რომელიც აღიარებს თავის გულგრილობას ამ ძალების მოქმედების მიმართ. იგი მზადაა მიიღოს ყველაფერი ისე, როგორც სინამდვილეშია, რაც თავად არაერთხელ აღუნიშნავს - ყოველგვარი წარსულის ნოსტალგიისა და სენტიმენტალობის გარეშე.

თავი მეორე.

მოდერნიზმი, ნეომოდერნიზმი, რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტურული სკოლა

2.1. ნიდერლანდების კულტურა და ნეომოდერნიზმის წარმოშობის წინაპირობები.

XX საუკუნისა და XXI საუკუნის ჰოლანდიის არქიტექტურის განვითარების გზების კვლევა, რემ კულჰაასის თეორიული და პრაქტიკული მოღვაწეობის შედეგების განხილვა და მის მიერ ჩამოყალიბებული როტერდამის არქიტექტურული სკოლის შესწავლის ანალიზი, წინამდებარე სადისერტაციო ნაშრომში იწყება ჰოლანდიური მოდერნიზმის ფესვების და მისი საწყისი ეტაპების მიმოხილვით.

არქიტექტურაში მოდერნიზმის წარმოშობას რამოდენიმე წყარო აქვს. მის წინაპირობებს შორის პირველ რიგში მოიხსენიება ახალი ხელოვნება - Art Nouveau. ასევე Arts & Crafts-ის მოძრაობა, ბაუჰაუზის სკოლა, რუსული კონსტრუქტივიზმი, კუბიზმი, ფოვიზმი, პურიზმი და სხვა მიმდინარეობები, რომელთა შორის ჯერ კიდევ 1917 წლიდან ჰოლანდიაში გერმანელი და რუსი ხელოვანების ზეგავლენით, ვითარდება მოძრაობა “დე სტილი“ (De Stijl). მასში ერთიანდებიან არქიტექტორები **გერიტ რიტველდი, პეტერ ოული, ფერმწერები პიეტ მონდრიანი, ვილმოშ ჰუსარი**, მრავალმხვრივად განათლებული ხელოვანი და მწერალი **თეო ვან დოესბურგი** კი ამ მოძრაობის სულის ჩამდგმელი ხდება. **კაზიმირ მალევიჩის** სუპრემატიზმთან სიახლოვის გარდა, ვან დოესბურგის მრავალფეროვან მოღვაწეობაში სამყაროს სივრცითი მოწყობის პლასტიკური მეთოდის დანერგვის სურვილი იკითხება [85]. ამოტომაცაა, რომ De Stijl-ის შედეგები “ნეოპლასტიციზმის“ სახელით გახდა ცნობილი. XX საუკუნის დასაწყისში, ბაუჰაუზთან, კონსტრუქტივიზმთან და ახალ სულთან ერთად, ჰოლანდიური ნეოპლასტიციზმი არქიტექტურაში მოდერნიზმის საბოლოო დამკვიდრებას მოასწავებდა. რედუქტივისტული, პურისტული რევოლუციური ტენდენცია,

სადაც ფუნქციონალიზმისა და რაციონალიზმის მუხტი სჭარბობდა, მეორე მსოფლიო ომამდე საყოველთაო გახდა. მოკლე ხნით მის უკომპრომისოდ ხისტ ნიჰილიზმს და წარსულის უარყოფას, შეეცადნენ შებრძოლებოდენ მოდერნიზმის (მოდერნისტული მიმართულების) ისეთი განშტოებები, როგორცაა ღრმად ჰუმანისტური ჰოლანდიური “ამსტერდამის სკოლა“ - სადაც მიშელ დე კლერკის 1916-19 წლების შენობა “გემი“ (Het Schip) ამსტერდამში (სურ.2.1), ეცადა სასტარტო წერტილად ადრეული ტაუტის და ვან დე ველდეს ვერკბუნდისეული თანამედროვე ეკლექტიზმი აეღო, ხოლო პიეტ კრამერის 1924-26 წლების უნივერსალური დე ბიენკორფი ჰააგაში ავითარებდა გროპიუსის შემოღებულ და მოგვიანებით მის მიერვე უარყოფილ ხაზს - ტრადიციული აგური მოდერნისტულ რკინაბეტონთან ერთად, რომელმაც არქიტექტურაში თბილი, ადამიანური ნოტა დაამკვიდრა და ბოლომდე უარს არ ამბობდა შენობის დეკორზე [86] და ა.შ. მეორე მსოფლიო ომმა ამ იდეების განვითარება შეაფერხა, მაგრამ მისი დამთავრებისთანავე პროცესები განახლდა და უკვე სხვა ფაზაში გადავიდა.



სურ.2.1. მიშელ დე კლერკი, შენობა “გემი“ (Het Schip), 1916-19 წწ. © Dirk Verwoerd

1944 წ. 14 ივნისს, ნიდერლანდების უმსხვილესი საპორტო ქალაქი როტერდამი ძლიერ დაზარალდა - იგი დაიბომბა და ქალაქის ისტორიულ ცენტრში გაჩნდა

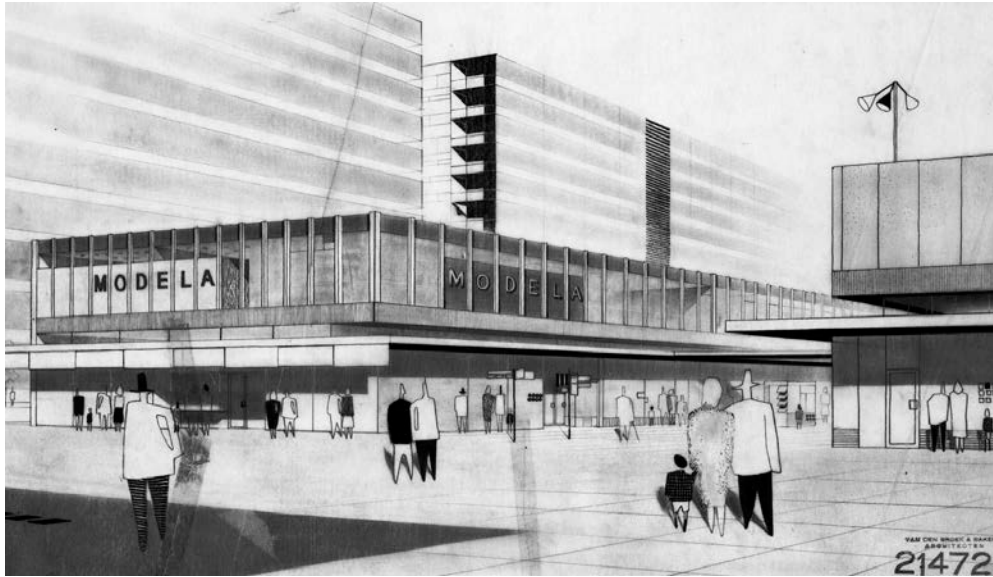
სიცარიელები, რომლებიც ხელახალ შევსებას საჭიროებდნენ. ქალაქის მუნიციპალიტეტმა გადაწყვიტა გერმანელების მიერ დაბომბილი როტერდამის ცენტრი ქალაქის ახალი გენგეგმის მიხედვით აეშენებინა. სამუშაოები დაეწყო ურბანისტ კორნელიუს ვან ტრაას, და 1946 წელს მან შეათანხმა როტერდამის ე.წ. "საბაზო გეგმა", რომელიც ქალაქის სხვა ნაწილების განვითარებასთან ერთად, ისტორიული ცენტრის რეკონსტრუქციასაც ისახავდა მიზნად (სურ.2.2). გეოგრაფიულად და ისტორიულად, ქალაქი როტერდამი მდინარე როტეს ნაპირებზეა გაშენებული, სადაც 1260 წ. პირველი დამბა აიგო. შემდგომში ქალაქი გაფართოვდა, მოიცვა ტერიტორია მდინარე მასის ორივე ნაპირზე და ჩამოყალიბდა სიდიდით მეორე ქალაქად, ამსტერდამის შემდეგ. ახალი გენგეგმის თანახმად საპორტო მეგაპოლისი მდინარე მასის გადაღმა უნდა განვითარებულიყო, იქ შეექმნა კულტურული და დასვენების ცენტრი მაღლივი დომინანტებით, ხოლო თავად ძველ ქალაქს ახალი ცენტრი არსებულის ჩრდილო-დასავლეთით უნდა გასჩენოდა.



სურ.2.2. კორნელიუს ვან ტრაა, როტერდამის "საბაზო გეგმა", 1946 წ. © NAI

გეგმით, როტერდამში გამოცნობადი რჩებოდა მხოლოდ ერთი ომამდელი უბანი - სამკუთხედი კოოლსინგელი-გაუდსინგელი-ბუმპიესი. ხარკი, გადახდილი

ათენის ქარტიის - CIAM-ის ურბანული დოქტრინის მიმართ - ფუნქციონალური სეგრეგაცია გახლდათ: მაღაზიები კოოლსინგელზე, კულტურა მუზეუმის ირგვლივ ბუმპიესზე, მრავალბინიანი საცხოვრისი კი გაუდსინგელზე. ამის გარდა, ცენტრის საცხოვრებელი ფუნქცია საერთოდ უნდა შეზღუდულიყო [87].



სურ.2.3. იოჰანეს ვან დენ ბრუკი, იაკობ ბაკემა, “ლიონზაანი“, საფეხმავლო ქუჩის პერსპექტული ჩანახატი, 1949 წ. © NAI

სწორედ აქ, ახალ ცენტრში, 1949-სა და 1954 წლებს შორის, ვან ტრაას “*საბაზო გემის*“ ფარგლებში გამოყოფილ ტერიტორიაზე, იოჰანეს ვან დენ ბრუკის და იაკობ ბაკემას გენგემით, ორი ურთიერთგადამკვეთი საფეხმავლო არტერიის გასწვრივ, შეიქმნა საცხოვრებელი სახლებისა და მაღაზიების ინტეგრირებული კომპლექსი სახელად “*ლიონზაანი*“ - პირველი საფეხმავლო ქუჩა ევროპაში.

განსხვავებით ვან ტრაას გენგემისაგან, ვან დენ ბრუკ/ბაკემას “*ლიონზაანი*“ (სურ.2.3) უყოყმანოდ ემშვიდობებოდა ომამდელ წარსულს, მათ შორის კი ლე კორბუზიეს მიერ 1933 წელს დეკლარირებულ “ათენის ქარტიის“ პრინციპებს. ქარტიის ურბანული დოქტრინიდან ვან დენ ბრუკის და ბაკემას ეს კრიტიკული გადახვევა შემთხვევითი არ ყოფილა. 1930-იანების ჰოლანდიაში პეტერ ბერლაგეს მოწაფეთა შორის მიღებულმა შენობათა სუფთა ხაზებმა და ურბანული კვარტლის

ცხადმა ორგანიზაციამ, გერმანელებისგან Neue Sachlichkeit⁶-ის არა მხოლოდ სახელი, არამედ ლანდშაფტში დაგეგმილი სათვისტომოს იდეა ისესხა. ომის შემდეგ, ვან დენ ბრუკი და ბაკემა ამგვარი მიდგომის აპლიკაციის მცდელობებით დაკავდნენ. მათ პროექტში, “ლიინზაანი“ განსხვავებული სართულიანობის ცალკეულ ბლოკებად დაიყო, რომლებიც ერთმანეთისგან ფუნქციონალურად და ტიპოლოგიურად განსხვავდებოდნენ და ქმნიდნენ ე.წ. "ვიზუალურ ჯგუფებს", სადაც საცხოვრის სოციალური მომსახურეობა ემატებოდა და ყველაფერი ერთად, უნიფიცირებულ მთლიანობას აყალიბებდა [88].

ვან დენ ბრუკ/ბაკემას “ლიინზაანი“ **Team X**-ის შთაგონებად იქცა. 1954 წელს მან თანამედროვე ქალაქის ფრაგმენტირებული ნაწილები ერთმანეთს კვლავ დაუკავშირა, მაგრამ ვან ტრაას სქემაში “ლიინზაანი“ მანიც გამონაკლისად დარჩა: 1960-იანებისთვის, იმ დროს როცა ვან ტრაას როტერდამი სხვა ქვეყნებისათვის, მოდერნისტული ურბანიზმის მაგალითი გახდა, ადგილობრივმა არქიტექტორებმა „მისი მიდგომა სტერილურობასთან გააიგივეს და ორთოგონალურ გეგმარებასთან დაიწყეს ბრძოლა. მათ შეიძულეს ვან ტრაას ახალი ცენტრი, მიკრორაიონების სიცარიელების შევსებაზე დაიწყეს ფიქრი, მოდერნიზმი კი ავადმყოფობად ჩათვალეს“ [88].

1970-იანებში, მდინარე როტე-სპირა ძველი უბნების მასშტაბური ნგრევისა და მათ ადგილებზე დიდი გამტარუნარიანობის საავტომობილო მაგისტრალის აგების იდეას, პროფესიული საზოგადოებისა და მოსახლეობის დიდი წინააღმდეგობა შეხვდა. 1974 წლიდან, პროტესტს მოჰყვა როტერდამის ურბანული განვითარების ძველ პოლიტიკაზე უარის თქმა და მისი სათვისტომოს, გარემოსა და კულტურის პატივისცემაზე აგებული, Team X-ის მიერ დეკლარირებული პრინციპებით ჩანაცვლება. „როტერდამი იყო 50-იანი წლების სამაგალითო ქალაქი, როდესაც მისი შენობების უმფოთველმა წესრიგმა და

⁶ Neue Sachlichkeit (გერმ. - ახალი ობიექტურობა) მოდერნისტული არქიტექტურის მიმართულემა გერმანიაში, რომელმაც 1920-30-იან წლებში ძირითადად გერმანულენოვანი ევროპის ნაწილში გავრცელდა. ურბანულად იგი უფრო ახლოა ინგლისურ „ქალაქ-ბაღებთან“, ვიდრე „ათენის ქარტიასთან“.

ლინზაანის შემაერთებელმა ქსოვილმა მიაღწია პარადიგმატულ სტატუსს. სამოციანებში ამ ყველაფრის პოპულარობა უეცრად “დაეცა“. საბოლოოდ კი, მხოლოდ საპროექტო დელეგაციები აღმოსავლეთიდან და მსოფლიოს განვითარებადი ქვეყნებიდან მოდიოდნენ მის სანახავად (სურ.2.4). 60-იანებში, ამ ყველაფერს ხელი არქიტექტორების ახალმა თაობამ მოკიდა. ძველი თაობა უბრალოდ აშენებდა ქალაქს. 70-იანებში კი, იგივე ქალაქი უკვე მოიაზრებოდა, როგორც ერთი გიგანტური პრობლემა“ [90], წლების შემდეგ, მშობლიური ქალაქის ისტორიის ანალიზისას აღნიშნავდა რემ კულჰაასი.



სურ.2.4. ხედი როტერდამის ცენტრზე პორტის მხრიდან. აეროფოტოგადაღება © Frans Lemmens

როტერდამის რეკონსტრუქციის მთავარ მახასიათებელად იქცა სიცხადის, გამჭვირვალობის რეალიზაცია, მთელი ცენტრის მასშტაბით. შემდგომში, სიცხადე თავდასხმის ობიექტი გახდა. გეგმები დგებოდა მისი ინტენსიფიკაციისათვის, “კომპაქტური ქალაქი“-ის შესაქმნელად. „ისინი (არქიტექტორები) იყვნენ დაბრმავებულნი გაცხადებული სიცარიელის იდუმალი შესაძლებლობის, მისი ღირსებების მიმართ, მით უფრო, მისი უსაზღვრო თავისუფლების მიმართ. დაბრმავებულები იმ ფაქტის მიმართ, რომ ბავშვები, რომლებიც ორმოცდაათიან წლებში თამაშობდნენ სწორედ ამ ურბანიზმის სათამაშო მოედნებზე, გაიზარდნენ და შექმნეს მუტირებული ურბანული “ჯოჯი“, საკმაოდ კარგად შეიარაღებული იმისთვის, რათა შეავსონ და გამოიყენონ ეს

პოსტმოდერნული სივრცე: იქ, სადაც ყველაფერი შესაძლებელია და არც ერთი სოციალური მეტყველების ფიგურატიული ფორმა არ არის ჩახშობილი არქიტექტურის მიერ. მიგრაციის ახალი ტალღა წარმოიშვა - გზა არაფრიდან არაფრისკენ, როგორც გამამხნეველებელი ურბანული გამოცდილება. ურბანულ იდეოლოგიებში გადანაცვლებით, ისინი იქცნენ ჩამორთმეულების ახალ სახედ და განიდევენ საკუთარი მოდერნული ჰაბიტატიდან“ [90], აგრძელებს კულჰაასი.

მისი ანალიზით, ამიტომაც იყო, რომ პოსტინდუსტრიალურ პერიოდში სწორედ როტერდამი მოგვევლინა ურბანიზმში ცვლილებების ტესტირების პოლიგონად. 1970-იანების ბოლოსთვის, ნიდერლანდებში არსებითად დასრულდა იმიგრანტ მუშათა მასების დასახლება და ქვეყანა მულტიკულტურული გახდა. მან დაკარგა ინდუსტრიალური სახე, ქალაქებში დიდი პოსტინდუსტრიალური სიცარიელები გაჩნდა. როტერდამი, ევროპის ეს უმსხვილესი პორტი, აღმოჩნდა იდეოლოგიური ზეწოლის ქვეშ, არქიტექტურას და ურბანიზმს სწორედ აქ უნდა შეეცვალა განვითარების ვექტორები.

ამ დროს ნიდერლანდური ურბანიზმის ახალი თეორია დელფტის უნივერსიტეტში მუშავდებოდა. იმ პერიოდში უნივერსიტეტის მეცნიერებზე გადამწყვეტ ზეგავლენას აღდო ვან ეიკი ახდენდა. როტერდამის შესწავლამ მას გაუჩინა რწმენა, რომ ძველი სამეზობლოების ფსიქოლოგიური ეფექტი შეიძლება კოდიფიცირებულ იქნას და ისე განმეორდეს, რომ ახალ სამეზობლოში (სურ.2.5) ჩასახლებული ადამიანები თავს ძველ სამეზობლოში გრძნობდნენ. პრაქტიკაში, ეს გულისხმობდა ისეთ მცნებებს, როგორცაა „ადამიანური მასშტაბი, დახურულობა, კომფორტულობის შეგრძნება, და არქიტექტურული დეტალების გარკვეული სიუხვე“ [91]. ამ პოზიციის გასამაგრებლად, სოციალური ფსიქოლოგიის დამფუძნებელი, პროფ. **რობ ვენტჰოლტი**, როტერდამის ცენტრის აღდგენის კრიტიკისას წერდა: „ადამიანი გამოიყენებს ყველა შესაძლებლობას, რათა საკუთარი გარემოს სტრუქტურირება მოახდინოს ფსიქოლოგიური ღუზის ჩაშვებით, რომელიც ამ გარემოს მნიშვნელობას (სიმბოლურსა თუ შინაარსიანს) ანიჭებს... ეს ქალაქი მე მეკუთვნის, მე ვეკუთვნი ამ ქალაქს“ [92].

თუმცა ამის საპირისპიროდ, იმ დროს დელფტში გაჩნდა თეორეტიკოსთა ჯგუფი, რომელიც გაერთიანდა *მიშელ ფუკოს* იდეათა გარშემო. **იან დე გრააფი** და მისი რამოდენიმე კოლეგა დარწმუნდა იმაში, რომ „ყველაზე შესანიშნავი, თავისუფალი და დემოკრატიული გარემოს საფუძველში ძვეს სტრუქტურათა და ცოდნათა პალიმპსესტი⁷, რომელიც მიმართულია რეგულრების, რეპრესიის, ცენზურის და (ადამიანთა) სხეულების კანალიზაციისაკენ“ [93]. ამიტომ, დე გრააფის მეცნიერთა ჯგუფი ვან ეიკის და ვენტჰოლტის ისტორიოგრაფიას აკრიტიკებს, რადგან „ისტორიული ქალაქის საბოლოო ისტორიზაციას მიჰყავს იქამდე, რომ ქალაქი მანუგეშებელი გარემოს უმანკობას კარგავს“ [94].



სურ.2.5. ალდო ვან ეიკის ურბანული მოდელი და მისი რეალიზაცია: ლიმა, პერუ, პროექტი PREVI, 1965-72 წწ. © Aldo van Eyck Archive

1980-იანებში დე გრააფმა ინტენსიური თავდასხმა განახორციელა ქალაქის განახლების ვან ეიკის მოდელზე და ვენტჰოლტის სოციალურ ფსიქოლოგიაზე. „ადამიანები აღიქვს ინფორმაციის გადამამუშავებელ მგრძნობიარე სისტემის ერთეულებად და მანქანებად (შეგრძნებებად). სისტემის ანალიზი მის დაპროგრამებაზეა ორიენტირებული. ანატომიას ადამიანის ხელოვნური

⁷ პალიმპსესტი (ეტრატ-ხელნაწერი, რომელზედაც ძველი ტექსტი გადაფხვიკილა და ახალია დაწერილი); აქ - ფარული მნიშვნელობა, რომელიც პირველად დანახვისას არ ჩანს.

რეკონსტრუქცია მოჰყვება: გრძნობების სტიმულაცია, ძალდობრივი იდენტიფიკაცია და ქცევის რეგულირება“ [95].

სწორედ ამ პერიოდში როტერდამში ბრუნდება რემ კულჰაასი, რომელმაც არქიტექტურული განათლება არა სამშობლოში, არამედ ლონდონის *არქიტექტურულ ასოციაციაში* მიიღო, და სწავლის დროს მხოლოდ დისტანციიდან შეეძლო ჰოლანდიის არქიტექტურის და ურბანიზმის მდგომარეობის შეფასება.

2.2. რემ კულჰაასის საზოგადოებრივ-კულტურული და არქიტექტურული ფენომენი.

შემოქმედებითი ბიოგრაფიის დასაწყისი.

რემ კულჰაასი ანტონ კულჰაასის, ნიდერლანდელი მწერლის, ჟურნალისტის და კინოსცენარისტის შვილია და ჰოლანდიელ პროტესტანტ - *რემონსტრანტთა* (აქედან მოდის რემის სახელი, რომელის სრულად ჟღერს *რემენტ ლუკას კულჰაასი*) ოჯახიდან მოდის. უტრეხტში მცხოვრები ანტონის საგვარეულო მკაცრ და ასკეტურ ცხოვრების წესს იყო შეჩვეული, თუმცა ანტონი ოჯახს მალე გამოეყო და დამოუკიდებლად გააგრძელა ცხოვრება.

სწორედ ამ დროს ჩაეყარა საფუძველი მის მდიდარ ფანტაზიას, რომელმაც თავი იჩინა ოსკარზე ნომინირებულ მის სცენარებში დოკუმენტური ფილმებისთვის *“ჩვეულებრივი ადამიანი“* (1963 წ.), და *“ადამიანისებრი მაიმუნი ზე-მაიმუნი“* (1972 წ.). მამისგან რემ კულჰაასი პროტესტანტულად მკაცრ ცხოვრების წესს ეჩვევა, მისგან იღებს ანალიტიკური აზროვნების უნარს და მასთანვე ეუფლება ცინიზმის ზღავრზე მყოფ კრიტიკულ განსჯას. უთუოდ მამისგან გადავიდა შვილზე ნიჭი და გემოვნებაც: ანტონ კულჰაასი ხომ ნამდვილი ვუნდერკინდი იყო, თავისი პირველი პიესა მან შვიდი წლის ასაკში დაწერა. გარდა ამისა, მამისგან შვილს კინოსადმი ინტერესიც გადაეცა: რემმა 1969 წ. დაწერა

სცენარი ჰოლანდიური film noir-ისთვის "თეთრკანიანი მონა", მერე კი წარუმატებლად შეეცადა ამერიკის პორნომეფისთვის - რას მეიერისთვის ეროტიკული ფილმის სცენარი მიეყიდა.

რემის ბაბუა დედის მხრიდან იყო **დირკ როსენბურგი**, რომელიც თავის დროზე **ჰ.პ.ბერლაგესთან** მუშაობდა, დამოუკიდებლად კი მრავალი მსხვილი ზომის ოფისის (*ავიაკომპანია "კ-ლ-მ"*), სამრეწველო (*ელექტროსადგური "გემალ ლელი"*) თუ ინფრასტრუქტურული ("ლორენცსლუიციენის" შლუზების სისტემა) ნაგებობის პროექტი შექმნა. ბაბუას ზეგავლენა რემ კულჰაასის პროფესიის საბოლოო არჩევანზე უდაო უნდა იყოს. ყურადღებიანი დაკვირვებისას, მათ ბევრი საერთოც აქვთ: მასშტაბი, მთლიანობა, ურბანული ჩანაფიქრის კოჰერენტულობა, დეტალურ დაწვრილმანებაზე უარის თქმა და ამის ნაცვლად ერთიანი, მსხვილი იდეის ბოლომდე მიყვანა, და ა.შ. ბერლაგეს სახელოსნოში მუშაობისას როსენბურგმა უნებლიედ ხელი შეუშალა კიდევ ერთ შეგირდს - *პ. ბერენსთან* მომუშავე მის ვან დერ როეს აემენებინა *კროლერ-მიოლერის სახლი*. 1913 წელს გამოცხადებულ კონკურსში, ბერლაგეს სახელით, როსენბურგმა გაიმარჯვა, მის-ს კი უარი ეთქვა ქათქათა, თეთრ ნეოკლასიკურ ვილაზე: კროლერ-მიოლერის მრჩველმა, ჰოლანდიელმა მხატვარმა *ჰენკ ბრემერმა*, გვერდიგვერდ გაშლილ ორ პროექტზე ასეთი ვერდიქტი გამოიტანა: "ეს (როსენბურგის პროექტი) ხელოვნებაა; აი ეს (მის-ის) კი - არა" (სურ.2.6). კულჰაასი, დედის მოგონებაზე დაყრდნობით, ამ სიტუაციის ირონიულ ასპექტს აქცევს ყურადღებას და დასძენს, რომ მოგონება მის-ის განუხორციელებელ, მოხდენილად წაგრძელებულ ნაგებობაზე, რომლის არარსებობა *ვასენარის* ტყის პირას სხვა არარსებობამ - თავად რემის ბაბუის პროექტმა განაპირობა - მისი ბავშვობის ერთ-ერთ ძლიერ შთაბეჭდილებად იქცა, რამაც მისი შემდგომი არქიტექტურის მისტიკური ასპექტებისადმი ინტერესის ფორმირებას შეუწყო ხელი.



სურ.2.6. ლუდვიგ მის ვან დერ როე (პ. ბერენსის სახელოსნო), კროლერ-მიოლერის ვილა, მაკეტი რეალურ ზომაში, ხე, მუყაო. ვასენარი, 1912 წ. © Kosmograd

როტერდამში 1944 წლის 17 ნოემბერს დაბადებული რემი ორი წლის ასაკში ოჯახს ამსტერდამში მიჰყვება. ამ ქალაქს და იმ დროისთვის უკვე აქტიურ ფაზაში მყოფ ალდო ვან ეიკის ბავშვთა 700-ი სათამაშო მოედნის პროგრამას (1949-79 წწ.) დაუკავშირდა რემ კულჰაასის პირველი მოგონებები იქ გატარებულ წლებზე (1946-52 წწ.) და ომის შემდგომ აღსადგენი ქალაქის იერსახეზე. კიდევ უფრო ძლიერად, 8 წლის რემის მეხსიერებაში, ოჯახთან ერთად ინდონეზიაში გამგზავრება, შემდეგ კი იქ გატარებული წლები (1952-55 წწ.) აღიბეჭდა. ანტონ კულჰაასი ჰოლანდიისგან კოლონიური ინდონეზიის გამოყოფის და ავტონომიურ სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების მომხრე გახლდათ, რაც მისი პუბლიცისტური ნაწერებით დასტურდება. დამოუკიდებლობისთვის ომის მოგების შემდეგ ინდონეზიელებმა იგი სამი წლით კულტურული პროგრამის ხელმძღვანელად მიიწვიეს და ოჯახიც ჯაკარტაში დასახლდა. რემ კულჰაასი ხაზს უსვამს ამ წლების მნიშვნელობას და წერს, რომ ჯაკარტაში იგი „ნამდვილი აზიელივით ცხოვრობდა“. მასზე ინდონეზიის კულტურამ, ხალხთა წეს-ჩვეულებებმა, არაჩვეულებრივმა ბუნებამ და განსხვავებულმა კლიმატურმა პირობებმა, რაც მთავარია კი - აბორიგენტთა უშუალო, თბილმა დამოკიდებულებამ, დაუვიწყარი შთაბეჭდილება დატოვა.

სანამ არქიტექტურის შესწავლას დაიწყებდა, რემ კულჰაასმა ჟურნალისტად იმუშავა ლიბერალურ ჟურნალ Haagse Post-ში, და 1960-იან წლებში მასალის შეგროვების, წერის, საკუთარი პოზიციის გამოთქმის და დაცვის პოლემიკურ ხელოვნებას დაეუფლა. იგი იხსენებს, რომ ჟურნალიზმმა მიანიჭა მას „1960-იანების თავისუფლების ისეთი შეგრძნება, რომ თითქოს ნებისმიერი რაიმეს

გაკეთება შეეძლო“. კინემატოგრაფზე კი შენიშნავს, რომ „სცენარის წერასა და არქიტექტურას შორის ძალიან მცირე დისტანციაა [ვინაიდან] ორთავე ნარატიული, სიურპრიზის მომტანია და ინტრიგას ქმნის“ [96]. სწორედ იმიტომ, რომ ამ გამოცდილების შემდეგ იგი გარკვეულწილად აგვიანებს არქიტექტორის პროფესიის დაუფლებას - 30 წლის ასაკში “შემლილი ნიუ იორკის“ წერას იწყებს, ხოლო რეალურ პროექტირებას ხელს მხოლოდ 35 წლის ასაკში მოკიდებს - როგორც თავად შენიშნავს, საკუთარ ნამუშევრებში გარკვეული სიქორფეს შენარჩუნება მოახერხა.

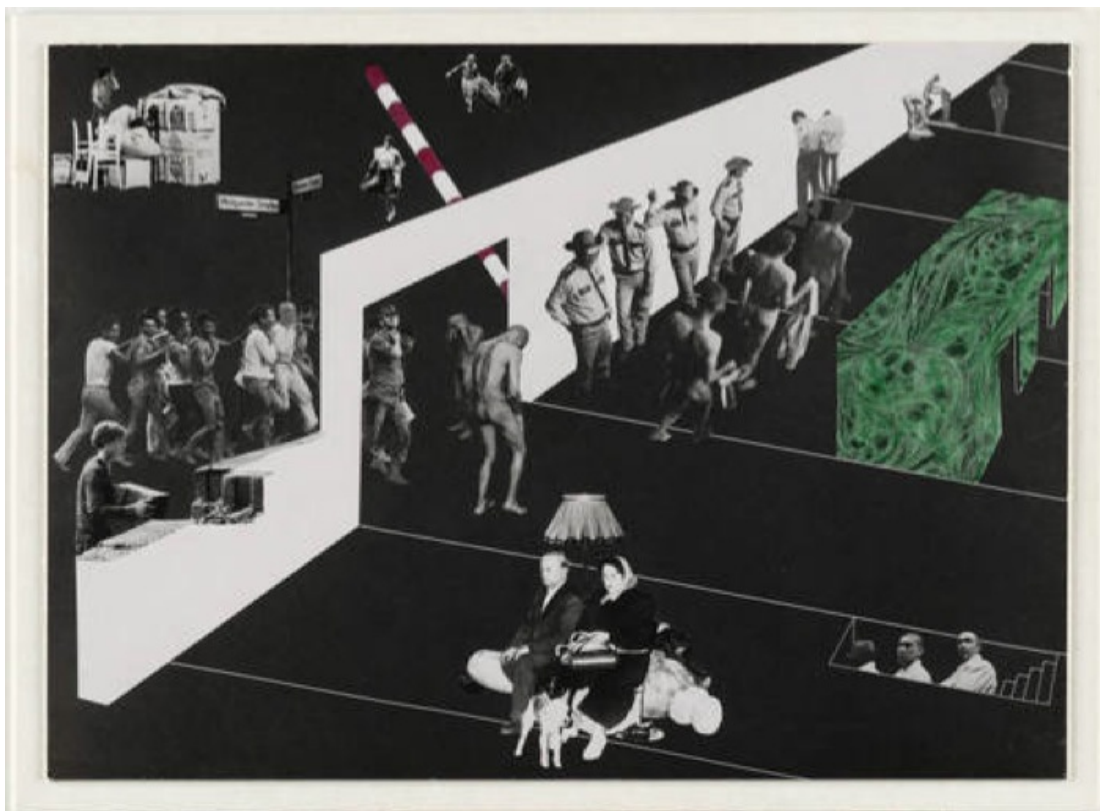
მამისგან მიღებული ცნობისმოყვარეობით, მდიდარი ფანტაზიით, ფართო შემოქმედებითი პოტენციალით რემ კულჰაასი სხვა კულტურულ ფენომენებში - კინემატოგრაფში (სიყრმის მეგობარ ჰოლანდიელ-ჰოლივუდელ რეჟისორ *რენე დაალდერთან* ერთად - სურ.2.7), ჟურნალისტიკაში, ლიტერატურაში, პოპ-მუსიკაში⁸ და სხვა მრავალ ასპარეზზე სინჯავს საკუთარ ძალებს, რითიც შეუფასებელ გამოცდილებას იძენს. ამიტომაც, არქიტექტურა და ურბანიზმი არანაირად არ შეიძლება განიხილებოდეს რემ კულჰაასის შემოქმედებითი შესაძლებლობების გამოხატვის ერთადერთ ასპარეზად.



სურ.2.7. კინემატოგრაფისტა ჯგუფი 1,2,3 Groep. უკანა პლანზე მარცხნივ რემ კულჰაასი, მარჯვნივ რენე დაალდერი, 1967 წ. © Archive Rende Daalder

⁸ 1977 წ. რემ კულჰაასი „თეთრკანიანი მონის“ რეჟისორ რენე დაალდერთან ერთად, ჩაება წარუმატებელ მცდელობაში ინგლისური პანკ-ჯგუფ *სექს პისტოლსის* პროდიუსერი *მალკოლმ მაკლარენი* რეჟისორ *რას მეიერთან* შეერიგებინათ და გადაერჩინათ მათი ერთობლივი ფილმი ცინიკური სათაურით „*ვინ მოკლა ბემბი?*“, მოგვიანებით კი მცდელობაში, იგივე მაკლარენი, ჯგუფის ლიდერ *ჯონი როტენტან* შეერიგებინათ, რათა სექს პისტოლსი არ დაშლილიყო.

1968 წელს იგი ლონდონის არქიტექტურულ ასოციაციაში ეწეობა. მომდევნო ზაფხულს კი გერიტ ოორტჰიუსთან ერთად მოსკოვს ეწვევა და რუსი კონსტრუქტივისტის ივანე ლეონიდოვის არქივს სამშობლოში ჩამოიტანს. 1969 წლის ბოლოს, დელფტის ტექნიკური უნივერსიტეტის არქიტექტურის ინსტიტუტი აწეობს ლეონიდოვის პროექტების გამოფენას, სადაც კულჰაასი პირველად შეხვდება კენეტ ფრემპტონს და დაინტერესდება ამერიკაში სწავლის გაგრძელებით. 1972 წლის ზაფხულში AA-ს საფინანსო დიპლომის (სურ.2.8) თემად კულჰაასი ბერლინის კედელს, როგორც არქიტექტურას ირჩევს და ახერხებს იმას, რომ „არქიტექტურას შესაძლოა ვიზუალური, ფორმალური და ფიზიკური ატრიბუტებიც კი მოაცილო“ [97] და იგი მაინც საინტერესო დარჩეს - რისთვისაც დაცვაზე შემთხვევით დასწრებული ლუის კანისგან დიდი მომავლის წინასწარმეტყველებას იღებს.



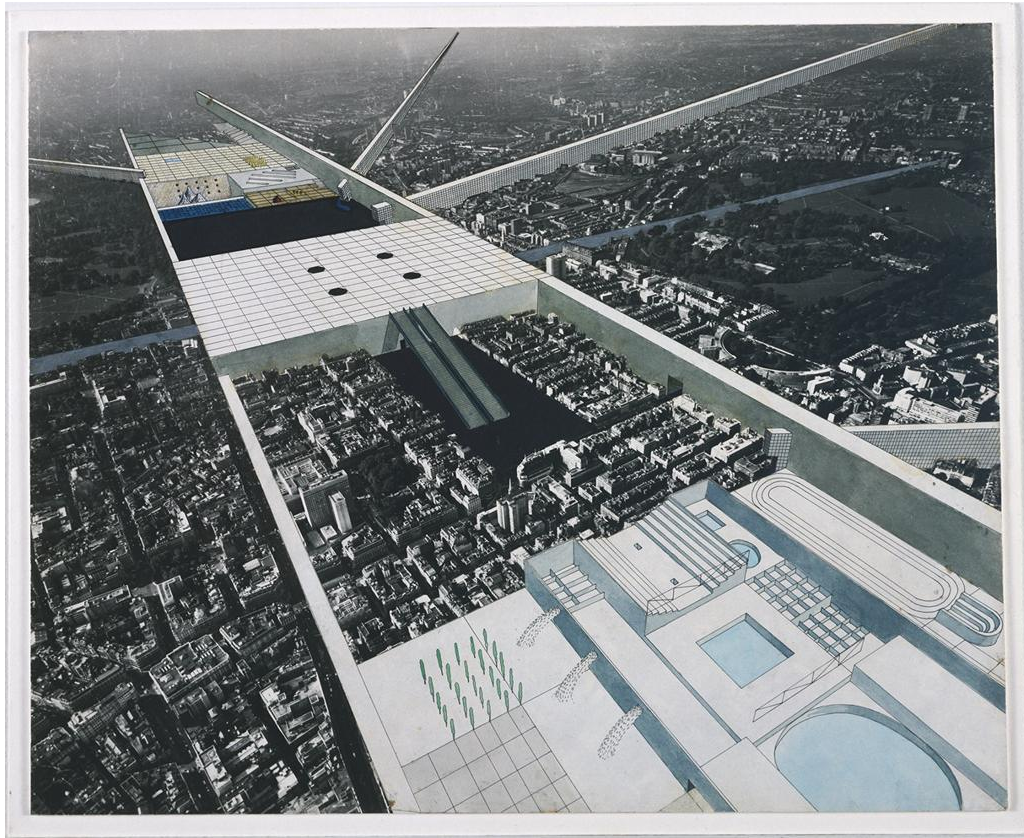
სურ.2.8. რემ კულჰაასი (მადელონ ვრისენდორპის, ე. და ზ. ზენგელისების დახმარებით), სადიპლომო პროექტი “ბერლინის კედელი - არქიტექტურის ნებაყოფლობითი პატიმრები“, AA, 1972 წ. ნიუ იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის არქიტექტურისა და დიზაინის კოლექცია © 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / BEELDRECHT, Hoofddorp, NL

იმავე წელს რემ კულჰაასი ერთწლიანი სასტიპენდიო პროგრამით *კორნელის უნივერსიტეტში* ხვდება და ორი სრულიად განსხვავებული ზეგავლენის ქვეშ ექცევა: თუ კი ერთი მასწავლებელი კოლინ რაუ (რომელიც იმ დროს მოწაფეებს აჩვენდა ქალაქგეგმარების ალტერნატიულ მეთოდს, რომელიც ნაწილობრივ **კამილო სიტეს** ქალაქგეგმარების ადრეულ კონცეფციებს, ნაწილობრივ კი რაუს საკუთარ, კოლაჟების და გადადებების ორიგინალურ მეთოდიკას ეყრდნობოდა) იყო, მეორე წარმოშობით გერმანელი **ო.მ.უნგერსი** (რომელიც იმ დროს უკვე სინჯავდა რაციონალისტური პროექტის კუბიკურ ფორმებს) გახლდათ. კროს-კულტურულ გადაკვეთებს, არქიტექტურული ასოციაციის რადიკალიზმს, რაუს კონსტრუქტივისტებს, დელფტის სკოლის რეფლექტურ ფილოსოფიას, კორნელის უნივერსიტეტში მიღებულ საპირისპირო გამოცდილებას ემატება ის, რომ კულჰაასი მოხვდა პიტერ აიზენმანის *არქიტექტურისა და ურბანული კვლევების ინსტიტუტში* და შეიყვარა ნიუ იორკი. აიზენმანი მასზე ასევე დიდ ზეგავლენას ახდენს, თუმცა ამ წლების გახსენებისას იგი სხვა სამ ფაქტორს გამოჰყოფს: „მე დავინტერესდი რუსი კონსტრუქტივისტი ივანე ლეონიდოვიტ, მის ვან დერ როეთი და 1920-იანებისა და 1930-იანების ამერიკული არქიტექტურით“ [98]. საგულისხმოა, რომ ინსტიტუტში ამავე პერიოდში იმყოფებოდა **ბერნარ ჩუმი**, რომელსაც კულჰაასი AA-დან უკვე იცნობდა. საფიქრებელია, რომ ამ ზეგავლენების დამაბნეველ მწკვრივებში კულჰაასი, აიზენმანთან და ჩუმისთან ერთად, პოსტსტრუქტურალისტური ფილოსოფიის არქიტექტურაზე მიყენების შესაძლებლობებს, დერიდას ნაწერებს, გადაკვეთების/გადადებების და კროს-კულტურული წყაროების საკითხებს სწორედ იმ დროს ეცნობოდა. “შემლილი ნიუ იორკის“ წერა კულჰაასმა არქიტექტურისა და ურბანული კვლევების ინსტიტუტში ყოფნისას დაიწყო. მართალია, კ. ფრემპტონი თვლის, რომ მანჰეტენიზმის-გადატვირთულობის *კულტურის* აღმოჩენა უბრალოდ ემთხვევა და არ არის პირდაპირ კავშირში აიზენმანის „იმ პერიოდის ინსტიტუტის მცდელობებთან, მოეხდინა უმოწყალო მოდერნიზმის არქიტექტურული მდგომარეობის რეკონსტიტუცია“ [99], მაგრამ ისიც ცხადია, რომ რასაც ფრემპტონი “უმოწყალო მოდერნიზმს“ უწოდებს (და მიაჩნია, რომ იგი

ვენტური/სკოტ ბრაუნის წამოწყებულ პოპულისტურ კრიტიკაზე აგრესიული და ცოცხალი რეაქცია), და რაც სინამდვილეში ადრეული მოდერნიზმია, თავისი უკომპრომისო, ხმამაღალი და უკანმოუხედავი რადიკალიზმით, არის ის, რაც აირჩია რემ კულჰაასმა თავისი არქიტექტურული პოზიციის სასტარტო წერტილად. მასალის სისუფთავე, ადამიანური მასშტაბი და შინაარსის მიმართ ყურადღება გლობალიზებულ სამყაროს, მატერიალისტურ ეკონომიკას, მექანიკურ მასშტაბს და არჩევით შინაარსს ეწინააღმდეგება: კულჰაასი კი, ამის საპირისპიროდ, ქალაქის შემთხვევითობას აფასებს.

ნიდერლანდები და რემ კულჰაასის არქიტექტურა 1970-80-იან წლებში

რემ კულჰაასის პირველი მნიშვნელოვანი პროექტი, როგორც უკვე აღვნიშნეთ, ჯერ კიდევ 1971 წელს შესრულდა და უჩვეულო თემას - ბერლინის კედლის, როგორც არქიტექტურის პარანოიდალურ ინტერპრეტაციას - დაეთმო. ვოუტერ ვანსტიპპოუტის აზრით, ამ პროექტით (სურ.2.9) კულჰაასმა, მოდერნიზმში პირველად, დაგვანახა, რომ „არქიტექტურას შესაძლოა ვიზუალური, ფორმალური და ფიზიკური ატრიბუტებიც კი მოაცილო და მას მაინც დარჩეს უნარი მოქალაქეთა გონებაზე და სხეულებზე ძლიერად იმოქმედოს“ [100]. 165 კილომეტრის სიგრძის, ორნაწილიანი ხაზოვანი ნაგებობა აღწერილ, ანალიზირებულ და პრეპარირებულ იქნა სკეტიების, დიაგრამების და ფოტოკოლაჟების სერიაში, და წაკითხულ იქნა როგორც *ტექსტი*, რომელმაც „ადვილად გადალახა განსხვავება ტრაგედიას, კომედიას და მელოდრამას შორის“ [101], წერდა თავად კულჰაასი. ამ ინტერპრეტაციაში კედელი განიცდიდა „მუდმივ ტრანსფორმაციას ხაზიდან - ზონამდე და იქცა დანაშაულად, რათა ბოლო მოეღო ყველა სხვა დანაშაულებებისათვის“ [102]. მისი არქიტექტურა კულჰაასს *მშვენიერი* მოეჩვენა, რადგან კედლის 10 წლისთავისთვის მისმა ძალამ მოახერხა „სასოწარკვეთა, ზიზღი და გულაცრუება არქიტექტურის დარგზე გადაეტანა“ [103].



სურ.2.9. რემ კულჰასი, მადელონ ვრისენდორპი, ე. და ზ. ზენგელისები, Exodus - გამოსვლა, ანუ არქიტექტურის ნებაყოფლობითი პატიმრები: პროექტი “ზოლი“, მად. პერსპექტივა, 1972 წ., წიგნიდან S,M,L,XL. ნიუ იორკის თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმის არქიტექტურისა და დიზაინის კოლექცია © 2007 Artists Rights Society (ARS), New York / BEELDRECHT, Hoofddorp, NL

არქიტექტურისა და ზოგადად, მოდერნიზმის ევოლუციისათვის ფუნდამენტურად მნიშვნელოვანი აღმოჩენა, რომელიც კულჰასმა სადიპლომო ნამუშევარის ე.წ. საზაფხულო დავალების შესრულებისას გააკეთა, გახლდათ ის, რომ „ყველა ეს გამოხატულება... საბოლოო ჯამში, არქიტექტურისადმი მიყენებადი აღმოჩნდა. ბერლინის კედელი არქიტექტურის ძალის და ზოგიერთი მისი არასასიამოვნო შედეგის მეტად გრაფიკული დემონსტრაცია იყო... კედელმა წარმოგვიდგინა, რომ არქიტექტურის მშენიერება მის მიერ გამოწვეული შიშის პირდაპირ პროპორციული იყო, რამაც ყველა ამჟამინდელი მცდელობა დააკავშირონ ფორმა მნიშვნელობასთან -სასაცილო გახადა“ [104].

პოსტმოდერნისტული ისტორიციზმის გააქტიურების მომენტში დამწყებმა არქიტექტორმა დაგვანახა, თუ როგორ შეუძლია ბერლინის კედლის მაგალითს კვლავ დაგვიმტკიცოს, რომ „ნაკლები არის მეტი“ [105], და რომ მასას და

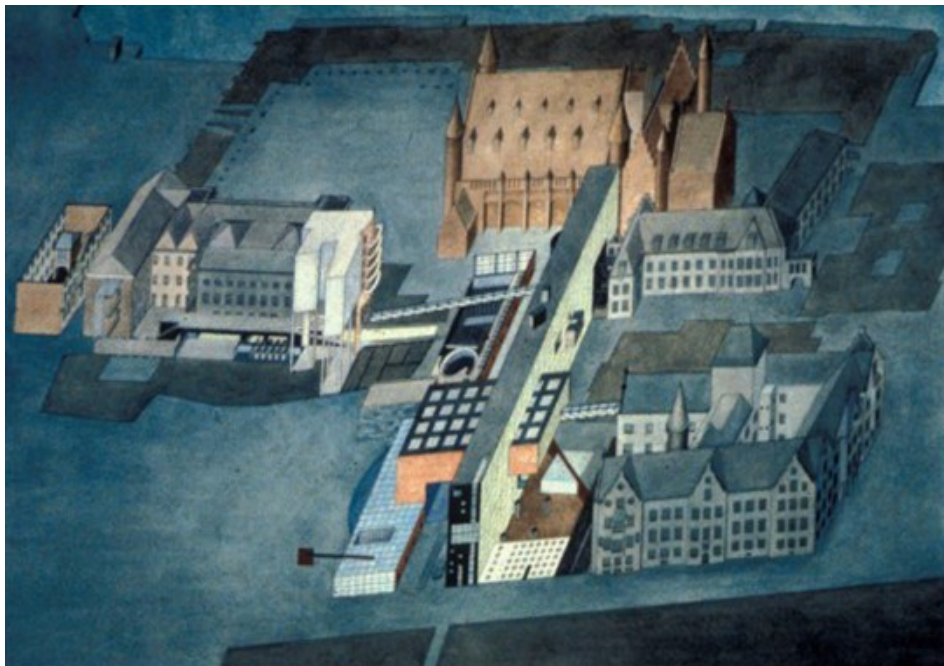
მნიშვნელობას შორის კავშირი გაწყდა, რადგან „კედელი როგორც ობიექტი, დემატერიალიზაციისაკენ თავისი სწრაფვით, შთამბეჭდავი არ არის; მაგრამ მისი ზეგავლენის ძალა უცვლელი რჩება" [106]. უფრო მეტიც, წმინდათ არქიტექტურულად, კედელი არა ობიექტი, არამედ წაშლილი ადგილია, ახლახან შექმნილი სიცარიელე. კულჰაასისთვის, იგი „პირველი დემონსტრაციაა იმისა, რომ სიცარიელეს - ანუ არარაობას - უფრო ეფექტურად და დახვეწილად შეუძლია ფუნქციონირება, ვიდრე... ობიექტს" [107]. ამ სადიპლომო ნამუშევრის მნიშვნელობა იმაშია, რომ მან არქიტექტურაში შემოიყვანა შინაარსის გადმოცემის მანამდე არნახული მეთოდი, რომელსაც ფორმასთან კავშირი აღარ აქვს: არქიტექტორმა (კულჰაასმა) უარი თქვა არქიტექტურის ჩვეულ გამოხატულებებზე და ბერლინის კედლის პროექტი აქცია “არა-არქიტექტურის“ პირველ მაგალითად. ამგვარ პოზიციას და დამოკიდებულებას “არა-არქიტექტურის“ მიმართ მოგვიანებითაც ვიხილავთ იმავე ბერლინში IBA-ს მშენებლობების დროს.

1970-იანებში, დელფტის უნივერსიტეტის ისტორიოგრაფთა და არქიტექტორთა ჯგუფის კვლევები და რემ კულჰაასის ჰოლანდიური პროექტები ადგილობრივ და მით უმეტეს, ევროპულ სცენაზე პირდაპირ გავლენას ჯერ ვერ ახდენდნენ. ჰოლანდიაში მიღებულ პრაქტიკას მათ *პარანოიკულ კრიტიკული მეთოდი* დაუპირისპირეს, მაგრამ Team X-ით ინსპირირებული და ალდო ვან ეიკის ურბანული ჩარევებით (თუ ჩაურევლობით) გამაგრებული არქიტექტურული საზოგადოება მოჯადოებული იყო აკვიატებული იმპულსით ცხოვრების იდეალური სათვისტომოს ტრანსმუტაცია მოეხდინა. ამ იმპულსის ქვეშ, საზოგადოება საინტერესო კონტექსტების ძიებით გაერთო და ისე ჩანდა, რომ თითქოს უკვე სამუდამოდ შეიძულა მეტაფიზიკურად უზრუნველყოფილი ქალაქური ფორმა. ამის გამო, დელფტის უნივერსიტეტის და რემ კულჰაას/OMA-ს გზები გაიყო: ისტორიოგრაფებმა გააგრძელეს ჰერმეტულად დალუქული სამეცნიერო სამყაროსაკენ დრეიფი, კულჰაასმა კი საბოლოოდ დაკარგა ჰოლანდიურ პრაქტიკებში დაბუდებული ჰუმანიზმის მიმართ ინტერესი: იგი გვერდზე დარჩა, როცა თავად დაიწყო *მჭიდრო* არქიტექტურის რეალიზაცია და

1987 წ. იქცა გლობალურ არქიტექტორად, რომლის ოფისი “შემთხვევით“ როტერდამში იყო. ფრაგმენტაცია, სამეზობლოებთან გაზავება, პატარა სივრცეები, კლასტერები და ის, „რომ ყველა მსხვილი ინსტიტუტი უფრო მცირე კომპონენტებად უნდა დაიყოს“ [108], ჰუმანიზმით ”დაავადებული“ სხვა, ანტი-ურბანული ჰოლანდიის პრეროგატივად იქცა. რემ კულჰასს კი ადრეული მოდერნიზმის ჰეროიკული მასშტაბი, ქალაქში მსხვილი ჩარევა და უკომპრომისოდ თანამედროვე ურბანიზმი ხიბლავს, ამიტომ იგი საკუთარი არქიტექტურის თეორიულ საყრდენად “გადატვირთულობის კულტურას“ იყენებს. მისთვის ცხადი ხდება გადატვირთულობის ურბანიზმის (“მანჰეტენიზმის“) თითქოსდა ერთმანეთთან დაუკავშირებელი ეპიზოდების დამაჯერებლობა და კოჰერენტულობა.

ამავე პერიოდში, კულჰასმა ჯერ კიდევ დისტანციიდან დაიწყო ჰოლანდიური ქალაქების რეკონსტრუქციის საკითხებთან გაცნობა, რაც მისი იმდროინდელი პროექტების უკომპრომისო ხასიათშიც გამოავლინა და მიღებული ურბანული პარადიგმებიც ექვს ქვეშ დააყენა. მან მოახერხა დაგეგმარების კონტროლის ტიპიურად ჰოლანდიური მექანიზმი არქიტექტურის ინსტრუმენტად გადაქცევა და აქაც, მისი მანამდე ცნობილი ატრიბუტები გამოხატვის სრულიად ახალი საშუალებებით - მედია, ტექსტი, ფილმი და ა.შ. - ჩაენაცვლებინა. ჰააგის შუასაკუნოვან ცენტრში *პარლამენტის ახალი შენობის* კულჰასის 1978 წლის პროექტი (სურ.2.10) პირველი პრემიით დაჯილდოვდა. ამ პროექტის თანაავტორი ზაჰა ჰადიდია, რომელიც მაშინ OMA-ში მუშაობდა. მისი და მადელონ ვრიისენდორპის, კულჰასის მეუღლის, აქსონომეტრიული ნახაზები კონცეფტუალური პროექტის ცენტრალურ თემას - მეტროპოლიის ცენტრი, რომელშიც გამოხატულია და გენერირებულია კიდევ თანამედროვე კულტურის დივერსიფიცირებული, კომპლექსური და რთული ბუნება - სრულად გადმოგვცემენ. *ბინენჰოვის* მართკუთხა კომპლექსი ჯერ კიდევ XIII ს. სახელმწიფოს ემსახურებოდა და მრავალი გაფართოების შემდეგ მთავრობის სახლს და პარლამენტს მოიცავს. ახალი სათავსოების განთავსება კი მის მიმდებარე სამკუთხა ნაკვეთზე დაიგეგმა; გამარჯვების მისაღწევად კულჰასმა

სამი სტრატეგია -*კონტექსტუალიზმი* ("დაპროექტებული იდეალის კოლიზია ემპირიკულ საჭიროებასთან"), *რაციონალიზმი* ("წარმოსახვის უმანკო ეკონომია... გვიმტკიცებს, რომ ზედმეტი და საშიშიცაა ურბანული ორგანიზაციების იმ ფორმების გამოგონება ან ჩანაცვლება..., რომლებიც საუკუნეების განმავლობაში იხვეწებოდა"), *ჰოლანდიური სტრუქტურალიზმი* - გაანალიზა, და სამივე უარყო. მისი გადაწყვეტილება ტრადიციის სრულიად უჩვეულო გაგებას დაეყრდნო: იგი მისთვის იმაში გამოიხატება, რომ „ბინენჰოფი დანახულია როგორც მუდმივი, თანდათანობითი ტრანსფორმაციის პროცესის ადგილი, რომელშიც დემოკრატიული ინსტიტუტები ციხე-სიმაგრის ფეოდალურ ტიპოლოგიაში იჭრებიან და ითვისებენ მას. მხოლოდ იმ არქიტექტურას, რომელიც საკუთარ მოდერნულობაზე ბოდიშს არ მოიხდის, შეუძლია ეს ტრადიცია შეინარჩუნოს და მისი არტიკულირება მოახდინოს“ [109]. მას შემდეგ, რაც საკუთარ თავს “უსირცხვილო მოდერნიზმის” ამოცანა დაუსვა, რჩებოდა მხოლოდ სივრცის ორგანიზაციის საკითხი, რომელიც მან “ფორუმის”, “გამოჰყლეტვის” და “კავშირის” თემების შემოტანით გადაწყვიტა.



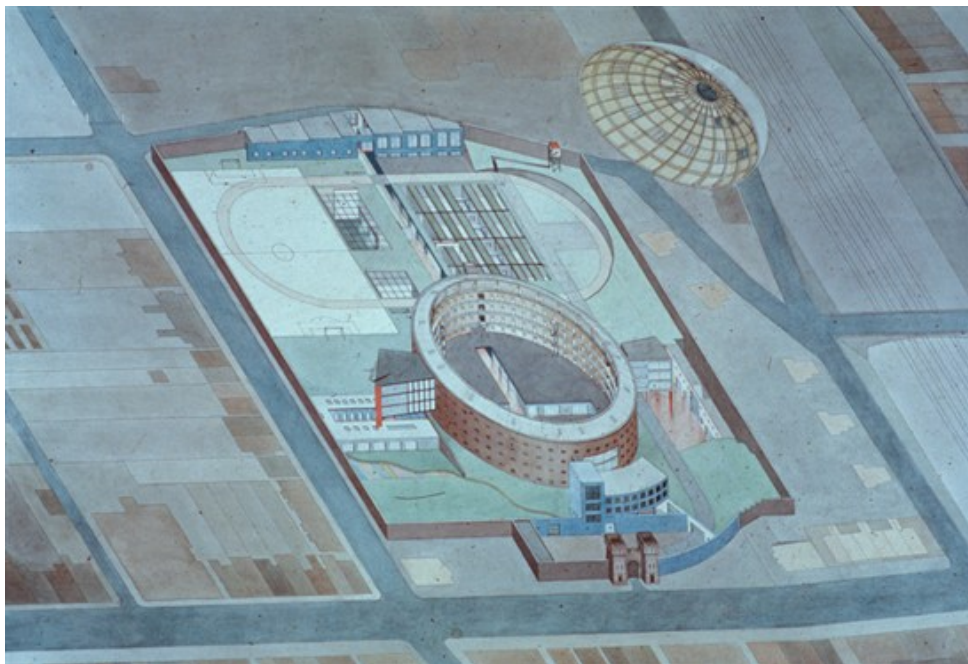
სურ. 2.10. პარლამენტის ახალი შენობის საკონკურსო პროექტი, ჰააგა, 1978 წ. © OMA

კულჰაასი აქ ღიად აკრიტიკებს ვან ეიკის “ჰუმანიზმის სახელით” წამოყენებულ დებულებას, „რომ ყველა მსხვილი ინსტიტუტი უფრო მცირე

კომპონენტებად უნდა დაიყოს, რადგან როცა ვან ეიკმა ობოლთა დიდი ჯგუფები მცირე “ოჯახებად” დაჰყო, მაშინ ამ ოჯახებსა და “სახლებს” შორის მეტაფორიკული კავშირი მაინც დამყარდა“ [110]. რაც, კულჰაასის აზრით, ამ სქემის შემდგომ მანიფესტაციებში საერთოდ დაიკარგა, დანაყოფები კი მანიერიზმად იქცა. იგი შენიშნავს, რომ ვან ეიკის ჟურნალ *ფორუმის* თანარედაქტორის, ჰერმან ჰერტცბერგერის “*ცენტრალ ბეჰერის*“ შემდეგ „ეს მოდელი მთლიანად ამოიწურა და დევალვირებულ იქნა“, და რომ პარლამენტის კონკურსის ტიპური ჰოლანდიელი მონაწილე მაინც ამ მოდელს გაჰყვებოდა, მიუხედავად იმისა, რომ ამით მხოლოდ იმას მიაღწევდა, რომ თავის ჰუმანისტურ ჯვაროსნულ ლაშქრობას თავად პარლამენტს შესწირავდა. ამის საპირისპიროდ, რემ კულჰაასი/OMA, ხედავენ, რომ ჰააგის გული - ბინენჰოფი „განიცდიდა თანდათანობით და მუდმივ ტრანსფორმაციის პროცესს, როცა დემოკრატიული ინსტიტუტები ციხე-სიმაგრის ფეოდალურ ტიპოლოგიაში შეიჭრენ და იგი აითვისეს. მხოლოდ ისეთ არქიტექტურას, რომელიც საკუთარი მოდერნულობის გამო ბოდიშს არ მოიხდის, შეუძლია შეინარჩუნოს და მკაფიოდ ასახოს ეს ტრადიცია“ [111]. ამ შემთხვევაში კი, ახალი პარლამენტი „ციხე-სიმაგრის კედლებს თავისი მოდერნულობით გაანგრევს“ [112].

ეს პროექტი არ განხორციელებულა, მაგრამ მან ფუნდამენტური როლი ითამაშა სტრუქტურალიზმის ფილოსოფიის არქიტექტურისადმი მიყენების, კრიტიკული ანალიზის და აზროვნების ახალი წესით მისი ჩანაცვლების საქმეში. არსებითად, ეს პირველი პოსტსტრუქტურალისტური არქიტექტურული ცდა იყო. OMA-ს შემდეგი კვლევა-პროექტი *არნემში* “*კოეპელის ციხის*“ განახლებას ეხებოდა, რომელიც ხელისუფლებამ მას, პარლამენტის პროექტის საკომპენსაციოდ დაუკვეთა. “პანოპტიკონის” (სურ.2.11) პრინციპი ინგლისელმა ფილოსოფოსმა **ჯერემი ბენტჰემმა** 1787 წელს გამოიგონა, რაც თავის თავში გულისხმობს, რომ ნებისმიერი ორგანიზაციის წევრების (ქარხნის მუშების, პაციენტების, ტუსაღების და ა.შ.) დიდი რიცხვის თვალთვალი მცირე შტატით შეიძლება: წრიულ შენობაში აქტივობა პერიმეტრეზე ხდება, კონტროლი კი ცენტრიდან ხორციელდება. “*კოეპელის ციხის*“ გუმბათი ამ პრინციპზე აიგო და ასე წელი იმუშავა. 1950-

იანებში ციხეების მოდელი შეიცვალა და კოეპელი თითქოს განწირული იყო დასანგრევად, მაგრამ იგი OMA-ს კვლევამ გადაარჩინა. აღმოჩნდა, რომ არქიტექტურულად და შინაარსობრივად "პანოპტიკონი" შესაძლებელია მიუყენო დემოკრატიული საზოგადოების პრინციპებს. კულჰასმა მხოლოდ უმნიშვნელო ცვლილებები შეიტანა მოძრაობათა და სათავსოთა განლაგების გეგმაში და შედეგად მიიღო მისივე აღნიშვნით „სქემა, რომელმაც შეადგინა პროგრამული ინიციატივების კომპენსირების ღონისძიებათა ნაწილი, რომლებიც თანამედროვე არქიტექტორის ჭეშმარიტ მიზანს წარმოადგენს - არქიტექტურა, რომელსაც შეუძლია მხარი დაუჭიროს და გამოიწვიოს თანამედროვე პირობა“ [113].



სურ.2.11. პანოპტიკონი: "კოეპელის ციხის" განახლების პროექტი, არნემი, 1979 წ. © OMA

ახალი მოდერნიზმის არქიტექტურული პრინციპების ფორმულირება თეორიული მოდელით უნდა დასრულებულიყო. 1986 წლის "ბილმეერის" პროექტმა, რომელიც არქიტექტორ-ისტორიკოს გერიტ ოორტჰიუსთან ერთად რემ კულჰასმა დელფტის უნივერსიტეტში შეასრულა, ნეომოდერნიზმის იდეოლოგიას ჩაუყარა საფუძველი. 1981-ში აშენებული ამსტერდამის ზღვისპირა გარეუბანი "ბილმეერი" ლას-ვეგასივით ხაზოვანია, მაგრამ თუ კი ამ უკანასკნელში მიღწეულია მნიშვნელობისა და ინფორმაციის მგრძობიარე

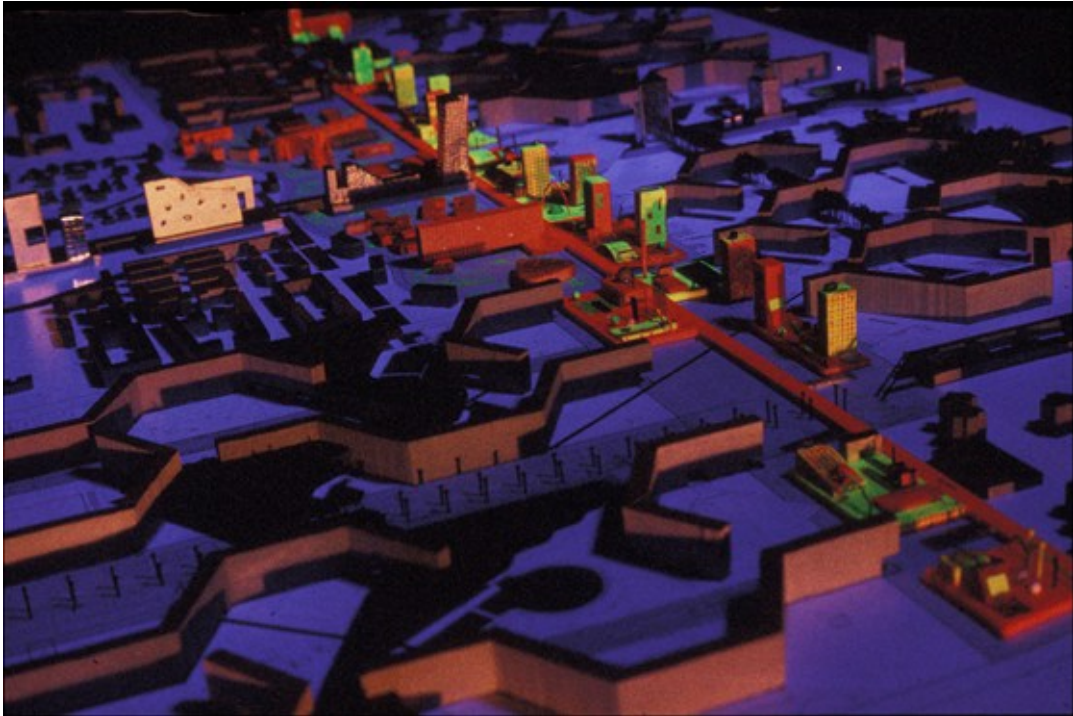
გადაჭარბება - რა ტრივიალურიც არ უნდა იყოს იგი - „ბიილმეერი სოციალიზმის ნიშნებსა და ენას წარმოადგენს: მაღლა გამავალ ავტომაგისტრალების მიღმა ჩანს რუხი ბეტონის ერთნაირი საცხოვრებელი ბლოკები, რომლებიც კოლოსალურ ექვსკუთხედებს კრავენ. ასეთი ახალი ეპოქის თემები: თანასწორობა და პურიტანიზმი კი ფიზიკური და გონებრივი ჯანმრთელობაა“ [114]. “სოციალისტური ლას-ვეგასის“ კრიტიკას, რომელიც, ალდო ვან ეიკის მეთაურობით, ჰოლანდიის ინტელიგენციამ წამოიწყო, კულჰაასი და ოორტჰიუსი “პანიკად“ ნათლავენ, და ბიილმეერს უწოდებენ „განსაკუთრებულ არქიტექტურულ დოქტრინას - რომლის კოდიფიცირება ყველაზე დასამახსოვრებლად CIAM-ის მიერ 1930-იანებში მოხდა და რომელიც რეალიზებულია რეტროსპექტივაში“ [115]. კულჰაასი სახელმწიფოს სოციალურ პროგრამებს უტევს და ხაზს უსვამს, რომ „ფორმალურად, ეს არქიტექტურა, თავისი სიმდიდრითა და მრავალფეროვნებით, ბუნებრიობისკენაა მიმართული, თითქოს იგი მოულოდნელი შემთხვევითობისა და შთაგონების შედეგია, თითქოს წინასწარი განზრახვის გარეშეა, და რომ საბოლოო ჯამში ვერნაკულარულის სტატუსამდე ამაღლდება - სინამდვილე კი სრულიად საპირისპიროს მეტყველებს“ [116]. პოლიტიკური სისტემა, თუნდაც ლიბერალური და ქველმოქმედი, საჭიროებს იდენტიფიცირებას, პროგრამის შედგენას, ბიუჯეტის განსაზღვრას და კონტროლის სხვა ფორმებსაც უზრუნველყოფს. მასში მიღწეული მრავალფეროვნება „სიმულირებული მრავალფეროვნება იქნება - რომელიც შეეცდება გარემოს სინთეტიკური რეპროდუქცია მოახდინოს, რითაც თავისუფლდება კონტროლის ყველა იმ ფორმებისგან, რომლებმაც იგი შექმნეს“ [117], წერს კულჰაასი. ამ აღმოჩენის შემდეგ იგი იწყებს ბიილმეერის უმოწყალო იდეალიზაციას; მისთვის, ბიილმეერის მიერ გამოწვეული მოწყენილობაც კი ჰეროიკული მასშტაბისაა. მოწყენილობის თანმდევი „უფერულობით, სინედლით, და მოუქნელობით იგი მაინც “არქიტექტურული სპექტაკლია“, რადგან წლების შემდეგაც კი მოდერნიზმის იდეოლოგია და ესთეტიკა მაინც უფრო ჯერადია და შეესატყვისება სახელმწიფოს მიერ ინსპირირებულ ტერიტორიების გამოყენების ფენომენს“ [118]. კულჰაასისთვის, ბიილმეერი თეორიული ქალაქია, რომელიც

საჭიროებს აქტუალიზაციას, რათა ურბანულ ანტიდოტად დაუპირისპირდეს იმ დროს კიბოსავით გავრცელებულ წვრილი მასშტაბის "ჰუმანიზმს".

"ბილმეერის", ამ ჰოლანდიური *ვაზისუბნისა და გლდანის* სასარგებლოდ, კულჰაასი არგუმენტებსაც კი ნახულობს: „ბილმეერის მჭკნარი საზოგადოებრივი სივრცეც კი პოსტმოდერნისტების - ვან ეიკიდან კრიეებამდე - მიერ რეანიმირებულ ხელოვნურ თემებს უსაზღვროდ ჯობია“ [119], წერს გულჩვილობას მოკლებული კულჰაასი. ამ განცხადებით, მოდერნიზმის ახლებური ხედვა - ნეომოდერნიზმი - პოსტმოდერნიზმს მწვავედ დაუპირისპირდა. 1960-70-იანების სენტიმენტალური გადახვევების შემდეგ, ნეომოდერნიზმმა ძველი ქალაქის იდეალიზაცია უარყო. რემ კულჰაასი და OMA ურბანულ გარემოს მოდერნიზმის სამოქმედო ველად ხედავენ. იწყება ამ ახალი ხედვის იდეოლოგიის ჩამოყალიბება, რომელიც მსხვილ, მასშტაბურ, ურბანულ ჩარევებს დასაშვებად მიიჩნევს.

"ბილმეერის" ეს შეფასება 1976 წელს გაკეთდა; ათი წლის შემდეგ კულჰაასს მისი დაცვა უკვე დანგრევის მუქარისგან მოუწია. მან უბნის რეკონსტრუქციის დაკვეთა მიიღო და "ბილმერმეერის" რეორგანიზაციის პროექტზე მუშაობა მთავარი პრობლემის იდენტიფიცირებით დაიწყო: მიუხედავად სიმჭიდროვისა, "ბილმერმეერი", თავისი ხასიათით, არაურბანული დასახლებაა. აქტივობისა და დატვირთვის ნაკლებობა მას გარეუბნის საძილე დასახლების თვისებით ამძიმებს. ამის გამოსასწორებლად ექვსი ღონისძიება დაიგეგმა: ავტოფარეხების შევიწროვება და გადატანა; თავისუფალი მიწის პრივატიზაცია ახალი აქტივობის წასახალისებლად; ბულვარები ესტაკადების ქვეშ; პარკი, რომელიც ინტენსიურ გამჭოლ ტყედ იქცევა; თითოეულ ჰექსაგონალურ ეზოს საკუთარი პროგრამა (სტადიონი, პლაჟი, თეატრი და ა.შ.) მიენიჭა, ისინი ერთმანეთს პარკის ხეივნებით და ბულვარებით უერთდება; ტიპოლოგიური ბომბარდირება (ვილები, სახლები რიგში, კოშკები, პატიო-სახლები და ა.შ.) კი გააფართოვებს საცხოვრისის ტიპებს. OMA-ს ეს გეგმა (სურ.2.12) მიიღეს, მაგრამ მისი იმპლემენტაცია დაგვიანდა. 1992 წ. შიპპოლის აეროპორტიდან ჩამოვარდნილმა თვითმფრინავმა

“ზიილმერმერის“ ნაწილი დაანგრია; მას შემდეგ, აღმშენებლობაზე მეტად, მოდერნიზმის ამ ურბანულ ძეგლს ნგრევა შეეჩვია და, საბოლოოდ, რეკონსტრუქცია გაუკეთდა მხოლოდ დარჩენილ ნაწილს, მაგრამ არა OMA-ს მიერ. რემ კულჰასმა სათქმელი ბოლომდე თქვა, მაგრამ სისტემასთან ბრძოლაში დამარცხდა.



სურ.2.12. პროექტი “ზიილმერმერი“, ზიილმერი, ამსტერდამი, 1986 წ. © OMA

პარანოიკულ ისტორიოგრაფიაში, OMA და მათი დელეგტელი მიმდევრები დასკვნების პროეცირებას ქალაქზე ახდენენ: სუბიექტი არის *ჰედონისტი*⁹, რომელსაც კონტროლის მექანიზმების და რეგულირების პოლიტიკის დალექვის მოულოდნელი შესაძლებლობები ხელში უვარდება. კონტროლი და რეგულირება კი, რომლებიც კოლექტიურ მასშტაბს აღწევენ, შეიძლება გამოიყენო მეტროპოლიტანური ცხოვრების მომხიბლავი წესების შესაქმნელად.

ზემოაღნიშნულიდან გამომდინარე თუ განვიხილავთ რემ კულჰასის ნეომოდერნიზმის პოზიციის ჩამოყალიბების საფეხურებს, მათში სამ საწყის გავლენას გამოვარჩევთ:

⁹ ჰედონისტი-განცხრომის მოყვარული, მამებელი.

- მანჰეტენი;
- ადრეული მოდერნიზმი;
- 1970-იანი წლების ურბანიზმი და არქიტექტურა.

ამ სამი ზეგავლენიდან იხატება რემ კულჰაასის იკონიკური ფიგურა საკუთარი პრიორიტეტებით და პოზიციით (ან უფრო სწორად, ზუსტად ფორმულირებული დოქტრინალური პოზიციის *უქონლობით*, რაც პოსტსტრუქტურალიზმისთვის ასე დამახასიათებელია).

პირველი გავლენა, *მანჰეტენი*, გადმოცემულია რემ კულჰაასის 1978 წ. წიგნში “შეშლილი ნიუ იორკი: მანჰეტენის რეტროაქტიური მანიფესტი“ (რაზეც ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ; დაწვრილებით იხ. დანართში 1). წიგნში მანჰეტენი წარმოდგენილია, როგორც თავად ავტორის მიერ არაფორმულირებული თეორიის - *მანჰეტენიზმის* - პროდუქტი. კულჰაასისთვის, ნიუ იორკი დასავლეთის ცივილიზაციის უკანასკნელი გაჩერება იყო, მანჰეტენი კი ადამიანთა მჭიდრო თანაცხოვრების და ახალი ტექნოლოგიების აგრესიული შემოჭრის აფეთქება, რევოლუციური ცხოვრების წესის გამოგონების და განვითარების მითიური ლაბორატორია, და ამ ცხოვრების წესს რემ კულჰაასი სახელს ზუსტად მოუძებნის: “გადატვირთულობის კულტურა“. ნაშრომში პირველად, შეფარვით არის ფორმულირებული მისი ”სიდიდის თეორია“, რომელიც უკვე შემდგომში, “S,M,L,XL“-ში გამოქვეყნდა და იქცა კულჰაასის შემოქმედების ქვაკუთხედად.

მეორე ზეგავლენა, *ადრეული მოდერნიზმი*, რემ კულჰაასის არქიტექტურით დაინტერესებასთან, სწავლასა და პრაქტიკის პირველ წლებთანაა დაკავშირებული. ამ ინტერესს რამოდენიმე წყარო კვებავდა: ჯაკარტასა და ამსტერდამში ცხოვრების, კინოსცენარისტის, მსახიობის და Haagse Post-ის კორესპონდენტის პროფესიების მოსინჯვის შემდეგ კულჰაასი, 1968 წელს, საკმაოდ გვიან - უკვე 24 წლის ასაკში, ღებულობს გადაწყვეტილებას არქიტექტურა შეისწავლოს და ყველაზე რადიკალურ სასწავლებელში, ლონდონის *არქიტექტურულ ასოციაციაში* აბარებს.

ამ პერიოდში იგი კითხვის ნიშნის ქვეშ აყენებს XX ს. დასაწყისის მოდერნიზმის ერთ ასპექტს: “პროგრამა“-ს, რომელიც ეპითომიზებულია **ლუის სალივენის** მაქსიმალური “ფორმა მისდევს ფუნქციას“ და წლების განმავლობაში მიიჩნეოდა არქიტექტურული გეგმარების პრეტექსტად, ასევე ფუნქციისა და ადამიანის საქმიანობის რედაქტირების აქტად. “შემლილ ნიუ იორკში“ მანჰეტენის მრავალსართულიანი არქიტექტურის ანალიზისას *პროგრამის* ნაცვლად პირველად იქნა წამოყენებული ე.წ. *კროს-პროგრამის* იდეა, რომელიც სათავსოებში მოულოდნელი ფუნქციების შემოყვანას გულისხმობდა. კულჰაასისთვის, ცათამბრჯენი სტრუქტურირებულ სოციალურ კონდენსატორად გადაიქცა, ანუ მანქანად, რომელშიც გენერირდებოდა და ინტენსიფიცირდებოდა ადამიანთა ურთიერთობების სასურველი ფორმები¹⁰.

მესამე ზეგავლენა, რომელიც რემ კულჰაასმა განიცადა, 1970-იანების ურბანიზმი და არქიტექტურა. მნელია თანამედროვე კულტურაში პუბლიკის სიმულვილის უფრო საყვარელი თემა იპოვო: მგრძნობიარობას მოკლებული, არაადამიანური, ხისტი, უმასშტაბო, ბრუტალური ის ეპითეტებია, რომლებითაც სოციალური კვარტლები, საზოგადოებრივი საცხოვრისები ანუ *მიკრორაიონები* (დასავლეთის სამყაროს გლდანი და ვაზისუბანი), აგერ უკვე მეხუთე ათეული წელია მათივე მოსახლეობისაგან ჯილდოვდება. ეს გაბატონებული წარმოდგენა კულჰაასმა ჯერ კიდევ 1970-იანების ბოლოს, “ბილმეერის“ პროექტით, თავდაყირა დააყენა. “შემლილი ნიუ იორკის“ და აიზენმანის ინსტიტუტის დამთავრების შემდეგ იგი დილემის წინაშე დადგა - დარჩეს ტრიუმფალური პოსტმოდერნიზმის ამერიკაში თუ დაბრუნდეს ისტორიციზმის ზრდით დაკავებულ ევროპაში? იგი ამჩნევდა, რომ ა.შ.შ. კონტექსტისგან თავისუფალია, იქ ყველაფერი დიდია - ევროპაში კი კონტექსტია მთავარი და ყველაფერი პატარაა.

¹⁰ რემ კულჰაასისათვის ამ კონცეფციას, მრავალი წლის შემდეგაც არ დაუკარგავს აქტუალობა. 2003-ში, *სიეტლის ბიბლიოთეკის* დაპროექტებისას, კულჰაასმა მოითხოვა უსახლკაროთათვის სამკურნალო ბლოკების შენობაში იმპლანტაცია, თუმცა უარი მიიღო.

ე.წ. “ისტორიის კონტინენტზე“ დაბრუნებულ კულჭაასს, ურბანიზმიმსადმი ფუნდამენტურად განსხვავებული მიდგომა დახვდა. ნიუ იორკისგან განსხვავებით, ევროპული როტერდამი ახალი მშენებლობისას ძველის გათვალისწინებას ითხოვს. რემ კულჭაასის ევროპაში დაბრუნება როტერდამის ვიცე-მერის სატელეფონო ზარმა განსაზღვრა, რომელიც არქიტექტორს სამშობლოში 1979-82 წწ. ბუმპიეს “კომპი-ფილის“ პროექტზე მუშაობის დაწყებას სთავაზობდა. ბუმპიესს OMA 1898 წ. ე.წ. “თეთრი სახლის“ (თავის დროზე ევროპის უმაღლესი შენობა) რეკონსტრუქციით იწყებს: გაუგებარია, იგი დაბომბვას საერთოდ როგორ გადაურჩა. სახლის მიღმა 1960-იანების კონფლიქტური გეომეტრიების შეჯახება და **პიეტ ბლომის** მეტაფორული თემებია, მის წინ - მდინარე *მაასი*, XIX საუკუნიდან შემორჩენილი “*ნორდერეილანდის*“ კუნძულის შენობები, ბოლოს კი “*ლიფტი*“ (De Hef). აი ამ გარემოში რემ კულჭაასი ჯერ ცათამბრჯენის ოთხ კოლოფს, შემდეგ ხუთს, ბოლოში კი გადაბრუნებულ პირამიდას სვამს, ყველაფერს კი ექვსი ცათამბრჯენის მაკეტით ასრულებს. მაგრამ სადაც 1961 წელს მოქანდაკე **ოსიპ ზადკინმა** როტერდამის დაბომბვას ძველი “*უგულო ქალაქი*“ (ადამიანი გარღვეული ტორსით) უძღვნა, იქ კულჭაასის ცინიკურ მოდერნიზმს ადგილი არ მოეძებნა; ყოველ შემთხვევაში, ქალაქმა მაშინ ასე გადაწყვიტა. მათ ვერ წარმოიდგინეს, რომ “*ვილემბრუგის*“ ხიდიდან მნახველს კვლავ ბრუტალისტური ბეტონის ყუთები დახვდებოდათ. თუმცა ის კი წარმოიდგინეს, რომ როტერდამის დატოვება უგულო კაცის გარეშე შესაძლებელი იყო: 1981-86 წლებში ზადკინის ძველი აილეს და მის ადგილზე **კისტ ვინტერმანის** *საზღვაო მუზეუმი* აშენდა. სხვაგვარად სჯიდა რემ კულჭაასი. მისთვის, ახალი ხიდის აშენებამ მთელი სცენის აბსურდულობა გააუქმა. ქალაქმა, კულჭაასის აზრით, თავისდა უნებურად ურბანული ექსპერიმენტი დადგა; ბუმპიეს მისეული “*კომპი-ფილის*“ უცნაური ზიგზაგი გენიალურ კომპრომისად იქცეოდა: აღქმის ტრაექტორია ასე დადგინდა - ხიდიდან ჯერ ხედების განშლა დაიწყებოდა, შემდგომი მოძრაობების თანმიმდევრობა კი “*კომპ-ფილას*“ უსაზღვრო დინამიკას მიაჩნებდა. „ქალაქი შიზოფრენიული გახდა“, წერს კულჭაასი,

„იდეოლოგიურად დაგმოზილი და ამავე დროს, ყველანაირი გაგებით, პოპულარული“ [120].



სურ.2.13. ზუმპიეს „კომუკი-ვილა“, პროექტი, 1979-82 წწ. © OMA

ქალაქმა პროექტი (სურ.2.13) მყისვე უარყო; ახალი მოდერნიზმის დრო ჯერ არ დამდგარა; სამი ათეული წელი გავა, სანამ ზუმპიეს უბანი უკვე საკულტო არქიტექტორის უმსხვილესს კომპლექსს მაინც მიიღებს; რაც შეეხება კომუკი-ვილას პროექტს, იგი OMA-ს „პირველი რეტროაქტიული კონცეფცია იყო“, წერს კულჰასი, „ჩვენს მიერ წამოწყებული იდეალიზაციის განუწყვეტელი დაბომბვის დასაწყისი, რითაც შევეცადეთ მარგინალური უპირატესობა ჩვენივე საკუთარი მზარდი ანტიპათიის პირისპირ შეგვენარჩუნებინა“ [121].

რემ კულჰასის/OMA-ს შემდგომი პერიოდის შემოქმედებამ (IBA-ს პროგრამის სახლები ბერლინში, ნიდერლანდების ცეკვის თეატრი ჰააგაში, „კუნსტჰალი“ როტერდამში, „ედუკატორიუმი“ უტრეხტში, კერძო ვილები და სხვა) საზოგადოების საგრძნობლად მეტი ყურადღება დაიმსახურა.

პარადოქსული, იდიოსინკრაზიული მიდგომა პუბლიკაში სიყვარულს ძნელად იწვევს და ხალხისთვის, მეტწილად, გაუგებარი რჩება. ამავე დროს, ასიმეტრიული, ატექტონიკური, გადაადგილებულ-ბადეებიანი შენობების

ფარული სინატიფე და მათგან გამოსხივებული მშვენიერება, რაციონალურ ახსნას არ ექვემდებარება და უშუალოდ გრძნობებზე მოქმედებს.

1981 წელს IBA-ს *ფრიდრიხშტადტის ბლოკების* მშენებლობის კონკურსის ფარგლებში, რემ კულჰაასმა ფრიდრიხშტრასეს 207-208-ში 26-ბინიანი საცხოვრებელი სახლის თავდაპირველი საპროექტო შეთავაზება გააკეთა, რომელიც, როგორც თავად რემი აღნიშნავს, იყო მეტად საინტერესო და გახსნილი არსებული სიტუაციის მიმართ. პროექტის მიხედვით, შენობის კედლები გამოყენებულ იქნა ბერლინის კედლის ზეგავლენის მოსაშლელად, მაგრამ საპროექტო შეთავაზება დაწუნებულ იქნა. „ჩვენ ვიმედოვნებდით, რომ ბერლინის კედლის ზონა საბოლოოდ პარკად შეიძლებოდა ქცულიყო და იქნებოდა ერთგვარი დაკონსერვებული კონდიცია მთელი ქალაქური სივრცისათვის, მაგრამ გაოგნებული დავრჩი, როდესაც ყოველნაირი კვალი წაიშალა კედლის დანგრევის შემდეგ. მიმაჩნია, რომ არასერიოზული საქციელია მეხსიერების ესეთი კრიტიკული ნაწილი სრულიად ამოიშალოს, არა დეველოპერების ან კომერციული კომპანიების მიერ, არამედ უბრალოდ სუფთა იდეოლოგიის სახელით-ეს ნამდვილი ტრაგედიაა“ [122], აცხადებს კულჰაასი ჰ.უ. ობრისტთან საუბარში.

შემდეგი პროექტი - *სახლი ფრიდრიხშტრასეზე* (სურ.2.14), რომელიც უკვე განხორციელდა, და სწორედ მისი მეშვეობით მოხვდა რემ კულჰაასი და OMA 1988 წელს ფილიპ ჯონსონის და მარკ უიგლის მიერ ნიუ იორკის MOMA¹¹ -ში მოწყობილ დეკონსტრუქტივისტების პირველ გამოფენაზე ფრენკ გერისთან, ბერნარ ჩუმისთან, **დენიელ ლიბესკინდთან**, პიტერ აიზენმანთან, ზაკა ჰადიდსა და **კოოპ ჰიმელბლაუსთან** ერთად, ელაია ზენგელისის შესრულებულია. „მე იმდენად შეურაცყოფილი ვიყავი მთელი ახალმშენებლობის განზრახვით, რომ ვერ ვიმუშავე “IBA“-ს პროექტზე. ჩემთვის შეუძლებელი აღმოჩნდა ერთი არქიტექტურული შეთავაზებიდან, სრულიად საპირისპირო და განსხვავებულ იდეაზე გადართვა, და ამიტომ მე არ გამიკეთებია ის“ [123] - წლების შემდეგ

¹¹ MOMA - თანამედროვე ხელოვნების მუზეუმი ნიუ იორკში

იხსენებს კულჰაასი. ამის შემდეგ გასაკვირი აღარაა, რომ იგი არ ეთანხმება იმას, რომ მისი ნაშრომები დეკონსტრუქტივისტთა კლასიფიკაციაში მოახვედრონ.



სურ.2.14. “სახლი ჩეკპოინტ ჩარლიზე“, ბერლინი, 1987 წ. © Gunnar Klack

სახლი, მეტსახელად “სახლი ჩეკპოინტ ჩარლიზე“, არა მხოლოდ ბერლინის, არამედ თანამედროვე კულტურის ისტორიის ნაწილად იქცა. კორბუზეს ”ხუთი პრინციპით” შესრულებული ფასადის თავზე, მოულოდნელად კუთხით მობრუნებული სახურავის კონსოლი - ბერლინის ცაში თვითმფინავის შემაშინებელი (დაბომბვა) ან, პირიქით, იმედისმომცემი (1948-49 წწ. დას.ბერლინის ბლოკადის გარღვევა ახლომდებარე ტემპელჰოფის აეროდრომის გამოყენებით) ფრთის მეტაფორა - იმდენად კულჰაასისეულია, რომ მისი დისტანცირება ამ პროექტისგან დაუჯერებლად ჟღერს.

რაც შეეხება ჰააგაში მდებარე *ნიდერლანდების ცეკვის თეატრს*, ისიც 1980-იანი წლების რეალიზაციაა და OMA-ს პირველი მასშტაბური პროექტი. მისი

გეგმა, გარკვეულწილად, განისაზღვრა მის ქვემოთ მდებარე ავტოსადგომით. შენობა დაყოფილია სამ პროგრამულ ზონად. ყველაზე დიდი ზონა შეიცავს სცენას და 1001 ადამიანზე გათვლილ აუდიტორიას, მეორე, შედარებით მცირე ზონა, თავის თავში მოიცავს სარეპეტიციო სტუდიებს, ხოლო ყველაზე პატარა ზონა შედგება ოფისების, გასახდელეებისა და მოცეკვავეთა ოთახებისაგან. რესტორანი და ესპრესო-ბარი განთავსებულია კონუსის ფორმის ოქროსფერ მოცულობაში, რომელიც ფასადის ერთ-ერთი მთავარი ნაწილია და მისი ატექტონიკური და მრავალფეროვანი სტრუქტურის ერთგვარ გვირგვინად გვევლინება. ფასადი, ჩვენის აზრით, თვით-დესტრუქციულია, სხვადასხვა ფორმათა და მოცულობათა სიუხვის გამო. სწორედ ეს მიდგომა და დამოკიდებულება არქიტექტურის მიმართ არის დამახასიათებელი რემ კულჰაასის ამ და შედარებით მოგვიანო პერიოდისთვის. არქიტექტურის კრიტიკოსის ადა ლუიზა ჰუქსტიბლის აზრით, ცეკვის თეატრი (სურ.2.15) გახდა პირველი დასტური იმისა, რომ კულჰაასი ბრწყინვალე შემოქმედებითი პოტენციალის მქონე არქიტექტორია, იგი იუმორითაა სავსე და იკონოკლასიკურ არსენალს ფლობს. თუმცა არიან კრიტიკოსები, მაგ., ხორხე გლუსბერგი, რომლებიც არ იზიარებენ ამ აღფრთოვანებას და თვლიან, რომ თეატრი არის თავდაყირა დაყენებული კონუსის ნაწილთა ქაოტური ანაკრები, რომლის ირგვლივ აღრეულად არის განლაგებული სხვადასხვა სახის გეომეტრიული ბლოკები [124]. უფრო სწორი იქნება უკან მოვიტოვოთ ორი საპირისპირო და უკიდურესი შეფასება, სადად შევხედოთ რემ კულჰაასს და ცივი გონებით ვაღიაროთ: კულჰაასი უარყოფს იდეალიზმს, ნოსტალგიას და სენტემენტალიზმს, უკუაგდებს ტაბუს, უარს აცხადებს არქიტექტურის კლასიკურ ფასეულობებზე და ქმნის უდაოდ ელეგანტურ, მსუბუქ და ვირტუოზულ შენობებს, რომელთა მიზანი მომხმარებლის მოხიბლვა არაა.



სურ.2.15. ნიდერლანდების ცეკვის თეატრი, 1987 წ. © ირინე წულაძე

როტერდამში 1992 წელს აშენებული “კუნსტჰალი” ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული რეალიზაციაა რემ კულჰაასის ადრეულ ნამუშევრებს შორის. ეს საგამოფენო დარბაზი დამსახურებულად იკავებს მოწინავე პოზიციას ევროპის თანამედროვე გალერეებს შორის და შემთხვევითი ნამდვილად არ არის მის ინტერიერში ავტორის პორტრეტის დღემდე არსებობა. შენობის 3300 კვ. მეტრის საგამოფენო სივრცე, აუდიტორია და რესტორანი ძალზე ოსტატურად არის გაერთიანებული ერთ კომპაქტურ დიზაინში, სადაც ზედმიწევნით გათვლილი და ორგანიზებული რამპების სისტემები ამყარებენ უწყვეტ კავშირს სამ დიდ საგამოფენო დარბაზსა და ორ მცირე გალერეას შორის. ისინი ერთმანეთთან ასევე აკავშირებენ რესტორანს, აუდიტორიასა და სახურავზე მოწყობილ გამწვანებულ ტერასას. “კუნსტჰალი” ესაზღვრება მუზეუმის პარკს, რომელიც ასევე კულჰაასის დაგეგმარებულია და ქმნის ერთგვარ კარიბჭეს როტერდამის ყველაზე ღირებულ კულტურულ სივრცეში მოსახვედრად.

რემ კულჰაასის ადრეულ რეალიზაციებს შორის არის რამოდენიმე მცირე საზოგადოებრივი დანიშნულების ობიექტი. მათგან საგულისხმოა ვიდეო გაჩერება გრონინგენში და როტერდამის სატრანსპორტო ფარდულები.

ვიდეო გაჩერება იყო მუსიკალური ვიდეო ფესტივალის ნაწილი, რომელიც განხორციელდა გრონინგენში (ნიდერლანდები) 1990-1991 წლებში. ქალაქის მთავრობამ, გაჩერებების პროექტების შესათავაზებლად, მოიწვია იმ დროისათვის ნაკლებად ცნობილი არქიტექტორები: რემ კულჰაასი, ზაჰა ჰადიდი, ბერნარ ჩუმი და პიტერ აიზენმანი. დღეისთვის მხოლოდ კულჰაასის და ჩუმის პავილიონებია დარჩენილი და ქალაქის საბჭო ძალიან ნანობს ზაჰა ჰადიდის პავილიონის დანგრევას. თავად კულჰაასმა პროექტზე მუშაობა დისტანციიდან შეძლო. იგი ამ პერიოდში იაპონიაში იმყოფებოდა ფუკუოკას პროექტზე სამუშაოდ. იქიდან გამოგზავნა წერილი ჩანახატებით და მის ერთ-ერთ ხელქვეითს დაავალა ყველაფერი ისე გამოეხაზა, როგორც მას ჰქონდა მითითებული. კულჰაასის ჩანაფიქრი წვიმისა და ქარისგან თავშესაფარი, პავილიონ-ეკრანი იყო. მოცულობა მინის, მარმარილოს და გოფირებული ფოლადის ასიმეტრიული კომპოზიციას წარმოადგენდა.

1985-88 წლებში როტერდამის სატრანსპორტო ფარდულის იგივე *Rotterdam Stationsplein*-ის პროექტში (სურ.2.16), რემ კულჰაასმა ურბანული პრობლემის გადაწყვეტისადმი კომპლექსური მიდგომა გამოავლინა. პროექტით, როტერდამში მატარებლით ჩამოსული მგზავრები ავტობუსის, მეტროს, ტრამვაის, ტაქსის და კერძო ავტომობილების მოსაცდელ ბაქნებზე ხვდებოდნენ. ბაქნების ერთიან ფარდულეზად გაერთიანებამ სატრანსპორტო ნაკადების გადაკვეთების ოპტიმიზაცია მოახდინა. არქიტექტორმა მგზავრებს მოხერხებულ სატრანზიტო გადასვლელები შესთვალა და ამ გზით შეამცირა მათი გადაადგილების მანძილი. შორს გასული კონსოლური გადახურვები 1980-იანების ბოლოს - იმ დროს, როცა პოსტმოდერნისტული ისტორიციზმი წარსულის იმიტაციით იყო დაკავებული - მოულოდნელად ადრეულ მოდერნიზმზე, კერძოდ კი რუსულ კონსტრუქტივიზმზე, ამასთან რემ კულჰაასის და OMA-ს სტილისტური პრიორიტეტების ვექტორზეც არაორაზროვნად მიუთითებდა. ვარდისფრად პიგმენტირებულ ბეტონის ახალ ფარდულეზად, როტერდამის ავტობუსების არსებული გაჩერებებიდან ჩამოწერილი ანაკრები კონსტრუქციები გამოიყენეს - აქ კი ცხადი გახდა, რომ 1950-იანების უკვე გალანძღული ბრუტალიზმი ავტორთა

არა ნაკლებ სიმპათიას იწვევდა, ვიდრე ადრეული მოდერნიზმი, თუმცა იგი შორს იყო სენტიმენტალური ნოსტალგიისგან: ინჟინერ-კონსტრუქტორის მიერ ჩატარებულმა შემოწმებამ უჩვენა, რომ ბეტონის მრუდე სექციებმა მჭავაზე რეაქციის ტესტი წარმატებით გაიარეს და სანტიმეტრების სიზუსტიდ შეესაბამებოდნენ სტრუქტურული მდგრადობის, კოროზიის წინააღმდეგ ბრძოლის და ნალექების ოპტიმალური გადაყვანის მოთხოვნას. როგორც OMA წერდა, „მას შემდეგ, რაც განივი კვეთის სისქე და მოხაზულობა კომპიუტერულად შემოწმდა, ხელში თავის დროზე ჩასახული კონტურის ელევანტურობა უცვლელად შემოგვრჩა, რომელმაც ფორმისა და ფუნქციის სუფთა სახით დემონსტრირება მოახდინა“ [125]. მძიმე, შეუღწევადი ჰერმეტიკობის ფონზე, რომლითაც 1980-იანების კვაზი-ისტორიული ვარჯიშები გამოირჩეოდა, იმ დროს ასე ნეგატიურად გადაფასებულ ადრეულ მოდერნიზმს უეცრად აღმოაჩნდა ცინცხალი, პირველადი, ახლებური ფორმის ელევანტურობა, რომელიც ევროპას კულჰასმა კვლავ მოუვლინა. სამწუხაროდ, როტერდამის რკინიგზის სადგურის შემდგომმა გაფართოებამ OMA-ს მსუბუქი, ჰაეროვანი ურბანული ჩანართი შეიწირა: 2004 წელს ფარდულები დაანგრიეს.



სურ.2.16. სატრანსპორტო ფარდულები Stationsplein, როტერდამი, 1985-88 წწ. © OMA

ჰააგაში ნიდერლანდების ცეკვის თეატრის დასრულების შემდეგ კულჰასმა საკულტო სტატუსი უკვე მოიპოვა. ამის მიუხედავად, იგი არ გაურბის მცირე საზოგადოებრივ ფორმას, რასაც ადასტურებს მისი ზემოთ მოყვანილი ნამუშევრები. როტერდამის ფარდულებს და გრონინგენის პავილიონს მსგავსი არქიტექტურული არჩევანი ერგოთ: ადრეული მოდერნიზმის ვოკაბულარი

გამოკვეთილად ასიმეტრიულ, ორთოგანულური ბადის ღერძებიდან გადაადგილებულ კომპოზიციასთან შეუღლდა. ამის შედეგად, მივიღეთ ადრეული მოდერნიზმის ენის განვითარების სტრატეგია, რომელიც ნიდერლანდური და ზოგადად, ევროპული პოსტსტრუქტურალიზმის სამეტყველო ინსტრუმენტად და OMA-ს მიერ ინიცირებული როტერდამული ნეომოდერნიზმის ძირითად გამოხატულებად იქცა.

სიდიდის თეორია

იმ დროს, როცა მეორე მილენიუმის დასასრული რეორგანიზაციის, მეგა-მასშტაბების კონსოლიდაციის და გაფართოების დროდ იქცა, არქიტექტურა, რემ კულჰაასის აზრით, სოციალური და ეკონომიკური მოვლენების დრამის წინაშე უძლური აღმოჩნდა. იგი ბრალს სდებს მას, რომ დროულად ვერ ჩამოაყალიბა “სიდიდის თეორია“, რადგან მხოლოდ სიდიდეს გააჩნია მთლიანის რეკონსტრუქციის პოტენციალი, შეუძლია ადადგინოს რეალური, თავიდან იგონებს კოლექტიურს და მაქსიმუმს აღწევს. მხოლოდ კულჰაასისეულ სიდიდეს შეუძლია მოდერნიზმის გამოფიტული მხატვრულ/იდეოლოგიური მოძრაობები უარყოს და მისი ინსტრუმენტები მოდერნიზაციისთვის ისევ გამოიყენოს. „ამ გზით იგი თავიდან იცილებს პოსტ-მოდერნისტული პროექტის ყალბ ისტორიციზმს, მასთან ერთად დეკონსტრუქციის ექსგიბიციონისტურ განგაშსაც, და გამოკვეთილ პერსონალურ იდიომას ქმნის“ [126]. ნებისმიერი პროექტის სასტარტო წერტილი, კულჰაასისთვის, იქაა, სადაც სხვა არქიტექტორებისათვის სირთულეები იწყება: კომპლექსურობა, კონტროლის დაკარგვა, წინააღმდეგობა, სიდიდე - OMA-ს საპროექტო სტრატეგიის წინაპირობებია. კულჰაასი აცხადებს, რომ ურბანული კონტექსტიც კი ვეღარ იქნება მოდერნიზმის კლასიკური მანერით გაკონტროლებული. მასზე ზემოქმედებას უკვე მგრძნობიარედ აღქმული ისეთი ფაქტორები ახდენდნენ, რომელთა განხილვაზე მოდერნიზმმა ადრე უარი განაცხადა: ტაბულა რასა, სიცარიელე, ბადე, შემთხვევა- ყველა ეს გარემოება საკუთარ თავში ახალ სტრუქტურულ შინაარსს მოიცავს.

„სიდიდე გააზრებული სუფთა რაოდენობრივი თვალსაზრისით თითქმის ერთი საუკუნის მანძილზე იყო კონდიცია, რომელსაც არ ჰყავდა მოაზროვნეები - რევოლუცია პროგრამის გარეშე“ [127], წერს კულჰაასი “S,M,L,XL“-ში.

თავის დროზე “შემოიღე ნიუ იორკ-ში” მან გააჟღერა ”სიდიდის ფარული თეორია”, რომელსაც ხუთ თეორემაზე აფუძნებდა:

1. *„გარკვეული კრიტიკული მასის გადალახვის შემდეგ შენობა დიდ შენობად გადაიქცევა.* ასეთი მასა ვეღარ დაექვემდებარება ცალკეული არქიტექტურული შესტიკულაციების კონტროლს, ან თუნდაც მათ კომბინაციას. ამის შეუძლებლობა ბიძგს აძლევს შემადგენელი ნაწილების ავტონომიას, მაგრამ არ იწვევს მათ ფრაგმენტაციას: ისინი მთლიანობის ერთგულნი რჩებიან.
2. *ლიფტი... არქიტექტურის კლასიკურ რეპერტუარს მთლიანად აუქმებს.* ისეთი საკითხები, როგორებიცაა კომპოზიცია, მასშტაბი, პროპორცია, დეტალი, კითხვის ნიშნის ქვეშ დგება. სიდიდის პირობებში არქიტექტურის ხელოვნება გამოუსადეგარია.
3. *სიდიდეში, შუაგულსა და გარეკანს შორის მანძილი იმდენად იზრდება, რომ ფასადი ვეღარ გამოხატავს შიგთავსს.* ინტერიერი და ექსტერიერი განსხვავებულ პროექტებს ითხოვენ, პირველი პროგრამული და იკონოგრაფიული საჭიროებების არასტაბილურობას მიმართავს, მეორე - დეზინფორმაციის აგენტი - ვითომ ქალაქს ობიექტის სტაბილურობას უზენებს.
4. *ზომას შენობა ამორალურ ზონაში გადაჰყავს, კეთილის და ბოროტის მიღმა.*
5. *ყველა ზემოთხამოთვლილი რღვევა - მასშტაბისა, არქიტექტურული კომპოზიციისა, ტრადიციისა, გამჭვირვალობისა, ეთიკისა - საბოლოოდ მთავარ რღვევას მოასწავებენ: სიდიდე აღარაა ურბანული ქსოვილის ნაწილი.*“

და აი, აქ კულჰაასი უცენზუროზე გადადის: სიდიდე „არსებობს. მინიმუმ, თანაარსებობს მაინც და მისი ქვეტექსტია: კონტექსტის დედაც...“ [128].

1978 წელს ”სიდიდე” ”ახალი სამყაროს” (ამერიკის) ფენომენად აღიქმებოდა, მაგრამ ოთხმოციანების მეორე ნახევარში მოდენიზაციის განახლებული ტალღა დაიძრა “ძველი სამყაროსაკენ” (ევროპისკენ), რომელიც ფარული თუ ღია მეთოდებით უპირებდა მას შთანთქმას., ე.წ. ”დამთავრებულ” (ანუ, კულჰაასის

გამოჩენამდე, თითქოსდა საბოლოოდ ჩამოყალიბებული, “ძველი“ ევროპის) კონტინენტზე გაჩნდა ახალი საწყისის მაპროვოცირებელი ნიშნები.

„ევროპის წარსულის საწინააღმდეგოდ სიდიდის შოკმა გვაიძულა გაგვეკეთებინა ის, რაც იყო ნაგულისხმევი ”შეშლილ ნიუ იორკში“, ხოლო დაწვრილებით და ზუსტად გადმოცემული ჩვენს ნამუშევრებში“ [129], აცხადებს კულჰასი. მისი აზრით, მხოლოდ ”სიდიდის“ მეშვეობით შეძლებს არქიტექტურა გამოაცალკევოს საკუთარი თავი მოდერნიზმისა და ფორმალიზმის გამოფიტული არტისტული იდეოლოგიური მოძრაობებსაგან, რათა ხელახლა შეიძინოს ის მუხტი, რაც ესაჭიროება მოდერნიზაციის მამოძრავებელ საშუალებას.

”სიდიდე“ ანგრევს, მაგრამ ამავე დროს მასში ახალი საწყისი ძევს. იგი ეფუძნება თავისუფლებისა და მაქსიმალური სხვადასხვაობის პრინციპებს. ავითარებს სტრატეგიებს, რათა ორგანიზება გაუკეთოს: დამოუკიდებლობასა და ურთიერთკავშირს ძალზე ფართო სიმბიოზში, რომელიც უფრო მწვავეა, ვიდრე სპეციფიკურობის კომპრომისი. მხოლოდ ”სიდიდეს“ შეუძლია მხარი დაუჭიროს ფუნქციონალური ორგანიზმების სავსებით ახალ დამოკიდებულებებს, რომლებიც იზრდება, ფართოვდება და არ ახდენს საკუთარი მახასიათებლების ლიმიტირებას. გარკვეული ადგილები, ზონები შეიძლება დარჩეს აუთვისებელი, არქიტექტურისაგან თავისუფალი.

თუკი ”სიდიდე“ მოახდენს არქიტექტურის ტრანსფორმირებას, მისი აკუმულაცია ახალი ტიპის ქალაქის გენერირებას ჩაუყრის საფუძველს. აქ ქუჩა იქცევა ნარჩენად (ნაშთად), ორგანიზაციულ მექანიზმად, მეტროპოლიტანური გაგრძელებადობის უბრალო სეგმენტად. ”სიდიდე“ შეიძლება არსებობდეს პლანეტის ნებისმიერ ადგილზე. იგი უუნაროა კავშირი დაამყაროს კლასიკურ ქალაქთან - ის მხოლოდ თანაარსებობს მასთან და თავადაა ურბანული. ”სიდიდეს“ აღარ სჭირდება ქალაქი, იგი ეჯიბრება ქალაქს, იგი ასახავს ქალაქს და საბოლოოდ - ის არის ქალაქი.

„სიდიდე“, საკუთარი კონტექსტის დამოუკიდებლობით, არის ერთადერთი არქიტექტურა, რომელიც შეიძლება გადარჩეს და გამოიყენოს დღევანდელი გლობალური კონდიცია - ტაბულა რასა [129].

სამი ათეული წლის შემდეგ, ბრიუსელის ხელოვნების კონფერენციაზე, ჰ.უ. ობრისტთან და **ლუსიენ კროლთან** 1970-80-იანი წლების არქიტექტურის შენარჩუნებისა და გადარჩენის საკითხებზე საუბრისას [130], კროლის შეკითხვაზე, აქვს თუ არა მას ისევ ისეთი დამოკიდებულება კონტექსტის მიმართ, ამბობს თუ არა დღესაც „კონტექსტის დედაც...“, და რას პასუხობს ამაზე თავად კონტექსტი?, კულჰაასმა განმარტა, რომ მის დამოკიდებულებაში დღეს, პირიქით, ჩანს, რომ იგი საკმაოდ დაინტერესებულია კონტექსტით. „კონტექსტის საკითხი 1970-იან წლებში, შეიძლება ითქვას, იყო ძალიან სასოწარკვეთილი ცდა: დგებოდა ისეთი ვითარება, რომ მთელი ევროპული არქიტექტურა პარალიზებული იქნებოდა კონტექსტით და იმდენად დამოკიდებული გახდებოდა მასზე, რომ „აუკრძალავდა“ საკუთარ თავს შეექმნა რაიმე ახალი. იმ დროისათვის იქმნებოდა არქიტექტურის ერთგვარი დოგმატური მოდელები კონტექსტიდან გამომდინარე და არავის ევროპაში არ შეეძლო შეექმნა სიახლე. შეიქმნა ისეთი გარემო, რომ ჩვენ, არქიტექტორები, სიცოცხლის ბოლომდე უნდა ვყოფილიყავით დავალებულნი წარსულისაგან. სწორედ ამიტომ დამიდგა საჭიროება მეთქვა ასეთი რამ: „კონტექსტის დედაც...“ და რომ კრეატიულობა და სიახლე არის აუცილებლობა“ [131].

არსებითად, „სიდიდე“ ერთგვარი კულჰაასისეული *მანჰეტენიზმია*, მანჰეტენის გარეშე: ისეთი ახალი მეგასტრუქტურები, როგორცაა, მაგ., ერთ შენობად გადაქცეული ცათამბრჯენთა კვარტალი მოგვცემენ საშუალებას მათში განვახორციელოთ დიდი რაოდენობის პროგრამები, თანაც ისინი არანაირი სახის ურბანული ბადით აღარ იქნებიან შეზღუდულნი. კულჰაასის მტკიცებით, „სიდიდე არქიტექტურის გვირგვინია“; ამის საბუთად მას შეუძლია საკუთარი შემოქმედების ევოლუცია მოიყვანოს, განსაკუთრებით მიმდინარე, ძალზედ ნაყოფიერი შემოქმედებითი პერიოდი.

ნაყოფიერი შემოქმედებითი პერიოდი.

1990-იანი წლების ბოლო და 2000-იანი წლების დასაწყისი რემ კულჰასისათვის განსაკუთრებულად ნაყოფიერი გამოდგა. მან დააპროექტა და განახორციელა ისეთი მნიშვნელობის ობიექტები, როგორებიცაა *ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში* (1997-2003 წწ.), *“აი აი ტის მაკორმიკის ცენტრი“ ჩიკაგოში* (1997-2003 წწ.), *სიეტლის საჯარო ბიბლიოთეკა* (1999-2004 წწ.), *“კაზა და მუჯიკა“ პორტუში* (1999-2005 წწ.) და სხვა. გასაკვირი არცაა, რომ სწორედ ამ პერიოდში, 2000 წ., იგი პრიცკერის პრემიით დააჯილდოვეს.



სურ.2.17. სიეტლის საჯარო ბიბლიოთეკა, 1999-2004 წწ. © Iwan Baan

“სიდიდის“ თეორიით ინსპირირებული სიეტლის საჯარო ბიბლიოთეკის (სურ.2.17) დაგეგმარებისას, რემ კულჰასმა გააცნობიერა, რომ ბიბლიოთეკა „ტრადიციულ მორალურ ინსტიტუტთაგან ერთ-ერთი უკანასკნელია, რომლის ფასეულობა დაკავშირებულია წიგნის კონცეფციასთან. ახალი მედია-საშუალებების გამოჩენა მას თავდაცვისაკენ მოუწოდებს, ამიტომ ბიბლიოთეკა ციხე-სიმაგრეა, ბიბლიოთეკარები - მისი მცველები“ [132]. ამოცანა კვლავაც პოლიტიკური იყო და მისი გადაწყვეტის ტექტონიკური ფორმა მასთან შესაბამისობაში უნდა მოსულიყო. შედეგი რამდენადაც სკულპტურულია,

იმდენადვე „აცხადებს უარს მიიღოს ფორმა“, წერს კულჰაასის პარტნიორი **ჯომუა რეიმუსი**, „და საკუთარ წარმოშობას (იგულისხმება თავად ბიბლიოთეკა) ხედავს კოლოფების (თაროების) ერთმანეთზე დაწყობაში ისე, რომ არ გასცდეს გარკვეულ სიმაღლეთა ლიმიტს და თანაც ქუჩიდან შეწეულიც იყოს, რათა ზონალურ შეზღუდვებს უპასუხოს“ [133].



სურ.2.18. მუსიკის სახლი “კაზა და მუჯიკა“, პორტუ, 1999-2005 წწ. © Phillipe Ruault

“კაზა და მუჯიკა“ პორტუში (სურ.2.18) ასევე გაურბის კულტურის იბიექტის ტრადიციული ტიპოლოგიის ხელმეორედ გამოგონების ცდას და უარს აცხადებს ჩაებას რექტანგულარული ფორმის მექანიკურ დატეხვაში (მაგ., *ჰანს შარუნის ფილარმონია ბერლინში*). კულჰაასი და OMA/AMO შეიჭრენ მუსიკისა და პუბლიკის ურთიერთდამოკიდებულებაში და შექმნეს სოლიდური მასა, რომელსაც გამოაცალეს ორი ტრადიციული საკონცერტო დარბაზი, დატოვეს დრუტანიანი სტრუქტურა, გამოფინეს იგი ქალაქის ცენტრალურ მოედანზე და მოაცილეს დიდაქტიკურობა. „შენობა ცხადი და ამავე დროს იდუმალიც არის - დიაგრამა იქცევა არქიტექტურულ თავგადასავლად“ [134], აცხადებს კულჰაასი.



სურ.2.19. ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში, 1997-2003 წწ. © Liao Yusheng

ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში (სურ.2.19) „დისციპლინირებული კუბია თანაბარი ირეგულარობებით, რომელთა მიზანი ბერლინის უკეთესი გაგებაა“ [135], წერს ავტორი. XIX ს. სამეზობლო არქიტექტურის არეკვლა დასავლეთ ბერლინის კანონით აუცილებელი იყო, აღმოსავლეთ ბერლინი კი უფრო მოქნილი აღმოჩნდა; ორი ზონის გასაყარზე კულჰაასმა ორთავე პოიზიცია გაითვალისწინა: შენობა კვარტლის პერიმეტრს ზუსტად კრავს და ამავე დროს კონტექსტიდან სრულიად იზოლირებულია. არქიტექტურული იდეა კი მარტივია: ფასადებზე შიდა მოძრაობების ტრაექტორია არის გამოხატული¹².

ჩიკაგოში, სასტარტო წერტილი მის ვან დერ როეს 1940 წლის დაუსრულებელი გენგეგმა იყო. საერთო საქმიანობის ფოკუსირებით ახალ შენობაში, OMA კამპუსის მანამდე დაუკავშირებელი ფუნქციების კონცენტრაციას ახდენს, მათ თავზე კი ხმისჩამქრობ მილში გახვეულ მიწისზედა მეტროს ხაზს ატარებს. OMA-სთვის ფაქიზი მიდგომა დიდოსტატის ორიგინალური ჩანაფიქრისადმი ნიშნავდა რე-ურბანიზაციას, მინიმალური ახალი ნაშენის

¹² ნიდერლანდების საელჩოს შენობისათვის რემ კულჰაასმა 2003 წელს ბერლინის არქიტექტურის პრიზი მიიღო, ხოლო 2005 წელს, მის ვან დერ როეს ჯილდო ევროპული არქიტექტურისათვის.

ჩართვით. ბერლინის და ჩიკაგოს მაგალითები კარგად გამოხატავენ რემ კულჰაასის ურბანული სტრატეგიის მოტივს: ქალაქების ქაოტურ, დაუმთავრებელ, დაუკავშირებელ წარსულს ვერ გამოასწორებ. მას შეიძლება მხოლოდ ადექვატური პასუხი გასცე სიცოცხლისუნარიანი, მჭიდრო, დატვირთული, რთული, კომპლექსური და მრავალფეროვანი შინაარსით აღჭურვილი ახალი ჩანართით.

კულჰაასის 1990-2000 წლების ნამუშევრები, ერთმანეთისგან რამდენადაც არ უნდა განსხვავდებოდნენ, ახდენენ საწარმოო საშუალებებზე (ტექტონიკა, სტრუქტურა, მასალა, ფერი, ფუნქცია) ოსტატობის გამარჯვების ნათელ დემონსტრაციას, ამჟღავნებენ უნარს დაჰყონ შენობის კონსტრუქცია შემადგენელ ნაწილებად და შედეგად მიღებული არტიკულაცია გამოიყენონ ჭკვიანურ ხერხად, რომელიც გამოხატავს ამა თუ იმ კონკრეტული სამუშაოს ყველასათვის მისაღებ ხასიათს. გვიანდელი კაპიტალიზმი ტექტონიკური კულტურის მიმართ, უმეტეს შემთხვევებში, სრულიად გულგრილი რჩება, ინტერესს კარგავს ურბანული ფორმის ფიზიკური და ისტორიული გაგრძელებადობის მიმართ. პატარა ან პრესტიჟული დაკვეთების გამოკლებით, არქიტექტორმა დაკარგა კონტროლი ქსოვილის ყველა ცალკე აღებულ ასპექტზე. ამის ძირითადი მიზეზი კი ის არის, რომ ნაგებობის მზარდი ტექნოლოგიური ხასიათიდან გამომდინარე, რამაც დაგეგმარების ასეთი კომპლექსურობა გამოიწვია, ერთ ცალკე აღებულ პრაქტიკოსს აღარ შეუძლია ყველა პროცესი მართოს. შედეგად, არქიტექტორი სულ უფრო და უფრო ხდება ვალდებული, შესაბამისი კომპონენტების დაგეგმარებისათვის, უხელმძღვანელოს დარგის სხვადასხვა სექტორებს, რათა შეინარჩუნოს დომინანტი ტექტონიკური პარადიგმა და კოორდინაციის პროცესში მიღებული კომბინირებული შედეგი ყურადღებით განახორციელოს. ამგვარ ამოცანებს რემ კულჰაასი და OMA საკმაოდ წარმატებით უმკლავდება, რაზეც მისი “სიდიდის“ კონცეფციით გაჯერებული შენობები თუ შედარებით მცირე ზომის ობიექტები ნათლად მოწმობს.

ერთი განსაკუთრებული მიმართულება რემ კულჰაასის შემოქმედებაში კერძო ვილა - საცხოვრებელი სახლებია, რომელთა რიცხვი მისი პრაქტიკული

მოღვაწეობის საწყის ეტაპზე განსაკუთრებით დიდი იყო. ათწლიან პერიოდში 1988-დან 1998-მდე მან დაასრულა ხუთი პროექტი, რომლებმაც განსხვავებული რაკურსიდან დაგვანახეს კულჭაასის *ასიმეტრიული* მიდგომა. სწორედ არც თუ ისე დიდი ზომის ნაგებობებში ჩაეყარა საფუძველი დამკვეთთან ერთად პროგრამის დახვეწის იმ ხელოვნებას, რომელიც რემ კულჭაასს მისი კოლეგებისაგან, ასე გამოარჩევს. თითოეული საცხოვრისი მკაფიოდ გამოკვეთილი ინდივიდუალური სახით, სპეციფიკური შინაარსობრივი დატვირთვით და, სრულიად უნიკალური სივრცობრივ-გეგმარებითი გადაწყვეტით გამოირჩევა.

ორი მეგობრის სახლი როტერდამში არქიტექტორის ყველაზე ადრეული (1988 წელი) ნამუშევარია. იგი შესრულდა კლასიკური ჰოლანდიური სახლების მწკვრივზე, არქეტიპული ჰოლანდიური სექციის (Dutch Section) პაროდიად - მაღალი წყალი, დაბალი მიწა.

ამ პროექტს ქრონოლოგიურად მოსდევს *ნესუსის მსოფლიო საცხოვრებელი ფუკუოკაში, იაპონია* (1991 წ., სურ.2.20), რომელიც *არატა ისოძაკის* გენგემის ნაწილია. პროექტის რეალიზაცია, ბერლინის IBA-ს მსგავსად, მსოფლიოს სხვადასხვა არქიტექტორთა ძალების გაერთიანებით გახდა შესაძლებელი, თუმცა აქცენტი აქ მაშინ ნაკლებად გახმაურებულ სახელებზე გაკეთდა.

ამ მიზნით არატა ისოძაკიმ მოიწვია ერთი იაპონელი **ოსამუ იშიამა** და ხუთი არაიაპონელი არქიტექტორი: **ოსკარ ტუსკეტსი, კრისტიან დე პოტსამპარკი, მარკ მეკი, სტივენ ჰოლი** და OMA, იმისთვის, რომ განესაზღვრა სუპერ კვარტალი, ცალკე მდგომი პერიმეტრული შენობებით დამკვეთისთვის- ფუკუოკა ჯიშოსათვის, რომელსაც უნდოდა იაპონია ეზიარებინა ახალი ურბანული ცხოვრების სტილისათვის. შედეგად მივიღეთ თავად ისოძაკის უჩვეულოდ მოკრძალებული კვარტალი; **ოსკარ ტუსკეტს** ბლანკას პოსტმოდერნისტული ვარჯიში; **სტივენ ჰოლის** პირველი მსხვილი პროექტი სამშობლოს მიღმა; სხვა ამერიკელის, **მარკ მეკის**, იდიოსინკრაზიული ფერადი ჩანართი; **კრისტიან დე პორტცამპარკის** სედუქტიური დოლი **სტირლინგ-უილფორდის შტუტგარტის**

მუსიკალური სკოლის ლინგვისტურ ჩარჩოში; და ადგილობრივი კადრის - ისამუ იშიამას ძალზედ ღირსეული ჰაი-ტექ მცდელობა საცხოვრისის ფორმატში.



სურ.2.20. პროექტი “ნექუსი“, ფუკუოკა, იაპონია, 1991 წ. © OMA

კულჰაასის პროექტი შედგება 24 ინდივიდუალური სახლისაგან, თითოეული მათგანი არის სამ სართულიანი და ერთმანეთს ისე უკავშირდებიან, რომ ქმნიან ორ ბლოკს. ყოველი სახლი გასერილია საკუთარი ვერტიკალური შიდა ეზოთი, რაც ქმნის სივრცისა და სინათლის კონცენტრაციას ნაგებობის ცენტრში. თითოეული სახლი მოსახლეს სთავაზობს განსაკუთრებული პირობების ნაირსახეობას და ტექტონიკურ კონტრასტებს, ერთგვარ წყვილის ფენომენს: დახურული ფეთქებადის წინააღმდეგ, ინტიმური ღიას წინააღმდეგ, საზოგადოებრივი კერძოს წინააღმდეგ, მაღალი დაბლის, ბნელი განათებულის, ბეტონი აბსტრაქციის წინააღმდეგ და სხვა.

მისი შემდეგი კერძო სახლი “ვილა დალ’ავა“ (1991 წ., სურ.2.21) სრულიად განსხვავებულ გარემოში მოექცეოდა და პარიზის გარეუბანში კონსერვატულად განწყობილ მეზობლებს მსხვერპლად შეეწირებოდა, რომ არა დამკვეთის დომინკ ბუდეს, ფრანგული ავანგარდული არქიტექტურული ჟურნალის მფლობელის, შეუპოვარი პოზიცია.



სურ.2.21. „ვილა დალ’ავა“, პარიზი, 1991 წ. © OMA

კულჰაასი წერს: „სახლის კომპოზიცია შემდგარია სამი ნაწილისგან: დაქანებული ბაღი, ვილას მთავარი მასა და ავტოფარეხი ქუჩის დონეზე ხვრელ-შესასვლელით“ [136]. კიდევ ერთი უბრალო აღწერით, არქიტექტორი ცხადად აყალიბებს იმ ენობრივ კოდს, რომლითაც საკუთარ სათქმელს კვლავ ამბობს. იაფფასიანი მასალებით შემოსილი ადრეულ-მოდერნისტული კოლოფები, ყველა მიმართულებით გადაადგილებული ღერძებითა და კოლონებით, გარემოს მეხსიერებასთან რთულ ურთიერთობაში გადაკვეთილი, ფერებითა და ფაქტურებით ხაზგასმული: კულჰაასის ჩვეული პარადოქსებით გამორჩეული ეს შენობა მაინც ახერხებს უცხო სამეზობლოს ღირსეულ წევრად დამკვიდრდეს.

სედუქტიურობისა და სენტიმენტალიზმისგან არა ნაკლებად შორს უჭირავს თავი კიდევ ერთ უბრალო კერძო საცხოვრისს - *ე.წ. ჰოლანდიურ სახლს*, რომელიც ასევე გარემო ფაქტორების შედეგია: უსწორმასწორო რელიეფმა და სიმაღლეში 4-მეტრიანმა შეზღუდვამ, ავტორს ორდონიანი (გარკვეული ნაწილი განთავსებულია მიწის ქვეშ) გადაწყვეტისკენ უბიძგა. ფორმის არტიკულაციის უფრო მინიმუმადე დაყვანა ძნელი იქნებოდა. მკაცრად ორთოგონალური, სივრცეში პანდუსებითა და რამპებით გადასერილი სტრუქტურა პატივს მის ვან

დერ როეს მიაგებს. სწორედ ასეთი გადაწყვეტის მეშვეობით გადაიჭრა რთული ამოცანა, მინიმუმამდე დაყვანილიყო ბინადართა საერთო შეხვედრები.



სურ.2.22. სახლი ბორჯომი, 1998 წ. © Hans Werlemann

გასული საუკუნის ბოლო ვილა 1998 წ. აშენებული *სახლია ბორჯომი* (სურ.2.22). ოჯახმა, რომელიც ისტორიულ სახლში ცხოვრობდა, გადაწყვიტა ახალი სახლის აშენება. მათ მოსინჯეს სხვადასხვა არქიტექტორის მრავალი ვარიანტი, მაგრამ ავტოსაგზაო შემთხვევამ გადაწყვიტა მომავალი სახლის ბედი. მამაკაცი ინვალიდის ეტლს მიეჯაჭვა და დასჭირდა სივრცე, რომელიც იქცეოდა მისთვის დარჩენილი ცხოვრების გარემოდ. მან თავად განუცხადა კულჰასს, „კომპლექსური სახლი მჭირდება, ვინაიდან სწორედ მან უნდა შეადგინოს ჩემი სამყარო“ [137]. შედეგად, არქიტექტორმა ერთმანეთს ფაქტიურად სამი სახლი დაადგა და ისინი მოათავსა მთაზე, საიდანაც პანორამული ხედი იხსნება. ზედა და ქვედა სახლის ნაწილების რკინა-ბეტონის მასიურ და ყრუ კედლებს შორის სენდვიჩით დარჩა შუა დონე, ნახევრად ღია და ნახევრად მინის კედლებით შემოფარგლული. ამ ნაგებობაში ერთი სათავსო გამოირჩევა - სრულყოფილი ოთახის ზომის ლიფტი თავისი ავეჯითურთ, რომელმაც ოჯახის უფროსს არა მხოლოდ ვერტიკალური გადაადგილების, არამედ ოჯახისა და მისი სტუმრების ცხოვრებაში მონაწილეობის საშუალება აღუდგინა. სახლის ქვედა დონე

ბორცვიდან ამოჭრილი გამოქვაბულების სერიაა ცხოვრების ინტიმური ნაწილისთვის, შუაში ბაღის დონეზე გამავალი მინის კედლებიანი დღის სამყოფელია, ზედა დონეზე ბავშვები და მშობლები სივრცეს ინაწილებენ, ლიფტი კი სახლის მექანიკური გულია - კორბუზიესეული ჭეშმარიტი გაგებით სახლისა, რომელიც საცხოვრებელი მანქანაა.

თითქმის მთელი შემდეგი ათწლეული OMA-ს შემოქმედებაში კერძო სახლი აღარ ფიგურირებს, თუმცა 2006 წ. გამოჩენილი ბრიტანელი მოქანდაკე-მონუმენტალისტი ანიშ კაპური რემ კულჰაასს უკვეთავს საკუთარ სახლს ბაჰამის კუნძულებზე. არქიტექტორმა და სახვითი ხელოვნების ოსტატმა ერთად გაანალიზეს ამ უკანასკნელის წინააღმდეგობრივი მოთხოვნები საზაფხულო აგარაკის მიმართ და მისთვის ორი, სრულიად განსხვავებული, სტრატეგია დაამუშავეს: სახლი “კოჭი” და სახლი “ეზო”. ორთავე ხისტი და საკმაოდ მარტივია, მათი საერთო ნიშანი კი ისაა, რომ გზიდან სახლი არ მოსჩანს, ხოლო თავად სახლიდან ოკეანეზე საუცხოო ხედები იხსნება. *სახლი-კოჭი* მთის წვერზე, ციკაბო ფერდობის პერპენდიკულარულადაა განთავსებული. კოჭის სიხისტე „ადგილის ტოპოგრაფიისადმი ძლიერი რეაქციაა და იგი რელიეფის განსხვავებული ხარისხების სრულ ექსპლუატაციას ეწევა“ [138], წერს კულჰაასი. ამ თავშეკავებულ ფორმას ის უპირატესობა აქვს, რომ მისი აგება ხის, ლითონის ან ბეტონის მასალით თანაბრად ადვილია. *სახლი-ეზოც* ერთდონიანი დარჩებოდა, ავტორს რომ არ გადაეწყვიტა მისი მიწის დონის პლატფორმაზე აწევა და ამით ქვედა, გახსნილი სართული არ შეექმნა. ამ გადაწყვეტამ მთის წვერი ბუნებრივ ტერასად აქცია, ხოლო პლატფორმამ მას ჩრდილი შეუქმნა. არც ერთი ამ ორი სტრატეგიიდან ჯერ რეალიზებული არ არის.

ფრანგული 1990-იანების სახლების და ბაჰამას 2000-იანების ვილას შედარებითი ანალიზი უჩვენებს, თუ როგორ ევოლუციონირებს რემ კულჰაასის საპროექტო მიდგომა. განსაკუთრებით საყურადღებოა დახვეწილი, აკადემიური ინტერპრეტაცია დისიმეტრიისა, რომლის მაგალითები სწორედ მისი 1990-იანების ერთბინიანი სახლების ტიპოლოგიაში მოიძიება. “ვილა დალ'ავა“ კულჰაასის ლაღ,

თავისუფალ დისიმეტრიას საუკეთესოდ წარმოაჩენს. მშობლების საძილე ნაწილი ქალიშვილის ფლიგელის პარალელურია, მაგრამ ნაგებობის ეს ორი მხარე სხვადასხვა მიმართულებით არის გადაადგილებული და ამით ერთმანეთს შორდება. დაშორება დამკვეთის მოთხოვნით მოხდა და დისლოკაციის ეს სტრატეგია კულჰაასმა სხვა ინდივიდუალურ პროექტებშიც გამოიყენა. დაპირისპირებულთა ალიანსი და დუალობა კულჰაასის რჩეული იარაღია, არ დაგვავიწყდეს, რომ იგი აღდო ვან ეიკის “წყვილ ფენომენზე” იზრდებოდა. ჟაკ ლიუკანის აზრით, კულჰაასის „საპროექტო პროცესი დაკავშირებულია დისიმეტრიასთან და ქმნის კონფლიქტის გამამრავლებელ მოძრაობებს, რომელთა გადაწყვეტა არქიტექტურული ხერხებით ისეა ჩაფიქრებული, რომ იქ მყოფი ადამიანი თამაშის მონაწილედ აქციოს, მისი წესების ტყვეობაში მოახვედროს და დაავალდებულოს მათ დაემორჩილოს, თუ უნდა, რომ ნაშენი სივრცის მყიფე წონასწორობის ბოლომდე გააღწიოს“ [139]. “ვილა დალ'ავას“ ორი ფრთის ერთმანეთის მიმართ პერპენდიკულარულად განთავსება კულჰაასმა მდ. სენისკენ ხედების გახსნით ახსნა. მათ შორის კავშირი საცურაო აუზის ჩადგმული ბლოკის მეშვეობით ხორციელდება, რომელიც შემინულ კედელს დაეყრდნო და აღნიშნული მძიმე სტრუქტურის მსუბუქზე დაწოლით ყველა ტექტონიკური კანონი დაარღვია. რევერსული ტექტონიკა კულჰაასმა კიდევ უფრო მკვეთრად სხვა დისიმეტრიაში - ბორდოს სახლში გამოიყენა. ინვალიდის სავარძელს მიჯაჭვულ პატრონს ავტორი მდ. გარონაზე ხედებს შუა - და არა ზედა სართულის შემინვით - უხსნის. შედეგად, ბეტონი მძიმედ აწვება მყიფე, გამჭვირვალე შუა შემინულ დონეს, რომელიც, თავის მხვრივ, ისევ ბეტონის მძიმე მასას ეყრდნობა. ეს თვისობრივად უჩვეულო ურთიერთობა მასასა და ტექტონიკას შორის კულჰაასის ასიმეტრიული მიდგომის კიდევ ერთი გამოვლინებაა.

ამის საპირისპიროდ, ანიშ კაპურის სახლის ორთავე ვერსია გამოკვეთილად სიმეტრიულია, მაგრამ არ კარგავს ადრეული მოდერნიზმის აბსტრაქტულობას და არ იძენს ახალი მოდერნიზმის მიერ “დაწყვეტილ” მონუმენტურობას. საქმე იმაშია, რომ თავად “კოჭის” და “ეზოს” სიმეტრია სრულად კომპენსირებულია მათი, როგორც მასების, მოულოდნელად ასიმეტრიული განთავსებით ნაკვეთის,

უფრო ზუსტად კი - მთის წვერის მიმართ. კონტრასტი რელიეფის ხაზსა და მის მიმართ პერპენდიკულარულად დადგმულ მასას შორის არღვევს ლანდშაფტური კომპოზიციის შესაძლო განვითარების კონვენციონალურ სცენარებს, შემაშფოთებელ ნოტას სძენს საერთო გადაწყვეტას და კულჰაასს მისთვის ასე ჩვეულ, საყვარელ ტერიტორიაზე აბრუნებს: მოულოდნელი შედეგი ახლო წარსულიდან ამოღებული ნაცნობი ენობრივი ინსტრუმენტების გამოყენებით. ასიმეტრიული გადაწყვეტით გამოწვეული სიამოვნება ახალ, უფრო მაღალ საფეხურზე ადის, სივრცითი კავშირები რთულდება, შინაარსი ღრმავდება და ცხადი - ძნელად ამოსაკითხი ხდება. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში, ისევ კვალი, გადაკვეთა და ფენოვანი გადადება გამოჩნდა, გარკვეულობის ნაცვლად ისევ გაურკვევლობაა, აშკარა ფარულმა შეცვალა, ნათქვამი კი ბოლომდე გამოუთქმელმა ჩაანაცვლა.

2.3. რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ჩამოყალიბება

AMO და რემ კულჰაასის მას-კულტურაში ჩართვა.

OMA დიზაინის, სივრცული მოდელირების (ფიზიკური და ვირტუალური) და ზოგადად, სივრცის ორგანიზაციის ფიზიკური ასპექტებითაა დაკავებული. რემ კულჰაასის მეორე, არა ნაკლებ მნიშვნელოვანი ინსტრუმენტი - AMO, 1999 წელს საგანგებოდ შეიქმნა, მას შემდეგ, რაც “იუნივერსალ სტუდიოს” (*Universal Studios*) კორპორატიულ პროექტს განსაკუთრებული წინაპირობა დაედო. დამკვეთის, ედგარ ბრონფმან უმცროსის ბაბუა იყო სემუელ ბრონფმანი, კანადური სასმელების კომპანია “სიგრემის” დამფუძნებელი, რომელმაც 1954წ. მის ვან დერ როეს ნიუ იორკში კორპორატიული ცათამბრჯენი დაუკვეთა. 1995 წ. უმცროსმა ბრონფმანმა შეიძინა კორპორაცია “ემ სი ეი” (MCA), რომლის ნაწილი იყო იუნივერსალ სტუდიოს - ლოს ანჯელესის ორი გარეუბნის, “ბერბენკისა” და “ჰოლივუდ ჰილსის”, გასაყარზე. ედგარ ბრონფმანმა 160 ჰექტარიან მიწის

ნაკვეთზე გადაწყვიტა “*იუნივერსალ სიტის*“ გაშენება, სადაც უნდა შერწყმულიყო გასართობი, სასტუდიო და ადმინისტრაციული ფუნქციები. პირველი ესკიზების ნახვის შემდეგ, დამკვეთმა წახილი გამოთქვა ნაგებობათა გამოკვეთილად "თანამედროვე" იერის გამო და მოსთხოვა ავტორს ისინი "დროის მიღმა" (timeless) დაეყენებინა. პასუხად, დენ ვუდის სიტყვებით, OMA-მ „გადაწყვიტა შეეუღლებინა ამოცანის სერიოზულობა, ფუნქცია და მასალა ისეთ შენობასთან, რომელიც განლაგდებოდა ამერიკულ ქალაქთა შორის ყველაზე უფრო ზედაპირულში [თანაც] იმ ტერიტორიაზე, რომელიც ჯურასიკ პარკის პირდაპირაა" [140]. პროექტზე მუშაობის დროს გაირკვა, რომ დამკვეთს პოლიტიკური პრობლემები უფრო აწუხებდა, ვიდრე ტექნიკური. ჩანდა, რომ პროექტი იხილებოდა როგორც ერთგვარი კრიტიკული მაშველი კორპორაციის მუშაობის გაუმჯობესებაში. რამოდენიმე წლის მუშაობას, დამკვეთის პრობლემების გამო, მისი გაურკვეველი დროით გადადება მოჰყვა.

OMA-ს ახალი ნაწილის მიზანი იყო შეესწავლა იდენტობის, კულტურის და ორგანიზაციის საკითხები, რომელთა გადაწყვეტა მას გამოადგებოდა დიდი პროექტების დამუშავებისათვის. AMO შეიქმნა როგორც იდეათა ერთგვარი გენერატორი, რომელიც ოპერირებს არქიტექტურისა და ურბანიზმის ფარგლებს გარეთ და იკვლევს მათზე სოციოლოგიის, ტექნოლოგიის, მედიისა და პოლიტიკის ზეგავლენებს.

AMO მეტწილად OMA-ს კლიენტებთან მუშაობს არქიტექტურის ინტელექტით და ცოდნით განოყიერების მიზნით და ამისათვის მრავალი დისციპლინიდან იღებს სათანადო ინფორმაციას. ამის შედეგად, XXI საუკუნის პირველ ათწლეულში რემ კულჰაასის საპარტნიორომ გადააბიჯა არქიტექტურის კონვენციონალური გაგების საზღვრებს და კულტურისა და ტექნოლოგიის სამყაროს დაუკავშირდა: ყველაზე მკაფიო მაგალითი ქვემოთ განხილული ისეთი მულტიდისციპლინარული პროექტებია, როგორებიცაა “*პრადა*“, სადაც კვლევამ მოდის სამყაროს იდენტობის, გამოყენებითი ტექნოლოგიების და წარმოების ახალი საშუალებების სფერო მოიცვა; ევროკავშირის ვიზუალური

კომუნიკაციების სისტემის შესწავლა, რამაც ფერადი შტრიხ-კოდის ფორმის *ევროპული გაერთიანების დროშა* წარმოშვა, გამომცემელი “Condé Nast“-ის კუთვნილი ჟურნალ “ვაირდის“ (Wired) სტრუქტურულ-ტერიტორიალური განვითარების კონცეფცია, “ევროპული იკონოგრაფია“, რომელიც ბრიუსელის როგორც საერთო ევროპული დედაქალაქის განვითარების სტრატეგიას სახავდა, ინსტიტუტი “სტრელკა“ ან სულ ახლახან დასრულებული პროექტი *ევროპის საგზაო რუკა 2050*, რომლისთვისაც შესწავლილ იქნა ნახშირბადის გამონახობლების შემცირების ოპტიმიზაციის გზები დასავლეთ ევროპის საერთო ურბანულ სივრცეში და სხვა.

რა შეიძლება უფრო შეესაბამებოდეს პოსტმოდერნიზმის კულტურულ ექსპერიმენტს თუ არა არქიტექტორის გაცდენა საკუთარი პროფესიის საზღვრებს მიღმა და შეჭრა მანამდე უცხო ტერიტორიაზე - მაგალითად, *მედია-პროექტი*: მოდების სახლის განვითარება და “პრადას“ ტრანსფორმერი (სურ.2.23). სახელგანთქმული იტალიური მოდის სახლით OMA-AMO ჯერ კიდევ 2002 წელს დაინტერესდა, როცა რემ კულჰაასი აპროექტებდა პრადას ე.წ. “ფლაგშან“ (flagship) მაღაზიებს ნიუ იორკსა და ლოს ანჯელესში. მაშინ AMO მიიწვიეს, რათა მაღაზიების საინფორმაციო ტექნოლოგიები და მედია-შინაარსი დაეხვეწა. კულტურის სხვადასხვა სფეროდან აღმოცენებულ ორ სახელგანთქმულ ფენომენს შორის თანამშრომლობა შემდგომში მრავალი მიმართულებით გაგრძელდა. *მიუჩია პრადას* და რემ კულჰაასს შორის საქმიანი თანამშრომლობის გაფართოება 2004 წელს ტოკიოში პირველი გამოფენით - შოუთი “წელს ქვემოთ“ (სადაც პრადას მიერ 1988 წლიდან შეკერილი ქვედატანის 100-ზე მეტი მოდელი აჩვენეს) აღინიშნა. სწორედ მაშინ გადაწყდა, რომ არქიტექტურულ-კვლევითი კომპანია კიდევ უფრო შორს მიმავალ ნაბიჯს გადადგამდა: 2007 წლიდან AMO პასუხისმგებელია პრადას მთელი მსოფლიოს მასშტაბით გამართული მოდების ყველა კოლექციის (ქალთა და მამაკაცთა) ჩვენებების - ე.წ. *დეფილეების* (catwalk fashion shows) - ორგანიზებაზე, დიზაინზე და ჩატარებაზე. ამ ფართო ჩამონათვალთ მათი ინტერაქტიული, კროს-კულტურული თანამშრომლობა არ ამოიწურა: პარალელურად, AMO ამ არქიტექტურა-მოდა-მედია-კონგლომერატის

ფილმოგრაფიას ქმნის, ხოლო 2008 წლიდან პრადას შვილობილი კომპანიის - “მიუ-მიუს“ დეფილემსაც აწყოფს. AMO ყოველთვის ცდილობს დაარღვიოს ჩვეული დეფილეს ხაზოვანი ფორმა და მუშაობს, რათა აუდიტორია განათავსოს შოუს სცენის გარშემო, რაც მაყურებლის ერთგვარი ინტეგრაციაა კოლექციის ესთეტიკაში.



სურ.2.23. პრადას ტრანსფორმერი, სეული, სამხრეთ კორა, 2008 წ. © OMA

“პრადას“ ტრანსფორმერი მედია-პროექტის გვირგვინია. კორეის დედაქალაქ სეულში, XVI ს. სასახლის ეზოში განთავსებული დროებითი, 20 მ. სიმაღლის პავილიონი, ოთხი გეომეტრიული სხეულის (წრე, ჯვარი, ექვსკუთხედი და კვადრატ) ერთმანეთთან გადაკვეთით შეიქმნა, მიღებული ფორმა კი ნახევრადგამჭვირვალე მემბრანით შეიმოსა. ამოტრიალების - მოცულობების ბრუნვის ხარჯზე, სამი ფიგურა იქცევა მეოთხეს ჭერად, იატაკად და კედლებად (ამიტომ ეწოდა “ტრანსფორმერი“). დიობები სავენტილაციო ხვრელებია, კარვის იმიტაციის შესაქმნელად შესასვლელი დიობები ელვებით იხსნება და იკეტება.

სხვა დასტური, რომ რემ კულჰაასის და OMA-AMO-ს ახალი მოდერნიზმი გასცდა არქიტექტურის საზღვრებს და კულტურის მნიშვნელოვან ფაქტორად იქცა, გახლავთ საგამანათლებლო პროექტი “სტრელკა“ მოსკოვში. სახელი ნახევარკუნძულიდან მოდის, აქ ადრე “წითელი ოქტომბრის“ შოკოლადის ფაბრიკის საამქროები იდგა. მათ დღეს ახალი სივრცე დაემატა. კულჰაასის ინიციატივით, 2010-11 სასწ. წლიდან აქ გაიხსნა მედიის, არქიტექტურის და

დიზაინის ინსტიტუტი, რომლის პროგრამის მთავარი ელემენტი კვლევაა. კვლევა მიიჩნევა არქიტექტურული განათლების ბაზისად და სტუდენტების არქიტექტორებთან, მეცნიერებთან, ინტელექტუალებთან, დიზაინერებსა და მედია-სპეციალისტებთან ურთიერთობით იქმნება საბოლოო შემოქმედებითი პროდუქტი - წიგნი, მოხსენება, ვებ-გვერდი, ფილმი, ობიექტი ან რაიმე სულ სხვა. უფასო განათლების ამ ახლებურ ტიპზე პასუხისმგებლობას იღებს AMO, რომელიც კულჰაასთან ერთად უზრუნველყოფს ინგლისურად და რუსულად მოლაპარაკე პროფესიონალთა პედაგოგებად მოწვევას, მსოფლიოს სხვადასხვა კუთხიდან. სწავლების პირველი წლისათვის AMO-მ ხუთი თემა შეარჩია: დიზაინი, ენერგეტიკა, კულტურულ ფასეულობათა შენარჩუნება, საზოგადოებრივი სივრცე და “*შეთხელება*”¹³ ფენომენი-ტიპიურია კულჰაასის მიდგომისათვის. მას სურს ჩააბას სტუდენტები იდეათა გაცვლაში და ამით გასცდეს სტანდარტული არქიტექტურული განათლების საკითხთა ვიწრო წრეს. სწავლების მეორე წელს შემდეგი საკითხებია დასმული: მეგა-ქალაქი, განუვითარებელი სივრცე (Hinterland), მოქალაქეები, როგორც მომხმარებლები და სხვა. პოსტ-სადიპლომო პროგრამით გათვალისწინებულია კურსდამთავრებულთა მუშაობა მსოფლიოს საუკეთესო სპეციალისტებთან ურბანიზმის, არქიტექტურის და კომუნიკაციის დარგში. მთავარი საკითხები, რომლებსაც AMO და “სტრელკა” სვამენ, გახლავთ: როგორ მოქმედებს ეკონომიკა, პოლიტიკა და ჟურნალიზმი დაგეგმარებაზე? შეუძლია თუ არა არქიტექტურას, ცალკეული შენობის მასშტაბის მიღმა, ენერგეტიკის და მდგრადობის პრობლემებს შეეჭიდოს?, და სხვა.

AMO-ს უახლესი ნამუშევარი ნახშირბადის შემცირების ევროპული პროექტი “*როუდმეპ 2050*“-ია (*Roadmap 2050*), რომელსაც გამოცდილმა მწერალმა - კულჰაასმა მისთვის დამახასიათებელი მკვეთრი ქვესათაური დაურთო: „აყვავებული, დაბალ-ნახშირბადიანი ევროპის პრაქტიკული მეგზური“ [141]. გრაფიკული ნარატივი, რომელიც AMO-მ ევროსაბჭოს დაკვეთით შესრულებულ

¹³ „შეთხელება“ (thinning) - ათვისებული ურბანული ტერიტორიების ზრდა, მათი გამოყენების ინტენსივობის კლების ფონზე.

ტექნიკურ-ეკონომიკურ ანალიზს დაურთო, გვიჩვენებს, თუ რა უპირატესობა ექნება ევროსაბჭოს წევრი ქვეყნების ენერგეტიკული ინფრასტრუქტურის ინტეგრაციასა და სინქრონიზაციას. კულჰაასის მტკიცებით, ამის შესაძლებლობას ევროპის კლიმატურ-გეოგრაფიული მრავალფეროვნება იძლევა: საიდანაც განახლებადი რესურსები მეტი ენერჯის სეზონურ გენერირებას ახდენენ, იქიდან დეფიციტური ნაწილის სეზონური გადაფარვა მოხდება, და პირიქით. ამიტომ ძნელი სათქმელია, რომ ძველი ევროპის პრობლემების მიმართ ახალი მოდერნიზმი უყურადღებოა. განსხვავება იმაშია, რომ მიმდინარე არქიტექტურა საზოგადოებრივ მანდატს საგრძნობლად ფართოდ იყენებს, ვიდრე ადრეული მოდერნიზმი. ეს უკანასკნელი საზოგადოებასთან კონფრონტაციაში იყო, ძველის დავიწყება და ახლის შემოღება მის კატეგორიულ იმპერატივად ჩამოყალიბდა. ადრეულ მოდერნიზმს გაბატონებული საზოგადოებრივი გემოვნებისადმი ხისტი მიდგომა, მგრძნობიარობის ნაკლებობა და სოციალური აპელაციის დაკარგვა ახასიათებდა. რაც შეეხება ახალ მოდერნიზმს, იგი შეიარაღდა ადრეული მოდერნიზმის ინსტრუმენტებით, რომლებიც, კულჰაასის აზრით, “ხისტი, უცვლელი, განსაზღვრული და სამუდამოდ დაფიქსირებულია“, მაგრამ ამავე დროს ისინი საზოგადოების წინაშე მდგარი ამოცანების გადასაწყვეტად მიმართა, და არა კონფრონტაციის გასაღრმავებლად მასთან.

როტერდამის არქიტექტურული სკოლა

დავუბრუნდეთ მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისს. 1990-იანი წლებიდან რემ კულჰაასს საკულტო სტატუსი უკვე მოპოვებული აქვს და OMA-ში მუშაობას იწყებს ძალიან ბევრი დღეისათვის უკვე მოწინავე როტერდამელი არქიტექტორი. ვინც არ მუშაობდა, თანამშრომლობდა მასთან ან, წლების განმავლობაში, მის დიდ გავლენას განიცდიდა. ესენი იყვნენ **კეეს კრისტიანზე, პაულ დობელაარი, დე კოველი/დე ვროომი (DKV)**, ვილემ იან ნოიტლინგსი (შემდგომში *მაიკლ რიდაიკთან* ერთად Neutelings Riedijk), West 8 (**ედუო ბინდელსი**), ასევე **Droog Design**-ის წევრები და, რა თქმა უნდა, **ვინი მასი** და **იაკობ ვან რიისი** - ჯგუფიდან სახელად MVRDV. ეს ჩამონათვალი შთამბეჭდავია,

იგი უახლესი დინებების ავტორთა კატალოგს უფრო ჰგავს. ამ არქიტექტორთა ნამუშევრებში ბევრი საერთო ნიშანი შეიმჩნევა. კულჰაასის შეგირდებს, მოწაფეებს, თანამოაზრეებს და სხვა მასთან სიახლოვეში აღზრდილ კოლეგებს ახასიათებთ ის თვისებები, რომელთა გამოვლენით ჩვენ ერთიან როტერდამის არქიტექტურული სკოლას ვღებულობთ. ისევე, როგორც ბრიტანელ არქიტექტორთა მოქმედი თაობა **ნ. ფოსტერის, რ. როჯერსის და მ. ჰოპკინსის** ლონდონის სახელოსნოებიდან გამოვიდა, OMA-მ ბევრ არქიტექტორს დაულოცა გზა დამოუკიდებელი არქიტექტურული მოღვაწეობისაკენ და მათი დიდი ნაწილი დღეს მსოფლიო ხუროთმოძღვრების მოწინავე პოზიციებს იკავებს.

საპროექტო პრაქტიკის დაწყებისთანავე, რემ კულჰაასმა პროფესიაში დააბრუნა არქიტექტურული *კულტურის* ცნება. მის მიერ დაისვა ამოცანა: რაც შეიძლება მეტი კარგად დაპროექტებული შენობა! მისთვის არქიტექტურული *კულტურა* ნიშნავდა სამეზობლოებში შემოსულიყო არქიტექტურა, რომელიც საკუთარ წარსულთან კავშირს მოდერნისტული ისტორიის საყვარელი მაგალითებიდან "ციტირებით" დაამყარებდა.

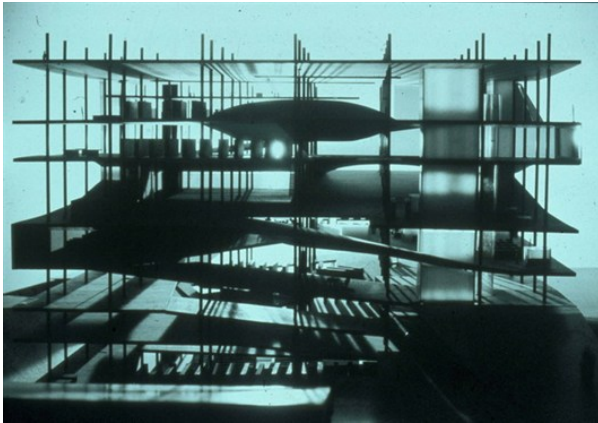
1991 წელს *ნიდერლანდების არქიტექტურის ინსტიტუტი* (რომლის ახალი შენობა 1993 წ. ვან ეიკის და თეო ბოშის მოწაფემ - **იო კონენმა** დააპროექტა), როტერდამში აწყობს გამოფენას სახელწოდებით "*მოდერნიზმი დოგმების გარეშე*". მასზე წარსდგნენ ქალაქის განახლების მეორე ტალღის - ახალი თაობის ნეომოდერნისტები UN Studio; **ბერტ დირიქსი; რეინ ვან ვილიკი;** ვილემ იან ნოიტლინგსი; **ფრენკ როოდბენი; ვილ არეტსი; ვიმ ვან დენ ბერგი; იან პესმანი;** Mecanoo; იან ბენტემი და მელს კროუველი; ფრიტც ვან დონგენი; პაულ დობელაარი; DKV, და **კონ ვან ველსენი**. გამოფენის სათაური თავად მეტყველებდა იმაზე, რომ კულტურამ ისეთი კოროზიული კატეგორიების განდევნა დაიწყო, როგორებიც იყო თეორია და იდეოლოგია. გამოფენამ საბოლოოდ აუწყა პოსტსტრუქტურალიზმის დადგომის შესახებ, რომელიც შეუდგა არსებული სახეების, არტეფაქტების, მეხსიერებიდან ამოტივტივებული არქეტიპების ანალიზს და უკუკონსტრუქციას. შედეგად, 1990-იანებს ბიძგი, პან-

ევროპული არქიტექტურის ახალმა დედაქალაქმა - როტერდამმა მისცა. თავად რემ კულჰაასის ამ პერიოდის შემოქმედებაზე ვრცლად ჩვენ უკვე ვისაუბრეთ.

უკანასკნელი ათწლეულის მანძილზე ის მოწინავე როტერდამელი არქიტექტორები და მათი ნამუშევრები, რომლებიც თამამად შეგვიძლია გავაერთიანოდ ჩვენს მიერ მონათლულ როტერდამის არქიტექტურულ სკოლაში, შეიძლება განვიხილოთ გარკვეული ერთიანობის ინდივიდუალურ ელემენტებად. მათ კონკრეტულ მიდგომებში, რა თქმა უნდა, განსხვავება ბევრია, თითოეულს დამახასიათებელი ხელწერა აქვს, მაგრამ ისინი მაინც ექცვიან ერთ ლოგიკურ სტრუქტურაში, რომლის შიგნითაც ნატიფი კომპოზიცია ხშირად უპირისპირდება უწესრიგობის პრინციპებს. კრიტიკოსი ნიკოლაი ურუსოვი 2012 წელს წერდა: „ექვგარეშეა, რომ რემ კულჰაასი უკანასკნელი ოცწლეულის ერთ-ერთი ყველაზე გავლენიანი არქიტექტორია. არქიტექტურის ამ ფილოსოფოსის ცივისხლიანმა, ანალიტიკურმა მიდგომამ დაგეგმარების მიმართ, რომელიც ჯანმრთელი სკეპტიციზმითაა გაჯერებული, იმდენად მოახდინა პროფესიის ინფორმირება, რომ მისი თითების ანაბეჭდი დღეს მომუშავე თითქმის ყველა ახალგაზრდა არქიტექტორის ნამუშავრს ეტყობა. კულჰაასმა საკულტო კერპის და ერთდროულად, საერაშორისო ვარსკლავის შესაშური სტატუსი მოიპოვა“ [142].

იმისათვის, რომ შეგვექმნას წარმოდგენა როტერდამის არქიტექტურულ სკოლაზე და ჩამოვაცალიბოთ მის წევრთა საერთო ნიშან-თვისებები, შევეცადეთ იმ არქიტექტორების თუ არქიტექტურული ჯგუფების მოკლე მიმოხილვა მოგვეხდინა, რომელთა იდენტიფიცირება ამ სკოლასთან, ჩვენის აზრით, სამართლიანია. ხაზგასასმელია, რომ მათი უმრავლესობა ინდივიდუალური მიდგომით გამოირჩევა და საკუთარ შემოქმედებაში ეცდება დაძლიოს მასწავლებლის და სახელოსნოს - კულჰაასის და OMA-ს გავლენა. ამიტომ ხშირად, ლოგიკური გადაწყვეტილების საპირისპიროდ, შეიძლება შევამჩნიოთ იმ პრინციპების წინააღმდეგ წასვლა, რომელთა დაცვა მათგან მოსალოდნელი უნდა ყოფილიყო. ამ პარადოქსით, ისინი თავად კულჰაასის პარადოქსის - ასიმეტრიული, ანტიმონუმენტური მიდგომა, უარის თქმა კონვენციონალურ,

მოსალოდნელ გადაწყვეტაზე - ერთგულნი რჩებიან და თავად შეეცდებიან პოსტსტრუქტურალისტური წინააღმდეგობა, ფრაგმენტირებული სამყაროს მოზაიკური სურათი, კიდევ უფრო რთულად აღსაქმელი გახადონ.



სურ.2.24. OMA, “ჟუსიუს ბიბლიოთეკა“,1993წ.©OMA სურ.2.25. MVRDV, Villa VPRO ©Rob 't Hart

როგორც უკვე აღინიშნა, MVRDV-ს დამფუძნებლები ვინი მასაი და იაკობ დე რიისი OMA-დან წამოვიდნენ. საკუთარი სახელოსნოს დაარსებამდე, ისინი 1993 წ. “*ჟუსიუს ბიბლიოთეკაზე*“ (სურ.2.24) მუშაობდნენ. ამის გარდა, ისინი მონაწილეობას იღებდნენ კარლსრუეს ZKM-ის (1989-1992 წწ.), *გრონინგენის სპორტული კომპლექსის* (1989 წ.) და *უტრეხტის “ედუკატორიუმის“* პროექტების შექმნაში. ყველა ამ ობიექტის კვალი მათ შემოქმედებაში ადვილად ამოიცნობა. ამ სახელოსნოზე საუბრისას აღსანიშნავია, რომ პროექტირების დროს იგი ქმნის ობიექტის პროგრამის გარკვეულ კომპიუტერიზებულ რუკებს, დიაგრამებს და სოციოლოგიურ ტენდენციებს მის ირგვლივ, რასაც შედეგად მოაქვს როგორც დემოკრატიული არჩევანი, ასევე სრულიდ შეშლილი ანომალიები. სანამ მსოფლიოს სხვა არქიტექტორები იტანჯებიან გეგმარებითი წინააღმდეგობებით და ცდილობენ დაივიწყონ სხვადასხვაგვარი ზეგავლენები, MVRDV ქმნის ექსპრესიულ სტრუქტურებს, ლოგიკურ დიაგრამებს და ხანდახან ულოგიკო წესებსაც კი. ერთ-ერთი გამორჩეული ობიექტი მათ შემოქმედებაში არის ამსტერდამის 100-ბინიანი *სოციალური საცხოვრისი WoZoCo* (სურ.2.26) წინ - 11 მეტრამდე გასული ნაშევრებით, რომელთა აივნების ფერადი, მხატვრულად მოუწესრიგებელი სისტემა, კიდევ უფრო შორს კონსოლურად გაწვდება ქუჩას.

სოციალური საცხოვრისის ჰუმანიზაციის მიზნით, ავტორებმა ხის მასალით შემოსეს ხის მასალით შემოსეს, როგორც კონსოლები ასევე უკანა ფასადი.



სურ.2.26. MVRDV, WoZoCo, ამსტერდამი, 1997 წ. © Stefan Tuchila

ამ პროექტით MVRDV უპირისპირდება მათი მენტორის მოსაზრებას, რომ თანამედროვე გარემომ უნდა შექმნას *საერთო* (“ჯენერიკული”) ფორმა. ამაში კულჰასი გულისხმობს იმას, რომ ურბანიზმი, მისი აზრით, აღარ არსებობს, ის მხოლოდ იდეოლოგიაა, მაგრამ ნამდვილად არსებობს არქიტექტურა, თუმცა ისევე როგორც Coca-Cola, ისიც იდეოლოგიურად დაფარულია: იგი რეალური წარმოების მოჩვენებითი დაკმაყოფილების გაყალბებულ საჭიროებას ფარავს. ურბანიზმს კი კულჰასი Coca-Cola-ს სარეკლამო პროპაგანდას ადარებს, რაც, მისი აზრით, სუფთა სანახაობრივი იდეოლოგიაა. საკუთარი მიდგომით სოციალური საცხოვრისისადმი, MVRDV ადრეულ მოდერნიზმთან გარკვეულ ძაფს აბამს, ურევს რა მას სხვა ტაქტიკებთან: ერთი და იმავე შენობის ფასადების სხვადასხვაგვარობა, მასალებისა და მოცულობების ირონიული დაპირისპირება, და სხვა. ეს ტაქტიკები პოსტმოდერნიზმის მემკვიდრეობით ხაზში პოულობენ ადგილს, რომელიც ლ. კროლის და სხვათა 1960-იანი წლების არქიტექტურიდან მომდინარეობს. განსხვავება კი იმაშია, რომ MVRDV კომპოზიციის განსაზღვრის ტვირთს გადასცემს სტატისტიკურ ანალიზსა და ფუნქციონალურ დატვირთვას

[143]. ამ ჯგუფის სხვა პროექტი, *ნიდერლანდების პავილიონი EXPO 2000*-ზე ჰანოვერში, აიგო OMA-ს “ჟუსიუს” თაროედის პრინციპზე, რომელიც შემდგომში ნეომოდერნიზმის სხვა მიმდევრებმაც გამოიყენეს, მაგ., იმავე *ჰერცოგ დე მეირონმა მაიამის გარაჟში*. შენობა მომავალი ჰოლანდური ლანდშაფტის ხელოვნურ მეტაფორად იქცა. მისი ყოველი სართული-თარო განსხვავებულ პროგრამას ითავსებს, მაგ., პირველ სართულზე მაღაზიებია, მეორე სოფლის მეურნეობის სექციას უჭირავს, მესამე მოიცავს აუდიტორიას, რომელიც დაჰყურებს სოფლის მეურნეობის სექციას, მეოთხე ხელოვნური ტყისათვის არის განკუთვნილი, მეხუთე - საგამოფენო სივრცეა, სახურავზე კი ჰაერის წისქვილები და ხელოვნური ტბაა განთავსებული, რომლის წყლითაც საგამოფენო სივრცის გავლით ხელოვნური ტყე ირწყვება. ამ ყველაფერს ფასადზე გარედან შემოვლებული კიბე კრავს და ერთიანობად აქცევს. „ყველა სართულზე შემოსული ბუნება როგორც არსებული გარემოს გაგრძელებას, ასევე მისი ხელოვნურობის უზადო სიმბოლოს წარმოადგენს“ [144]. სახურავზე განთავსებული ქარის წისქვილები შენობისთვის დამატებითი ენერჯის წყაროა. ნახევრადგამჭვირვალე პანელები და ფერების მრავალფეროვნება კი ამ “თაროედებს” განსაკუთრებულ იერსახეს სძენს.

MVRDV-ს პროექტებში მკვეთრად იგრძნობა დამაბულობა იდეოლოგიასა და ფორმას შორის. თუ ერთის მხრივ, 2009 წ. “*უესტერდოკის ბინები*“ (სურ.2.27) თაროედების თემის მორიგი ინტერპრეტაციაა, მეორეს მხრივ იგი სცდება ამ სტერეოტიპს და ხედებზე გახსნილ სტრუქტურას გვთავაზობს. 2012 წ. ლითონის ჩარჩოში ჩასმული *მინის ფერმა* (სურ.2.28), ვერნაკულარული სახის გიგანტური გარსია, რომლის მინის გარეკანზე დატანილია სოფლის ბოსელის ანაბეჭდი. გარსის ქვეშ ჩვეულებრივი ოფისის სტრუქტურა იმალება: ავტორთა აღწერით, სოფლის ქალაქად გადაქცევის სიმბოლო [145].



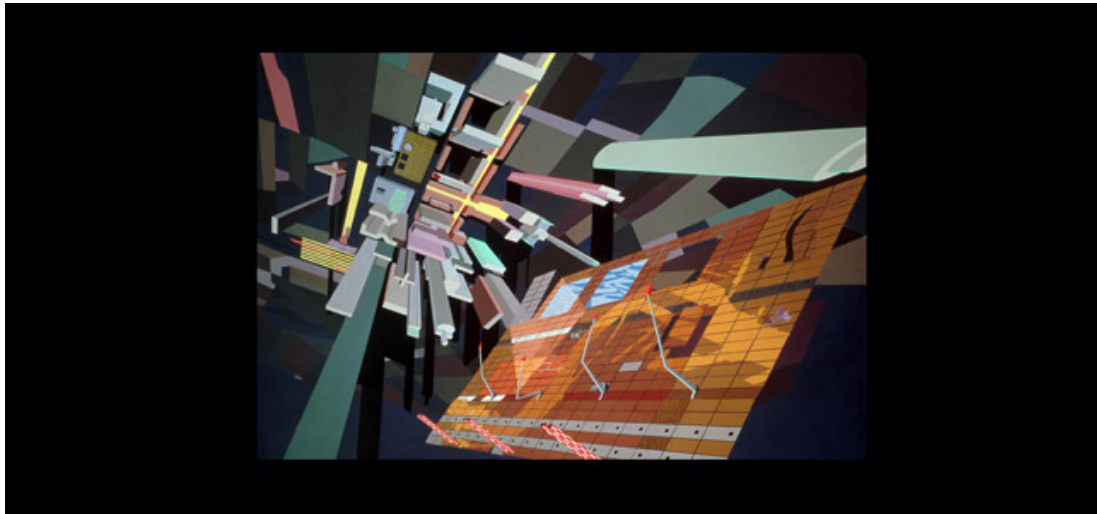
სურ.2.27. MVRDV, “უესტერდოკი“, 2009 წ.
©Rob't Hart



სურ.2.28.MVRDV, მინის ფერმა, 2012 წ.
© van eindhoven

როტერდამული ჯგუფი სახელად West 8 (რომლის დამფუძნებელთა შორის, ედზო ბინდელსი OMA-ს თანამშრომელი იყო და, MVRDV-ს მსგავსად, 1993-94 წწ. მუშაობდა “*ჟუსიუს ბიბლიოთეკაზე*“ და “*ვეროლილის*“ პროექტზე) ირჩევს პრაგმატულ მიდგომას ურბანული სინამდვილის მიმართ და, ისევე როგორც MVRDV, იყენებს მას შემოქმედებითი პოტენციალის გასამაგრებლად და ირონიული კავშირების დასამყარებლად. ჯგუფის ლიდერი ადრიან გოიცე ფუნქციონალისტური მოდერნიზმის მონოკულტურას აკრიტიკებს და, მის სანაცვლოდ, ურბანულ ლანდშაფტს გვთავაზობს, სადაც ქალაქის ბინადარი უზრუნველყოფილია სხვადასხვა საქმიანობების ფართო სპექტრით და ირჩევს მისთვის სასურველს. ეს კი იმის მაჩვენებელია, რომ გოიცეს ადვილად შეუძლია კომპლექსური გარემოს მართვა. ამის ნათელი მაგალითია მრავალფუნქციური მოედანი *Schouwburgplein* როტერდამში (სურ.2.29), რომელიც სინთეტიკური ერთიანობის ერთგვარი არეა [146]. ამ მოედნის მახასიათებელი ელემენტია განათების მჭახე წითელი “ამწეები“, რომლებიც საპორტო ამწეების სიმბოლური გამოხატულებაა. ფერის ფაქტორის აქტივაცია და მასზე ძირითადი აქცენტის გადატანა, ერთის მხრივ, გოიცეს აახლოებს მასწავლებლის - რემ კულჰაასის პრაქტიკულ მიდგომასან (ნიდერლანდების ცეკვის თეატრი, როტერდამის სატრანსპორტო ფარდულები, ლა ვილეთის პარკის საკონკურსო პროექტი და სხვა),

ასევე, ახალი მოდერნიზმის იდენტობის ნიშანიცაა. ისევე, როგორც კულჰაასის სქემები, ეს მოედანიც ჩაფიქრებულ იქნა საკმაოდ მჭიდრო, ფუნქციებით დატვირთულ ზედაპირად - ავტორთა შენიშვნით, “ჰიპერაქტიულ ლანდშაფტად”.



სურ.2.29. West 8, Schouwburgplein, როტერდამი, 1996-99 წწ. © West 8

ვეეს კრისტიანზე და მისი საპროექტო სახელოსნო KCAP არქიტექტურულ პრაქტიკას უკანასკნელი 20 წლის მანძილზე ახორციელებენ. 1989 წლამდე კრისტიანზე მუშაობდა OMA-ში და კულჰაასის პირველ ჰოლანდიურ პროექტში - ბუმპიეს “ფილა“, 1979 წ., ასევე “ლა ვილეტის“ პარკის 1982 წ., და “ბიზანტიუმის“ 1985 წ. პროექტირებაში, იღებდა მონაწილეობას. დღეისათვის, KCAP მუშაობს როგორც მსხვილ ურბანულ-გეგმარებით პროგრამებზე, ასევე საცხოვრებელი და სასწავლო დაწესებულებების პროექტებზე. იგი ასევე აყალიბებს საკუთარ კონცეფციებს და შეხედულებებს ინფრასტრუქტურის, ურბანიზაციის და მდგრადობის შესახებ. მათი პროექტებიდან აღსანიშნავია *ეინდჰოვენის აეროპორტი*, 2004-05 წწ., რომელიც ინტერპრეტირებულია როგორც გადაადგილების და ბიზნესის გზაჯვარედინი და წარმოდგენილია, ავტორთა შეფასებით, ერთგვარ “მარკეტინგულ ინსტრუმენტად“; *საცხოვრებელი კომპლექსი “წითელი ვაშლი“ როტერდამში*, 2002-09 წწ. (სურ.2.30) მისასაღმებელი, ხალისიანი გადახვევაა სოციალური საცხოვრისის მოსაწყენი სტერეოტიპიდან. კომპლექსში თავს იჩენს ნეომოდერნიზმის ისეთი თვისებები,

როგორცაა, მაგ., ფერის ფაქტორის აქტივაცია და შემინვა ჩარჩოს გარეშე; *საოფისე შენობა ETIK საფრანგეთში*, 2011 წ.: მასში ოსტატურად არის შერწყმული სხვადასხვა სამშენებლო მასალა. შენობის ქვედა ნაწილი წარმოადგენს საკმაოდ მძიმე ბუნებრივი ქვით მოპირკეთებულ მართკუთხა მოცულობას, ზედა ნაწილი კი იმავე ფორმის, შემინული ყუთია, რომელიც ამავე დროს კვეთს ქვედა მოცულობის ცენტრალურ ნაწილს და ქმნის, ერთ შენობაში, ფასადების განსხვავებული გამოვლინებების შესაძლებლობას.



სურ.2.30. KCAP, საცხოვრებელი კომპლექსი “წითელი ვაშლი“, როტერდამი, 2002-09 წწ. © KCAP

ყურადღებას იმსახურებს DKV (დე კოველი/დე ვროომი, ასევე მუშაობდნენ OMA-ში; მათ მონაწილეობა აქვთ მიღებული კონსტრასე/ფრიდრიხშტრასეზე განაშენიანების 1980 წ. საკონკურსო პროექტის შექმნაში, ასევე “დე ბრინკის“ საცხოვრებელ კომპლექსში 1984 წელს). DKV-ს ნამუშევრებიდან, 2008 წ. *საცხოვრებელი კომპლექსი “მეერ ენ ოვეერი“ ამსტერდამში* (სურ.2.31) “ჰოლანდიური მორალური მოდერნიზმის” კარგი მაგალითია. ახალი ცილინდრული ბლოკი შეჭრილია 1960-იანების მიკრორაიონში, რომლის რეკონსტრუქციის ნაწილადაც იქცა და, საკუთარი ფორმის და დომინანტი

პოზიციის წყალობით, მოახერხა „მრავალმხრივად კოპერენტული ურბანული მთლიანობის“ [147] შექმნა.



სურ.2.31. DKV, საცხოვრებელი კომპლექსი „მეერ ენ ოვერი“, ამსტერდამი, 2008 წ. © DKV



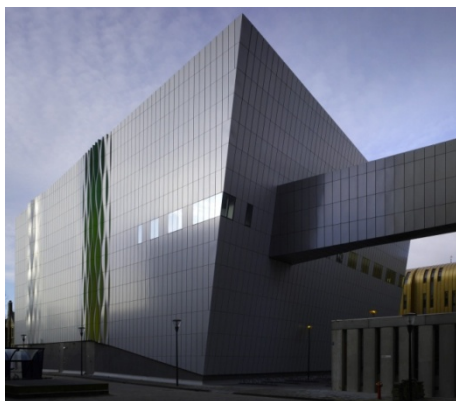
სურ.2.32. UN Studio, „მერსედეს ბენცის“ მუზეუმი, 2001-06 წწ. © Daimler AG

როტერდემელი არქიტექტორები OMA-ს წრიდან - კას ოსტერჰიუსი, მეიერი და ვან შუუტენი, ლარს სპაიბროეკი/NOX, ბენ ვან ბერკელი (UN Studio) და, გარკვეულწილად ერიკ ვან ეგერატი, რომელსაც არ უმუშავია OMA-ში (იყო Mecanoo-ს ერთ-ერთი დამფუძნებელი, ამჟამად ცალკე ბიურო აქვს), აქტიურად იყენებენ კომპიუტერულ სისტემებს, რათა ბიოლოგიურ და ხელოვნურ ორგანიზმებს შორის კავშირი და თანხვედრა აღმოაჩინონ.



სურ.2.33. UN Studio, “მოზიუსის სახლი“, 1995 წ. © Christian Richters

ასეთი მცდელობების შედეგები, როგორც წესი, მრუდხაზოვანი და ბიომორფულია - ე.წ. “blob“ არქიტექტურა. მაგ., ბენ ვან ბერკელის “მერსედეს ბენცის“ მუზეუმი შტუტგარტში, 2001-06 წწ. (სურ.2.32), იყენებს საავტომობილო გიგანტის პროდუქციისთვის დამახასიათებელ ელეგანტურად მოქნილ, კრიალა მრუდებს და შთამბეჭდავ კორპორატიულ სიმბოლოს კმნის; “მოზიუსის სახლი“, 1995 წ. (სურ.2.33), ორ ერთმანეთში გადახლართულ ნატეხ კონტურს მიმართავს; კულპასივით, არც ვან ბერკელი აჩერებს საკუთარ არჩევანს რაიმე ამოჩემებულ ფორმაზე: სათანადო გარემოში იგი დახვეწილად სწორ (შეიძლება, ოდნავ გადახრილ) ხაზსაც მიმართავს, მაგ., 2008 წ. “ლაბორატორიაში“ (სურ.2.34). საზოგადოთ, UN Studio ენობრივად (უფრო ზუსტად კი, ენის პრიორიტეტების უქონლობით), დღემდე OMA-სთან ყველაზე ახლო რჩება: ბენ ვან ბერკელის 1998 წ. “ერაზმუსის ხიდის“ (სურ.2.35) ავტორობაზე თვით მენტორიც კი, არ იტყოდა უარს.



სურ.2.34. UN Studio “ლაბორატორია“, როტერდამი, 2008 წ.© Christian Richters



სურ.2.35. UN Studio, “ერაზმუსის ხიდი“, 1998 წ. © Christian Richters



სურ.2.36. “ING შტაბ-ბინა“, ამსტერდამი, 2001 წ. © Meyer & Van Schooten Architecten

სამხიარულოდ, “ING შტაბ-ბინა“ (მეიერ და ვან შუუტენი, 2001 წ., სურ.2.36) სვეტებზე შემდგარ გიგანტურ შემინულ ფეხსაცმელს წააგავს, შეკრული თასმებით; ლარს სპაიბროეკის “სუფთა წყლის პავილიონი“, 1997 წ. (სურ.2.37), წყლის სტრუქტურას გამოხატავს. ავტორმა ზედმიწევნით ზუსტად გადმოგვცა წყლის დინება არა მხოლოდ ინტერიერში სხვადასხვა ზედაპირების ერთმანეთში უმტკივნეულო გადასვლით, არამედ თავად შენობის ფორმით და მოპირკეთებით (ლითონის მოელვარე ფურცლებით) ნათლად მიაჩვენა მის ფუნქციაზე; “პოპოდიუმ მეცი“ ბრედაში (ერიკ ვან ეგერაატი, 1999 წ., სურ.2.38), ისევ სპილენძის ფურცლებით მოპირკეთებული ბიომორფული ფორმაა, და ა.შ.



სურ.2.37. ლარს სპაიბროეკი, “სუფთა წყლის პავილიონი“, 1997 წ. © NOX



სურ.2.38. ერიკ ვან ეგერაატი, “პოპოდიუმ მეცი“, ბრედა, 1999 წ. © EAA

ერიკ ვან ეგერაატი თვლის, რომ ნებისმიერი პროექტი უნდა იყოს დაკავშირებული, უფრო მეტიც - გათქვეფილი იმ გარემოს იდენტობაში, რომელშიც იმყოფება. ამიტომ იგი დიდ ყურადღებას აქცევს ურბანულ, ლანდშაფტურ, ისტორიულ და კულტურულ წინაპირობებს, რათა ახალი შენობა გარემოს ღირსეული ნაწილი გახდეს. ვან ეგერაატი კონკრეტული ადგილის განსაკუთრებულ თვისებებს იკვლევს. მისი მიდგომა ალდო როსის “genius loci“-სთან [148] უფრო ნახულობს საერთოს, ვიდრე კულჰაასთან. ეგერაატი ამბობს, რომ მისი ნამუშევრები „დაკავშირებულია კულტურულ და ისტორიულ კონტექსტთან როგორც მისი მომავალი შენობების არტიკულაციის წყაროსთან“ [149]. ცალკეული პროექტისთვის ინდივიდუალური გადაწყვეტის მიღებისას მისი პოზიციები სიცოცხლისუნარიანი, მოქნილი, მგძნობიარე და მდგრადია, როგორც სოციალურ, ისე ეკონომიკურ დონეზე. “აი ენ ჯის“ სათაო ოფისი ბუდაპეშტში, 2001 წ. (სურ.2.39), კლდის მასივის მეტაფორაა, რომელსაც, ავტორის აღწერით, მასზე შემოხვეული ბაგირები აკავებენ. ვან ეგერაატის პროექტები ნათელი მაგალითია იმისა, რომ ახალი მოდერნიზმი, ისევე როგორც როტერდამის არქიტექტურული სკოლა, ისტორიულ ქალაქში ოპერირებს და არ ცდილობს მექანიკური ქალაქთგეგმარებითი მოდელების დახმარებით მის მოწესრიგებას. იგი რჩება ძველი ქალაქისა და მასში მოდერნისტული ჩარევების ობიექტური მაყურებელი, ეცდება არ დახარჯოს ფუჭი ძალისხმევა მის გაუმჯობესებაზე და მზადაა, ცხოვრების ღირსეული პირობების შესაქმნელად, არსებული სათვისტომოები გაითვალისწინოს.



სურ.2.39. “აი ენ ჯი“ ბანკის სათაო ოფისი, ბუდაპეშტი, 2001 წ..© EAA



სურ.2.40.ნოიტლინგს რიდაიკი,ნაოსნობისა და ტრანსპორტის კოლეჯი © Jeroen Musch

უკანასკნელი 25 წლის მანძილზე ნოიტლინგს რიდაიკი დამკვიდრდა, როგორც წამყვანი საერთაშორისო პრაქტიკის მქონე არქიტექტურული ჯგუფი. მათი შენობები, ჩვენის აზრით, გარკვეულწილად არქექტიპული, მასშტაბური და მძიმეა, ამავე დროს საკმაოდ ხატოვანი და დასამახსოვრებელი. მათი შენიშვნით, „შენობები ერთგვარი სკულპტურული ნარატივებია ქალაქის სივრცეში. ყოველ მათგანს საკუთარი ხასიათი გააჩნია და ჩვენც, როგორც მოქანდაკეები, ვმუშაობთ მათზე. ჩვენი შენობები არასოდესაა კედლების კომპილაცია, რომელიც კრავს ცარიელ სივრცეს, არამედ არის სოლიდური მასა, საკუთარი გამოსახულებით“ [150]. ნოიტლინგს რიდაიკის არქიტექტურა, არსებითად, უგულვებელყოფს კონტექსტს და მაინც, ქალაქური სივრცის ღირსეულ წევრად დამკვიდრებას პარადოქსულად ახერხებს: *როტერდამის ნაოსნობისა და ტრანსპორტის კოლეჯი* (სურ.2.40), ორი ერთმანეთთან დაკავშირებული ნაწილის გეომეტრიული კომპოზიციაა, რომელიც საპორტო რეიდის ახალ ნიშნად იქცა; *სახლი-“სვინქსი“* (სურ.2.41), მაასის ნაპირზე ასეთივე როლს ასრულებს; *იკონოგრაფიული ხმისა და ხედვის ინსტიტუტი* (სურ.2.42), ჰილვერსუმის ცენტრის მედია-ხალიჩაა, და ა.შ.



სურ.2.41. ნოიტლინგს რიდაიკი, შენობა-“სვინქსი“ © Jeroen Musch



სურ.2.42. ნოიტლინგს რიდაიკი, ხმისა და ხედვის ინსტიტუტი © ირინე წულაძე



სურ.2.43. ვილ არეტსი, უტრეხტის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა © ირინე წულაძე

სადა და დახვეწილია ვილ არეტსის არქიტექტურა. იგი მრავალი წელია დამოუკიდებელ პრაქტიკას ეწევა, მაგრამ დღემდე მის საუკეთესო ნამუშევრად 2004 წ. *უტრეხტის უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა* (სურ.2.43) მიიჩნევა, რუხი და ელეგანტური კუბისტური ბლოკი, აბრეშუმის გრაფიკის ანაბეჭდით ქვის ფილებით და მქრქალი მინით.

კიდევ ერთი დამოუკიდებელი როტერდამული პრაქტიკა, რომლის დამფუძნებლებს არასოდეს უმუშავიათ OMA-ში, მაგრამ ენობრივად ახლოს არიან მასთან, კომპანია Mecanoo-ა. მათი ნამუშევრები ამყარებენ ბალანსს პრაგმატიზმს და ინტენსიურ ფორწარმოქმნას შორის. მათი ლიდერის, **ფრანსინ ჰოუბენის** წიგნის სათაურის სამი სიტყვა: “კომპოზიცია, კონტრასტი, კომპლექსურობა“, Mecanoo-ს არქიტექტურის ამოსავალი წერტილია. ფორმა და სივრცე ის სამოქმედო ველებია, სადაც Mecanoo თავს დამაჯერებლად გრძნობს. ამის გარდა სხვადასხვა მასალის (როგორებიცაა, მაგ., ხე, ბეტონი, აგური, ქვა, სპილენძი, მინა, გამწვანება, ბამბუკი, შეფერილი პანელები) უხვი გამოყენება მათი არქიტექტურული პროგრამის ნაწილია. მათი საუკეთესო ობიექტი *საუნივერსიტეტო ბიბლიოთეკა - დელფტში* (სურ.2.44), ადრეული, მაგრამ გამორჩეული პროექტი Mecanoo-ს პორტფელში. იგი აგებულია შენობის, როგორც

ხელოვნური ლანდშაფტის, და მასში დომინირებული ტექნოლოგიის მეტაფორის - კონუსის - ურთიერთობაზე; თავად ავტორებმა ობიექტს "კარიბჭე ციფრულ გზატკეცილზე" უწოდეს.



სურ.2.44. Mecanoo, დელფტის ტექნიკური უნივერსიტეტის ბიბლიოთეკა, 1994 წ. © Mecanoo

“ლა ლოტიეს თეატრი“ ლერიდემში, ესპანეთი, ასევე ლანდშაფტის ერთგვარი ინტერპრეტაციაა. ბუნებრივი ქვით მოპირკეთებული ნაგებობა, ავტორთა აღწერით, „მიზანსცენას მასშტაბის სამ დონეზე პასუხობს“ [151]. როგორც წესი, Mecanoo-ს ნაგებობები ღრმა მნიშვნელობის მატარებელია, მრავალფენოვანი და მეტაფორული მითითებებით გარემოზე, ისტორიასა და კულტურაზე, რაც შინაარსის ბოლომდე გაგების შეუძლებლობას ქმნის - ეს კი როტერდამის არქიტექტურული სკოლისათვის დამახასიათებელი ნიშან-თვისებაა.

რა თქმა უნდა, ეს არაა სრული ჩამონათვალი იმ არქიტექტორებისა, ვინც დღემდე რემ კულჰაასისა და OMA-ს ზეგავლენას განიცდის. წინამდებარე დისერტაციაში ვეცადეთ ქართული არქიტექტურული საზოგადოებისათვის შედარებით ნაცნობ სახელებზე მიგვეპყრო ყურადღება და როტერდამის არქიტექტურული სკოლა მათი შემოქმედების მაგალითზე დაგვეჩვენა. ამ მიმოხილვაზე დაყრდნობით, შეგვიძლია დავძინოთ, რომ მიდგომათა მრავალფეროვნებით გამორჩეულ როტერდამის არქიტექტურული სკოლის

წევრებს, მაინც რამდენიმე გამოკვეთილი გეგმარებითი, სტრუქტურული, ტიპოლოგიური თუ ფორმალური ნიშანი აერთიანებს:

- ფერის ფაქტორის აქტივაცია (კულჰაასი, MVRDV, DKV, კეეს კრისტიანზე),
- შემინვა ჩარჩოს გარეშე – უჟანგავი ფოლადის ქანჩებით დამაგრებული, მინის ფურცლებისგან შემდგარი კედლები, ან კვლავ “სიგრემ-ბილდინგის“ მის-იანური შემინული ფარდა-კედლის რეინკარნაცია, ახალ ტექნოლოგიურ ფორმატში (კულჰაასი, MVRDV, კეეს კრისტიანზე, ერიკ ვან ეგერაატი),
- გლუვი, პრიალა ან, პირიქით, შეგნებულად სხვადასხვა მოტივების შენობის პანელებზე ან მინებზე გადაყვანა (ნოიტლინგს რიდაიკი, ვილ არეტსი, West 8);
- ფორმალური პლურალიზმი - ბუშტების, ღრუბლების, წვეთების, და ყველა სხვა სახის მოულოდნელი შეხვეტილი/გამოხვეტილი, მრუდხაზოვანი ფორმების გაჩენა, და მათი მშვიდობიანი თანარსებობა მკაცრად ორთოგონალურ/ირიბ ბადებთან - ან მათი დამოუკიდებელი არსებობა (მეიერ და ვან შუუტენი, ლარს სპაიბროეკი, ერიკ ვან ეგერაატი), და სხვა.

წახალისებული, გამხნეებული საზოგადოების კულტურული ინტერესით არქიტექტურის მიმართ, ნიდერლანდებში აღმოცენდა ხუროთმოძღვართა ისეთი თაობა, რომლის შემოქმედება ნეომოდერნიზმის ევროპულ ბაზად იქცა და ხასიათდება გამომგონებლობით, დინამიური ექსპერიმენტებით, ფერების და მასალებისა სიუხვით, რასაც სხვა ევროპელი თუ არაევროპელი ახალი მოდერნისტი არქიტექტორებიც აქტიურად იყენებენ.

არქიტექტურაში, ახალ მოდერნიზმს (იგივე ნეომოდერნიზმს), როგორც უკვე აღვნიშნეთ, განსხვავებით ადრეული, საწყისი მოდერნიზმისგან, რომელსაც ნეომოდერნიზმი ენობრივად ეყრდნობა აღარ გააჩნია გამოხატვის ერთადერთი სახე. შესაბამისად, მას ვერ ექნება კომპაქტურად ჩამოყალიბებული, მკაფიოდ გამოკვეთილი საერთო გეგმარებითი პრინციპები. მოდერნიზმი დღეს აღარ იზღუდავს თავს რაიმე დოქტრინით და ფორმალური გამოსახულებების მრავალფეროვნებით გამოირჩევა. ღრმა დაკვირვებით, სინამდვილეში, ადრეულ მოდერნიზმთან მას დღეს საკმაოდ სუსტი ძაფი აკავშირებს.

მაგრამ თუ ერთიანი დოქტრინა, პლატფორმა, ან მანიფესტი არ არსებობს, საერთო ნიშნები მაინც ჩანს. ლიტერატურის და ვიზუალურ-გრაფიკული მასალის შესწავლის შედეგად, ჩვენ შევეცადეთ ნეომოდერნიზმის, უფრო ზუსტად კი რემ კულჰასის, OMA-ს და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის გარკვეული საერთო საოპერაციო პირობები და მოქმედების ტრაექტორიები გამოგვეკვეთა, რომლებიც შეიძლება ილუსტრირდებოდეს ქართული არქიტექტურული საზოგადოებისთვის ნაკლებად ცნობილ როტერდამელთა ნამუშევრებით:

- *ნეომოდერნიზმი პლურალისტულია.* იგი აღარ ამბობს უარს იმ მასალებზე და მხატვრულ საშუალებებზე, რომლებიც ადრე აკრძალული და შეზღუდული იყო. ხე, ბუნებრივი ქვა და ბეტონი ერთად მუშაობენ; მონოქრომატულ კომპოზიციაში შევიდა ფერი. გადადინებადი “ზედაპირის არქიტექტურა“ მკაცრ ხაზოვან კომპოზიციაში იჭრება, და ა.შ. პარადიგმის ეს ცვლილება, შესაძლოა, მიმდინარე საუკუნის ყველაზე უფრო თვალნათლივი ვიზუალური შედეგია. (არქიტექტორები O.T.H., “კრანსპოორი“, ამსტერდამი, 2009 წ., სურ.2.45).



სურ.2.45. OTH, “კრანსპოორი“, ამსტერდამი © Christiaan de Bruijne / Rob Hoekstra



სურ.2.46. იანე დეკერსი, “გეოტექნოლოგია“, დელფტის უნივერსიტეტი © Daria Scagliola

- *ნეომოდერნიზმი პარადოქსულია.* იგი არა მხოლოდ პალიმპსესტს, არამედ საკუთარ თავში აღმოჩენილ მრავალ წინააღმდეგობას, ორმხრივ დაპირისპირებას, შინაარსის ბოლომდე გაგების შეუძლებლობას იტევს. არც ერთ ობიექტს არ აქვს ის შიგთავსი, რაზედაც გარეგნობა უნდა მეტყველებდეს. პოსტ და ახალმა მოდერნიზმმა ფუნქციონალიზმი დაასამარეს. მასზე ადრე, პოსტმოდერნიზმის ისტორიციზმმა ფუნქციონალიზმის ვალიდურობა

კითხვის ქვეშ დააყენა. ახალ მოდერნიზმს ეს ეჭვი უკვე აღარ გამოუთქვამს: უბრალოდ, მან ფუნქციონალიზმის დოქტრინის სრული იგნორირება მოახდინა. რის შედეგადაც კომპოზიციის ტექტონიკური კანონზომიერებები ყველა ნაბიჯზე ირღვევა: ამის უკეთესი მაგალითი OMA-ს ბორდოს სახლია, ასევე იანუ დეკერსის “გეოტექნოლოგია“, დელფტის უნივერსიტეტი, 2007 წ. (სურ.2.46).

- ნეომოდერნიზმი აღარ ებრძვის წარსულს, არ აცხადებს მის გადადგომას და აღარ გამოწერს ურბანიზმის ახალ რეცეპტებს. ამიტომ იგი ერთდროულად, შეიძლება დარჩეს ჰეროიკული და იყოს მოკრძალებულიც. ზომამ და ზომაზე უარის თქმამ ერთ შენობაში შეიძლება მოიყაროს თავი, ნაგებობა კი ქალაქის მიკროკოსმოსად იქცეს. საუკეთესო მაგალითი - OMA-ს მაჰა ნახონი ბანგკოკში, Orange Architects-ის შენობა-“კუბი“, 2011 წ. (სურ.2.47).



სურ.2.47. Orange Architects, შენობა-“კუბი“ © Orange Architects



სურ.2.48. ჰანს ვან ჰეესვაიკი, ქ. ლანსინგერლანდის მერია, © Imre Csany

- როტერდამის არქიტექტურული სკოლა, ისევე როგორც ახალი მოდერნიზმი, დღეს დაუბრუნდა ისტორიულ ქალაქს. იგი აღარ ცდილობს მის მოწესრიგებას მექანიკური ქალაქთგეგმარებითი მოდელების დახმარებით; იგი აღიარებს მის სპონტანურობას, რომელიც მოუწესრიგებელ, შემთხვევით და დაუგეგმავ შედეგებში გამოხატება; აღარ აკრიტიკებს ურბანიზმს, რადგან ამოიკითხავს ფორმით სოციალურ, შინაარსით კი სოციალისტური ჩარევების ჰეროიკულ მასშტაბებს და პატივს სცემს მათ, მაგრამ ქალაქის განვითარებისთვის მას აღარ გამოიყენებს; დარჩება ძველი ქალაქის და მასში მოდერნისტული ჩარევების

ობიექტური მაცურებელი და ეცდება ოპერირება მათში მოახდინოს; მზადაა სოციალურ ბინათმშენებლობებში სათვისტომოები გაითვალისწინოს და ცხოვრების ღირსეული პირობები შექმნას: MVRDV-ს WoZoCo, **ჰანს ვან ჰეესვაიკის** *ქ. ლანსინგერლანდის მერია*, 2012 წ. (სურ.2.48).

- *ნეომოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმის მკაფიო გამოხატულებაა.* მასსავით, ისიც უარს აცხადებს საზოგადოების შეკითხვებზე ერთადერთი პასუხი გასცეს; იგი დაუსრულებელის, არასტაბილურის და ფრაგმენტულის სტრატეგიებს მიმართავს და მოძრაობის მეტაფორული ინტერპრეტაციიდან - დინამიზაციის ახალ ფორმებზე გადადის. არქიტექტორები **SeARCH**, *პროექტი Wolzak*, 2004 წ. (სურ.2.49).



სურ.2.49. SeARCH, პროექტი Wolzak
© Christian Richters



სურ.2.50.სებასტიაან იანსენი, სახლი-
“ელექტრონავი“ © Sebastiaan Jansen

- *ნეომოდერნიზმი უარს აცხადებს ობიექტების ერთმანეთთან დაკავშირების ტრადიციულ მოდელებზე.* სტილის გამოცნობა დღეს შესაძლებელი აღარ არის. **სებასტიაან იანსენი** *სახლი-“ელექტრონავი“*, *ფრისლანდი* 2011 წ. (სურ.2.50).
- *ჰოლანდიელებმა სხვაზე ადრე დაინახეს, რომ სახელმწიფო არქიტექტურის მთავარი პოლიტიკური დამკვეთია.* თუმცა ქალაქებში მას პროცესის მართვა უწყევს დავიწროებულ ჩარჩოში ექსპერიმენტებზე, მზარდ მოთხოვნასა და სულ უფრო შემჭიდროებულ ურბანულ რეალობას შორის.

- რემ კულჰაჰმა პირველმა აღმოაჩინა ომების შემდგომი ნგრევის “სუფთა ფურცლიდან” (“tabula rasa”) აღმშენებლობითი პოტენციალი და ხუროთმოძღვრების დაბრუნების აუცილებლობა ადრეული მოდერნიზმის ჰეროიზმისკენ, როცა არქიტექტურას სოციალურ-ეკონომიკური პირობები წარმოშობდა.
- როტერდამში დღეს კვლავ ფიქრობენ, რომ “კეთილდღეობის სახელმწიფომ” უნდა შეინარჩუნოს მრავალბინიანი სოციალური საცხოვრისი, ხოლო “ჰოლანდიურმა მორალურმა მოდერნიზმმა” ხალასი ურბანული იდეები უნდა ააღორძინოს. ინტერნაციონალური სტილის “ახალი ქალაქი” და არსებული მიკრორაიონებიც კი, დინამიკურ თანამედროვე სათვისტომოდ შეიძლება გადაიქცეს.
- როტერდამში ასევე ფიქრობენ, რომ განვითარების სტიმულირება შეიძლება მხოლოდ მორფოლოგიური, ტიპოლოგიური და კონტექსტუალური საკითხების ინტენსიური შესწავლით. რემ კულჰაჰმა მიმდინარე კულტურულ დისკურსში ნეომოდერნისტული მიმართულების ადგილი მკაფიოდ განსაზღვრა.

როტერდამული ნეომოდერნიზმი ეწინააღმდეგება გათიშვის და წყვეტის სტრატეგიებს, თუმცა, მეორეს მხვრივ, არც ის გარემო, რაც მას დახვდა, არ ყოფილა ისეთი უნაკლო, რომ მასში შეტანილი ნებისმიერი ცვლილება გაუარესებად აღქმულიყო. ნებისმიერ შემთხვევაში, ახალი პანევროპული არქიტექტურა მიესალმება მჭიდრო, კოჰერენტულ დაპროექტებას და პრაქტიკას - თეორიული დებატების უნაყოფობის ნაცვლად.

როტერდამელმა არქიტექტორებმა განავითარეს პრაგმატული ირონია, რომელმაც დაგვანახა სოციალური და დემოკრატიული ალტერნატივები, და ე.წ. “ხალისიანი სიცხადით” “შემოეხვია” ჰოლანდიას. ეს არის შეხედულება, რომელიც “ჰოლანდიურობის” (“Dutchness”) არსებობის მოლოდინს ქმნის და რამოდენიმე საკამათო საკითხს წარმოშობს, რომელიც განხილულ იქნა ლონდონში, არქიტექტორთა ასოციაციის სემინარზე 1998 წელს. იგი მოიწვია ოლე ბოუმანმა და მსჯელობის საკითხი იყო: „არის თუ არა ჰოლანდიურობა

არქიტექტურაში?“ ეს შეკითხვა, შესაძლოა, სასაცილოდ და შოვინისტურად ჟღერდეს, განსაკუთრებით გლობალიზაციის ხანაში, მაგრამ ამის მიუხედავად დაისვა უფრო ფართო კითხვა: შესაძლებელია თუ არა, რომ არსებობდეს ნაციონალური არქიტექტურა? უნდა მოხდეს თუ არა მისი უტიფრად წახალისება? და თუ კი “ჰოლანდიურობა“, სინამდვილეში, მყარ სახეს ვერ ღებულობს და არსებობა მხოლოდ ”ბრენდის” სახით შეუძლია, მაშინ არსებობს თუ არა “რემელობა“ (კულჰაასის მიმდევრობა) არქიტექტურაში? [152].

ბარტ ლოოტსმას წიგნის “სუპერ-ჰოლანდიელები“-ს პუბლიკაციის შემდეგ, დისკუსია ნაციონალიზმის თაობაზე კიდევ უფრო გამძაფრდა. არსებობს ღია, ნათელი დიფერენცირება იმ არქიტექტორებს შორის, რომლებიც კალვინიზმსა და პრაგმატულ აზროვნებას უნდა უმაღლოდნენ, ისევე როგორც კულჰაასს. იმ დროს, როცა 1970-1990-იანების ბრიტანეთი ჰაი-ტეკის მიმდინარეობამ მოიცვა, ის, რასაც უწოდეს “თავდაჭერილ-რაოდენობრივი“ (Cool-Quantitative) მიმდინარეობა, ტიპიურად ჰოლანდიური წარმონაქმნი იყო. განსხვავება იმაშია, რომ ბრიტანელები ნამდვილად უარს იტყოდნენ “სუპერბრიტების“ (“SuperBrit“) იარლიყზე, მაშინ, როდესაც ჰოლანდიელები არ არიან წინააღმდეგნი ფეხი აუბან ბრენდინგს. ინგლისური თავშეკავებულობა - პრაგმატიზმის წინააღმდეგ? სოციალური საკუთრება - ბაზრის წინააღმდეგ? თუ ჰიპოკრიზი - ცინიზმის წინააღმდეგ? რაც არ უნდა იყოს, ჰოლანდიელი არქიტექტორები ხელახლა გამოჩნდნენ საერთაშორისო სცენაზე გვიანდელ 1990-იანებში ისეთივე ძალით, როგორც იაპონელი არქიტექტორები 1960-იანებში, და ორთავე შემთხვევაში დიდი როლი ნაციონალურმა მარკეტინგმა ითამაშა [153].

ჰოლანდიაში ტერიტორიის დიდი ნაწილი ზღვისაგან წართმეული მიწაა და შესაბამისად, მოსახლეობასაც წლების მანძილზე უწევდა ამ “მეორე ბუნების“ როგორც შენება, ასევე კონტროლი. სწორედ ამიტომ, ქვეყანა უფრო ხელოვნური, სინთეტიკური, სოციალიზირებული და კორპორატიულია, ვიდრე ნებისმიერი სხვა სახელმწიფო მთელს მსოფლიოში.

დემოკრატიისა და ინდივიდუალიზმის იმპულსური ისტორიით, რომელიც 800 წელს ითვლის, ჰოლანდიელებმა დაწერეს დაუმორჩილებლობის კულტურა. მაგ. ფრემპტონის მიერ აღწერილი *წინააღმდეგობის არქიტექტურის* - „ადგილის და გარემოს ისეთი პირობა, როგორებიცაა სინათლე, ტოპოგრაფია, კონტექსტი და კლიმატი, [როგორც] “უადგილობასა“ და უნივერსალობასთან შერკინების გზა“ [154]. რამაც დამოუკიდებლობის ძალიან მაღალი ხარისხი შეიძინა და დღესაც საკმაოდ ძლიერად არის წარმოჩენილი. კეთილდღეობის სახელმწიფოს რეგულაციებმა და თავისუფალი ბაზრის ინდივიდუალობამ, ნიდერლანდებში დემოკრატიული არქიტექტურის უნიკალური პლატფორმა შექმნეს: არქიტექტურის და ურბანიზმის შესახებ დებატები ნაციონალურ დონეზე მიმდინარეობს. დებატების მოდერაციას ახდენენ ისეთი ეროვნული ცენტრები, როგორებიცაა *ბერლაგეს ინსტიტუტი* და *NAI* (არქიტექტურის ეროვნული ინსტიტუტი). ამიტომაც ჰოლანდიის მთავრობას მუდმივად აქვს შესაძლებლობა რეალისტურად შეაფასოს ის წინააღმდეგობები, რომლებსაც იგი აწყდება: მაგ., იმიგრაციის სწრაფი ზრდა, მცირე ოჯახებისათვის დაბალსართულიანი საცხოვრებელი სახლების მკვეთრი მატება, ასევე მზარდი სურვილი შენარჩუნებულ იქნას ქალაქგარეთი, სოფელი. აქედან გამომდინარე, ჰოლანდიელი არქიტექტორები სტატისტიკურ მრავალფეროვნებას აღიარებენ და ნაკლებად ინტერესდებიან იმით, თუ როგორ გადაჭრან საპროექტო წინააღმდეგობები, რომლებიც აღმოცენდება პროცესში, ვინაიდან ეს ფაქტორი ყოველთვის დაძლეულია. ჰოლანდიაში მოთხოვნილების დაკმაყოფილებისა და გემოვნების დიდი არჩევანია, იგი დემოკრატიული თანაცხოვრების მნიშვნელოვანი ფაქტორია და პლურალისტული საზოგადოების არსებობის გრძელვადიან წინაპირობას ქმნის.

დელფტის ტექნიკურ უნივერსიტეტსში ერთ-ერთ სემინარზე, *Villa VPRO*-ს (სურ.2.25) სლაიდის ჩვენების შემდეგ, რემ კულჰაასმა გააკეთა კომენტარი (MVRDV-ს მიერ მისგან “მოპარული“ ამ პროექტის მაგალითზე), ერთგვარი სპეკულაცია ჰოლანდიის არქიტექტურის მის მიერ აღმოჩენილ მნიშვნელოვან თვისებაზე, რომელიც ჩვენს ყურადღებასაც უნდა იქცევდეს: “ამბიციის

ნაკლებობა“, ანუ, როგორც კულჰაასი უწოდებს, “რედუცირებული ამბიცია“. მან განიხილა, თუ როგორ გადაიქცა მისი პარიზის *ჟუსიუს ბიბლიოთეკა* (ქალაქის მეტაფორა) MVRDV-ს დაგეგმილ ქალაქგარე ოფისად - VPRO-დ, და აღნიშნა, რომ შენობამ „დაკარგა საფუძველი და გადაიქცა ინტელექტუალური ოპორტუნობად“. აქედან მას გამოჰყავს მისთვის ასე დამახასიათებელი პარადოქსი: „როგორ შეიძლება, საერთოდ არსებობდეს ახალი არქიტექტურა, რომელიც ეროვნულ იდენტობას ემყარება?“ [155]. გამოდის, რომ თავად ის ადამიანი, რომლის ირგვლივ შეიკრიბა როტერდამის არქიტექტურული სკოლა, “ჰოლანდიურობის” არსებობას უარყოფს? არსებითად, ეს ასე ჩანს, და კულჰაასი აქვე თავად გვთავაზობს, გლობალიზაციის პროცესის დაჩქარების მიმდინარე ხანაში, “ევროპელობის“ ახალ გაგებას. როგორც თავად ბრძანებს, „მაშინ რა ფუნდამენტური განსხვავებაა ჩვენს [იგულისხმება ჰოლანდიურ] არქიტექტურასა და აუტანელ “kaasmeisjes“¹⁴ შორის, რომელთა ამოცანაა ჩვენი კულტურის მომხიზვლელობა საერთაშორისო კონგრესებსა და ბიზნეს-ფორუმებზე გამოფინონ? გენეტიკური მასალის დაუსჯელმა რედუცირებამ და მისმა შემდგომმა კლონირებამ მიგვიყვანა სიტუაციამდე, როცა ჩვენ ყველანი ეროვნული იდენტობის უხეში კარიკატურის ტყვედ ვიქცევით“[156].

აქედან ჩვენ შეგვიძლია გავაკეთოთ წინამდებარე დისერტაციისთვის მეტად მნიშვნელოვანი, ფუნდამენტური დასკვნა: როტერდამის არქიტექტურულ სკოლას და ზოგადად, თანამედროვე ჰოლანდიურ ნეომოდერნისტულ არქიტექტურას, სხვა ქვეყნებისგან განასხვავებს *განსხვავების შესაძლებლობის უარყოფა* - ანუ, *უარი ეროვნულ იდენტობაზე*. “ჰოლანდიურობა“ არ არსებობს; უფრო სწორად, თუ კი დავეთანხმებით რემ კულჰაასს მასზედ, რომ ნიდერლანდელ არქიტექტორებს სხვებისგან განასხვავებს “რედუცირებული ამბიცია“ და “ინტელექტუალური ოპორტუნობი“, და არა რაიმე ეროვნული კულტურიდან წამოსული პირობა, მაშინ “ჰოლანდიურობის“ ნიშნის გამოყოფა

¹⁴ *Kaasmeisjes* - ე.წ. „ყველის გამყიდველი გოგონები“ - ჰოლანდიაში ტურისტთა გასართობად ტრადიციულ ტანსაცმელში ჩაცმული ქალბატონები, რომლებიც ყველას ყიდიან და რეკლამას უკეთებენ.

არქიტექტურაში შეუძლებელი გახდება. ადრე ვსაუბრობდით „სათქმელზე ხმამაღლა უარის თქმაზე“ (understatement), იგივენაირად, “arte povera“, მაგ., ჰერცოგ დე მერიონის შესრულებით. ახლა შესაძლებელი გახდა დისკურსი როტერდამის არქიტექტურული სკოლის ერთ საბაზისო პირობაზე: მას არ აქვს რაიმე გამოვლინება, რომლის მოძიება ეროვნულ თავისებურებაში შეიძლება. ნიდერლანდური მოდერნიზმის დრეკანდელი ეტაპი გამოირჩევა იმით, რომ იგი არ ატარებს ეროვნული თავისებურების რაიმე განსხვავებულ ნიშანს, არ არის დატვირთული ეროვნული სემანტიკით - თუ, რა თქმა უნდა, “ჰოლანდიურობად“ არ მივიჩნევთ ფლამანდიური ფსევდოგოტიკის ისეთ ანეკდოტურ გამოვლინებებს, როგორცაა, მაგ., დელფტელი ჯგუფის WAM-ის სასტუმრო “ინტელსი“ ზაანდამში (სურ.2.51): მისი შეფასება “kaasmeisjes“-ის ეგზოტიკის რაკურსიდან თუ იქნებოდა მხოლოდ შესაძლებელი.



სურ.2.51. WAM, სასტუმრო “ინტელსი“, ზაანდამი, 2009 წ.. © The Guardian

თავად კულჰაასის როტერდამული ნეომოდერნიზმი კი ინტელექტუალური პირობაა, რომელიც უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე თანამედროვე არქიტექტურის ყველაზე მძლავრი ნაკადის დინებას განსაზღვრავს. კულჰაასი პოსტ-მოდერნიზმის ყალბ ისტორიციზმს თავს არიდებს, თუმცა ბოლომდე არ ეხვევა არც დეკონსტრუქციის ფორმალურ თამაშში, რის შედეგად გამოკვეთილ პერსონალურ იდიომას აყალიბებს: ახლებურად ახერხებს საქარხნო წარმოების

იაფფასიანი მასალების გამოყენებას; ელეგანტური დეტალები იმპროვიზაციის მხატვრული პროდუქტია; ნაცნობი მოდერნისტული სახეები და არქიტექტურები ხელმეორე სიცოცხლეს იძენენ და ახალ, მათთვის უჩვეულო და მოულოდნელ ფორმალურ გარემოში იწყებენ არსებობას, და ა.შ. 1950-იანების ურბანიზმიც კი - ინტერნაციონალური სტილის ეს უსასრულოდ მოსაწყენი რუდიმენტი, მის ხელში ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი ხალისით გვიბრუნდება, თუმცა უკვე სრულიად მოკლებული იმ დროის მიამიტურ რწმენას, რომ არქიტექტურას საზოგადოების გაკეთილშობილება შეუძლია. ხანდახან, რემ კულჰაასს ეგზისტენციალური რომანტიკოსის როლის თამაშის სურვილიც კი ამოძრავებს და უნდა, რომ დიდი ქალაქის ცხოვრების დრამაც დაგვანახოს, მაგრამ იგი საუკეთესოა წარმოსახვითი სამყაროს სამუშაოდ ვარგისი სქემის ტრანსლირებისას. მისი მონაწილეობით, როტერდამული ნეომოდერნიზმი პოლიტიკურ თამაშებშიც და საკუთარი თავის წარმოჩენის გამჭრიახე სქემებშიც კარგად ვლინდება .

როტერდამის ახალი მოდერნიზმი ერთ მთავარ გაკვეთილს გვთავაზობს: თეორიული დოქტრინა დღეს აღარაფერს წარმოადგენს - ემპირიულ, ფეთქებად, ხან იმპულსიურ, მაგრამ არქიტექტურის ფორმადწარმოქმნის წინაპირობების ცოდნაზე დამყარებულ გეგმარებით ინსტინქტთან შედარებით. კრიტიკოსები როტერდამის ნეომოდერნიზმს სხვანაირად აგვიხსნიდენ: როგორ იმოქმედა სიეტლის ბიბლიოთეკაზე ამერიკულმა ქალაქმა? რანაირად ასახა ჩინეთის პოლიტიკა CCTV-ს კომპმა? როგორ დაილექა პორტუგალიის კულტურა კაზა დე მუჯიკა-ზე პორტუში? ახლაც მნიშვნელოვანია რუსი კონსტრუქტივისტები, 1920-30-იანების ამერიკის ქალაქები, მის ვან დერ როე და კორბუზიე კულჰაასისთვის? [157]. სინამდვილეში, ყველა ეს კრიტიკული მცდელობა განწირულია, რადგან ერთი ნაკლის მატარებელია: ყველას უნდა რემ კულჰაასის სტილი და ძალა, მისი ინდივიდუალობის ფენომენით ახსნას, და გვერდით რჩებათ კულტურა, საზოგადოება და, ბოლოს, მისი სახელოსნო და მოწაფეთა წრე. ამ დროს, არქიტექტურა განსხვავებულ ორგანიზაციულ ინტერესთა კოოპერირებული

ძალისხმევების შედეგია, აგრეთვე სახელმწიფოსა და ინსტიტუტების გავლენის ისეთივე პროდუქტი, როგორც ინდივიდუალური გენიისა [158].

როტერდამის გაკვეთილის სხვაგვარად გაგება ფანტაზიას რეალიზაციისგან, შინაარსს მასალისგან, ხოლო თეორიას პრაქტიკისგან დააშორებს. შეცდომა იქნებოდა არქიტექტურა მისივე წარმოების მოუწესრიგებელი, ირეგულარული პროცესისგან მოგვეწყვიტა. მაგრამ აქ ისმის კითხვა: ხომ არ იქცევა ამ პროცესის შედეგები - გადაუწყვეტელობა და დაუსრულებლობა, რომლებიც როტერდამის სკოლას ახასიათებს - იმ “სუსტი არქიტექტურის” ერთგვარ გამოხატულებად, რომელზეც თავის დროზე იგნასი დე სოლა-მორალესმა დაიწყო საუბარი? შვეიცარელი როჟე დინერიც ხომ ასევე მიგვითითებს „გარემოს და მისი [სასიცოცხლო] პირობის რეგისტრაციაზე, როგორც გარკვეული იმედგაცრუების გამოხატულებაზე“ [159]. პორტუგალიელი ალვარო სიზა ხომ ასევე წერს, რომ „არქიტექტურული წინადადება, რომელიც მიზნად სიღრმის მიღწევას დაისახავს... ვერ იპოვის დასაყრდენს ფიქსირებულ გამოსახულებაში, და ვერც ლინეარულ ევოლუციას გაყვება“ [160]. თუ კი OMA-ს ცხად და სწორხაზოვან შედეგებს წინ დაუსრულებელი, გადაუწყვეტელი, საექვო უძღვის, და თუ ესაა “სუსტი არქიტექტურა“, მაშინ როტერდამის სკოლა რატომ იქნება წინააღმდეგი ამ კატეგორიით იქნას კვალიფიცირებული? სოლა-მორალესის განმარტებით, “სუსტი არქიტექტურა” გამოვიდა „აბსოლუტური დასაყრდენის სრული გაქრობიდან“ [161]; მან ორი ფუნდამენტალიზმი წარმოშვა: მოდერნისტული გამოცდილების აუცილებელი დაბრუნება, და კ.ფრემტონის “წინააღმდეგობის” იდეა [162]; ამ უკანასკნელის ჰოლანდიისადმი მიყენების შესახებ, წინამდებარე დისერტაციის 2.3 თავში ჩვენ უკვე ავღნიშნეთ, რაც შეეხება პირველს, იგი ხომ თავიდანვე რემ კულჰაასის არქიტექტურული პოზიციის წინაპირობა იყო.

ასეა თუ ისე ჰოლანდია და კერძოდ როტერდამი, ნეომოდერნიზმს თავიდანვე გაგებით, მოთმინებით და ყურადღებით მოეკიდა და დღემდე, მის ვოკაბულარში მიმდინარე ყველა ექსპრიმენტის, გამდიდრების ცდების, შემოქმედებითი გადაფასებისა თუ დივერსიფიცირების ძირითად ასპარეზად რჩება. როტერდამში

ამჟამად მიმდინარე პროცესები და მოქმედი არქიტექტორების ახალი თაობა უდაოდ ბევრს გააკეთებენ იმისათვის, რომ de Stijli-დან ერთი საუკუნის შემდეგ, ხელახლა დაამკვიდრონ ნიდერლანდების გავლენა მსოფლიო არქიტექტურის საასპარეზო ველზე.

2.4. OMA და რემ კულჰაასის მიმდინარე მოღვაწეობა

რემ კულჰაასი არქიტექტორთა შორის ყველაზე მეტად გამორჩეული ევროპელია. მისი დაინტერესება არქიტექტურით, მასზე საკუთარი შეხედულებების ჩამოყალიბება, მათი გავრცელება და სტუდენტებსა და კოლეგებზე ზეგავლენა, არა ერთი ცალკე აღებული ეთნიკურ-კულტურული თუ ადმინისტრაციულ-პოლიტიკური ჩარჩოთი შეზღუდული გარემოსი, არამედ სხვადასხვა გარემოთა გადაკვეთების, მათი ურთიერთგანაყოფიერებისა და მუდმივი უკუგების ვითარებაში ხდებოდა. ისეთი განსხვავებული ქალაქები, როგორებიცაა ჯაკარტა, როტერდამი, ლონდონი, მოსკოვი, და ამერიკის აღმოსავლეთის სანაპიროს მეგაპოლისები მისი შთაგონების წყარო და ასპარეზი გახდა. კულჰაასის დღევანდელი არქიტექტურის საერთო-ევროპული ორიენტაციის საუკეთესო ილუსტრაცია ის პროექტებია, რომლებიც სხვაზე უკეთ ახდენენ მისი სტრატეგიების დივერსიფიცირების და ამავე დროს, ნეომოდერნისტული მრწამსის ურყეობის დემონსტრირებას.

საკუთარი რესურსების ჭკვიანური განაწილებით - როგორც საპროექტო და კვლევითი, ისე პროგრამული - რემ კულჰაასი ახერხებს მსხვილი და მასშტაბური დარჩეს, როგორც მცირე პროექტების (ავტობუსის გაჩერება, ერთბინიანი სახლები), ასევე დიდი ურბანული ნამუშევრების (ცათამბრჯენი როგორც კვარტალი, მრავალფუნქციური საზოგადოებრივი ობიექტები, ქალაქების განვითარების გენეგეგმები) ფარგლებში. ზომას არ აქვს მნიშვნელობა, ოდონდ იმ პირობით, რომ ჩანაფიქრი მაინც დიადია და ყოველთვის უფრო ფართო სურათის

- სოციალური, დემოგრაფიული, პოლიტიკური და ისტორიულ-კულტურული გარემოს - ნაწილად არის წარმოჩენილი. რემ კულჰაასი დღევანდელი კონცეფტუალური არქიტექტურის ჭეშმარიტი ინიციატორი და სულისჩამდგმელია.

რემ კულჰაასის უკანასკნელი წლების მოღვაწეობა უკავშირდება პროექტების სიუხვესა და მისი სტატუსის გლობალურ ხარისხში აყვანას. წლების განმავლობაში მან არაერთხელ დაამტკიცა, რომ მასშტაბი და დაკვეთის ზომა არ არის მისთვის მნიშვნელოვანი, თუმცა “სიდიდის“ თეორიით ინსპირირებული, იგი მაინც დიდი ზომის დაკვეთებისკენ იხრება. მისი ბოლო წლების მსხვილი თუ შედარებით მცირე შენობები არასოდესაა “მშვენიერი“. კულჰაასი წერს: „ჩვენ საკმაოდ ზარმაცი განმარტება გვაქვს იმისა, თუ რა არის მშვენიერება. ჩვენ მივეჯაჭვეთ კომფორტს და, როგორც წესი, კომფორტის ასეთ განმარტებას ვიღებთ - ის, რაც “ელეგანტურია“. მე მშვენიერების ბევრ ტიპს ვიკვლევ, მშვენიერებისა, რომელიც ერთადერთ განმარტებაში არ იქნება გამოკეტილი“ [163]. მას სულ არ აწუხებს გაფრთხილება, რომ რაც მცირე, პერსონალური მასშტაბისათვის მისაღებია, დიდ ურბანულ განზომილებას, შესაძლოა, არ შეეფერებოდეს. რაც შეეხება დამოკიდებულებას სტილისადმი, იგი მუდმივად ავლენს სიმპატიას იმის მიმართ, რაც პუბლიკას სძულს.

სხვადასხვა კულტურები, განსაკუთრებით, აზია, კულჰაასის, როგორც საერთო-ევროპული სახლის მეტფორული “არქიტექტორის“, მაფორმირებელი წყაროა. მაგ., XXI საუკუნე ჩინეთის საერთაშორისო როლის ზრდის და მისი ზე-სახელმწიფოდ ჩამოყალიბების ხანაა. ამისთვის ქვეყანას ყველა სათანადო რესურსი გააჩნია. იგი არქიტექტურაშიც შეეცდება მოწინავე პოზიციები დაიკავოს, და ამ მიმართულებით ნაბიჯები უკვე გადადგა. შეგახსენებთ, კულჰაასის მიხედვით, “სიდიდის“ კონცეფცია ერთადერთი არქიტექტურაა, რომელიც გადარჩება და დაამუშავებს “სუფთა ფურცელს“ (tabula rasa), გლობალურ პირობას. ამ თვალთახედვიდან, დღეს უკვე ჩინური ქალაქები არიან *მანჰეტენიზმი*, მანჰეტენის გარეშე. ჩინეთში ისეთი ახალი მეგასტრუქტურები გაჩნდა, რომლებიც

კულჰასის ადრეული იდეის რეალიზაციას ემსგავსებიან - ერთ შენობად გადაქცეული ცათამბრჯენტა კვარტალი, რომელშიც ჩნდება საშუალება განხორციელდეს მრავალი პროგრამა, თანაც იგი აღარაა შეზღუდული არსებული ურბანული ზადით. ამიტომ არცაა გასაკვირი, რომ OMA-ს უმსხვილესმა ფილიალმა 2005 წლიდან პეკინში დაიღო ბინა. ამის გარდა, OMA-ს ოფისები არის ჰონგ-კონგსა და ნიუ იორკში.

ზომით, არქიტექტურულ-გეგმარებითი ხასიათით, მნიშვნელობით და საერთაშორისო გამოხმაურებით, ჩინეთის ცენტრალური ტელევიზიის CCTV-ს შენობა (2002-2012 წწ., სურ.2.52) ჭეშმარიტად ის მეგასტრუქტურაა, რასაც ერთ შენობად გადაქცეული ცათამბრჯენტა კვარტალი წარმოადგენს.



სურ.2.52. რემ კულჰასი/OMA, CCTV შენობა, პეკინი, 2002-12 წწ. © Getty Images

კულჰასისეული "სიდიდის" კონცეფციის მიხედვით, რომელიც "ხისტს, უცვლელს, განსაზღვრულს, სამუდამოთ დაფიქსირებულს და არაადამიანური ძალისხმევით გენერირებულს" [164] გვთავაზობს. ცათამბრჯენტები აქ წარმოდგენილია ორი გიგანტური ზომის კომპით - ერთი სატელევიზიო

გადაცემებისათვის არის განკუთვნილი, მეორე კი მომსახურე სივრცეა. ორივე მოცულობა საერთო პლატფორმიდან ამოდის და მაღლა, ჰაერში ერთმანეთისკენ იხრება. კულჰაასის სულიერი მამის - რუსი კონსტრუქტივისტის ივანე ლეონიდოვის ოცნება ვერტიკალური და ჰორიზონტალური ელემენტების ჰარმონიული გადაკვეთის შესახებ - ამ შენობაში სრულად იქნა ხორცშესხმული (37-ე სართულზე გადახრილი კოშკები შეერთებას იწყებენ). 44-სართულიან კოშკში საინფორმაციო გამოშვებები მზადდება, 54-სართულიანი კი სხვა ტიპის საქმიანობით არის დატვირთული. ერთმანეთის მიმართ დახრა 6 გრადუსით ხდება, თითოეული კოშკი ოვე არუპის კონსტრუქციულ სქემაში გარე პერიმეტრზე გადაკვეთილ ფოლადის მილებით მაგრდება. შემინვა ხაზს უსვამს დიაგონალურ ბადეს, რომელიც ამ გადაკვეთებით იქმნება, და ავლენს სქემის ერთ თავისებურებას: ბადის გადაკვეთების ინტენსიურობა იზრდება იქ, სადაც მღუნავი მომენტის ეპიურა მაქსიმალურ დატვირთვას უჩვენებს, და პირიქით, ბადე დატვირთვების შემცირებას ნაკლები სიხშირით პასუხობს. 37-ე და 54-ე სართულები კოშკებს ერთიან სტრუქტურულ სისტემადა აქცევენ. 234 მეტრის სიმაღლის შენობა არა მხოლოდ პეკინის ყველაზე მაღალ ცათამბრჯენად, არამედ აღმოსავლეთის მზარდი შესაძლებლობების და განვითარებული დასავლეთის საექსპერტო პოტენციალის ინდიკატორადაც იქცა. ზედა დონეებიდან შენობა მასში მომუშავეებსა და მნახველებს დედაქალაქის საუკეთესო ხედებს სთავაზობს. მასში თითქმის იმდენივე სასარგებლო ფართია (447,000 კვ.მ), რამდენიც მსოფლიოს უდიდეს შენობაში - პენტაგონშია. მინის და ფოლადის სტრუქტურა ცათამბრჯენის (სურ.2.53) კონცეფციის ახლებურ რეინტერპრეტაციას წარმოადგენს, რადგან “სიდიდის“ შესატყვის ზომას ავტორი არა დომინირების, არამედ შერიგებისთვის იყენებს. დისტანციიდან იგი გიგანტურ თაღს, გაგრძელებად მარყუჟს ჰგავს; კულჰაასის პარტნიორის ოლე შიირენის სიტყვებით, „იგი ხან დიდი და ხან პატარა მოსჩანს, ზოგი რაკურსიდან ძლიერი ზოგიდან კი სუსტია და აღარაა ერთი შენობის სახის მატარებელი“ [165].



სურ.2.53. CCTV და მიმდებარე ადმინისტრაციული შენობა, პეკინი, 2002-12 წწ. © OMA

1930-იანებში ამერიკელმა ურბანისტმა **ედმუნდ ბეკონმა** პეკინს „დედამიწის ზურგზე ერთი ადამიანის უდიდესი ნახელავი“ [166] უწოდა, რადგან, კარტეზიანული ფილოსოფიის თვალთახედვიდან, აკრძალული ქალაქის კედლებიდან მოყოლებული, მაშინდელი პეკინი მონუმენტური გეომეტრიის, სიმეტრიისა და სიზუსტის ერთობად გამოიყურებოდა. კულჰაასის შენობა, აღარ არის შეზღუდული არსებული ურბანული ბადით, რადგან თავის ბადეს ეს “მინი-ქალაქი” უკვე თავად ქმნის; ის აღარაა ერთი შენობა, რადგან ერთ შენობად გადაქცეული ცათამბრჯენთა კვარტალია - სწორედ რომ მაოიზმის პერიოდში მთლიანობადაკარგული პეკინის აღდგენის პარადოქსული მცდელობაა. პარადოქსი აქ იმაშია, რომ ცალკეული, რაც თავად არ არის ერთიანი, ეცდება მთელს ქალაქს ერთიანობა დაუბრუნოს. სინამდვილეში, ეს კულჰაასის პარადოქსი კი არა, თავად პეკინის ისტორიული პარადოქსი იყო. საქმე იმაშია, რომ ბეკონის აღწერილ პეკინში “ჰუტონგები” - გზისპირა შიდა ეზოებიანი ლაბირინთული სამეზობლოებიც კი, რომლებიც ურბანული ქსოვილის ფაქტურას ქმნიდნენ - ისევე ორგანული იყო პეკინის სტრუქტურისთვის, როგორც იმპერატორის სასახლის კომპლექსი ან მრავალრიცხოვანი სალოცავები, რადგან ეს უკანასკნელნიც შიდა ეზოებისა და გზისპირა განაშენიანების ბუნებრივ ნარევს

წარმოადგენდა და თითოეული მათგანი ერთად პეკინის მთლიანობას ქმნიდა. ამიტომაცაა, რომ კულჰასის და შიირენის ნახელავი, მიუხედავად ზე-ადამიანური პარამეტრებისა მაინც ახერხებს უფრო მეტად წყნარი, მონუმენტური სიდიადე შეინარჩუნოს, ვიდრე პეკინიდან ამოვარდნილად გამოიყურებოდეს. შესაძლოა, გარკვეულწილად ამის მიზეზები მინის ფერშიც კი უნდა ვეძებოთ, რომელიც პეკინის რუხი ცის ანარეკლია და, შიირენის ოცნებით, ერთ დღეს არ არის გამორიცხული „ფასადი რუხ ცაში სულაც გაქრეს და მხოლოდ შავი ბადე დატოვოს“ [167].

ამერიკის კონტინენტზე ერთ-ერთი ყველაზე გამორჩეული პროექტი *პოლ მილშტაინის დარბაზი* გახლავთ (2006-2011წწ.). იგი კორნელის უნივერსიტეტის ახალი კორპუსია და მასში არქიტექტურის, ხელოვნების და ქალაქგეგმარების კოლეჯის (AAP) ნაწილი არის განთავსებული (სურ.2.54). მანამდე კოლეჯი



სურ.2.54. პოლ მილშტაინის დარბაზი, კორნელის უნივერსიტეტი, 2006-11 წწ. © Iwan Baan

უნივერსიტეტში ფრაგმენტულად იყო წარმოდგენილი. კულჰასის სტრატეგიული მიზანია ბოლო მოუღოს კოლეჯის იზოლორებას უნივერსიტეტის სხვა ნაწილებისგან და ახალი შენობით კავშირი დაამყაროს *საიბლის* და *რენდის*

ისტორიულ დარბაზებთან. ამიტომ მილშტაინის შენობა ჩაფიქრებულ იქნა როგორც ერთგვარი ხიდი, სიმაღლეში ატანილი ჰორიზონტალური ფილა, რომელიც ორ ძველ ნაგებობას ერთმანეთს უკავშირებს და *უნივერსიტეტის ავენიუს* თავზე კონსოლურად არის გადმოკიდებული. AAP-ს არსებული, სტილისტურად განსხვავებული შენობები, ერთ სასწავლო ტიპოლოგიას წარმოადგენენ (ლინეარული კაბინეტური სტრუქტურა ცენტრალური დერეფნით). ამ ერთიან ტიპოლოგიაში OMA/AMO-ს კორნელის არქიტექტურულ სწავლებაში უცხო ელემენტი შემოაქვს: საერთო დარბაზი, რომელიც პროგრამათა გადაკვეთების და მონაწილეთა ინტერაქციის სტიმულირებას ახდენს. ღია, ტრანსპარენტული გარსი გახსნილია კორნელის უნიკალური ისტორიულ-კულტურული და ლანდშაფტური გარემოს მიმართ და საერთო-საუნივერსიტეტო ცხოვრებაში მონაწილეობის პირობას ქმნის.



სურ.2.55. კლუბი “ტროას ცხენი“, ჰააგა, 2003 წ. © ირინე წულაძე



სურ.2.56. სეულის ნაციონალური უნივერსიტეტის მუზეუმი, 2005 წ. © OMA

ახალის თანაარსებობა ძველთან და მასთან კავშირის დამყარება რემ კულჰაასს სამშობლოშიც უცდია, სადაც მან ეს მიდგომა მოსინჯა საზოგადოებრივ ფუნქციაში - კლუბში “ტროას ცხენი“ (Paard van Troje) ჰააგა, 2003 წ. (სურ.2.55) ავტორს შენობისთვის მეტსახელი თავად დაურქმევია, რადგან უძველესი მონუმენტური ფასადების მიღმა დამალა არა ნაკლებად ფეთქებადსაშიში შინაარსი, ვიდრე ტროას დამცველებს *ოდისევსმა*, *ჰომეროსის* გადმოცემით, თავის დროზე მოუმზადა: როკ-კონცერტების დარბაზები ნამდვილად უსიამოვნო

საჩუქარი იქნებოდა პოლიტიკური დედაქალაქის ძველი ნაწილის მაცხოვრებელთათვის, თუმცა ავტორმა ყველაფერი იღონა აკუსტიკური დაცვის და სამეზობლოს უსაფრთხოების უზრუნველსაყოფად. იუმორის გრძნობა კულჰაასს ასეთი საპასუხისმგებლო ამოცანის გადაწყვეტისასაც კი არ ღალატობს: მეტსახელის გარდა, მისი ხასიათის ეს თვისება გამოიხატება უკანა, თითქოსდა მიტოვებულ ქუჩაზე განგებ დაჟანგული ლითონის ფასადების გამოყვანაში, როკ-კლუბისთვის ანეკდოტური ლოგოტიპის შერჩევაში, და ა.შ.

საზოგადოებრივ ფუნქციაში დამოუკიდებელი შენობის დაგეგმვისას, კულჰაასი მაინც ახერხებს სამეზობლო გარემოსთან ღრმა კავშირის დამყარებას. ეს ჩანს 2005 წ. *სეულის ნაციონალური უნივერსიტეტის მუზეუმის შენობაში* (სურ.2.56). კორეის დედაქალაქში OMA, ახალი ნაგებობის ჩადგმით, კამპუსს სათვისტომოსთან აკავშირებს. პროექტის მორფოლოგია ამ ინტერაქციით განისაზღვრება. აქაც სიმაღლეში ატანილი შემინული ფილაა, თუმცა იგი ნაკლებადაა მიბმული არსებულ შენობებთან. ის ერთგვარ დერეფანს ქმნის, არა ორ ისტორიულ ნაგებობას, არამედ კამპუსს და სათვისტომოს შორის. ეს დერეფანი კვეთს შენობას და მის მასას დიაგონალურ კვალს ამჩნევს (*უპრიანია გავიხსენოთ ნიდერლანდების საელჩო ბერლინში*, სურ.2.19, სადაც OMA ანალიგური გადაკვეთებით შემინული შენობის მასას სერავს) და ამ ღრუების დატანით მუზეუმის გარსს არსებითად *შეფუთვად* (envelope) აქცევს. კვეთების კვანძები, რომლებიც ღრუებს ქმნიან, დერეფანში ხალხის ცირკულაციის მიმართულებებით და ნაკვეთის ტოპოგრაფიითაა გამოწვეული. სეულში რემ კულჰაასს კიდევ ერთი საზოგადოებრივი ფუნქცია აქვს შესრულებული: 2004 წ. *სამსუნგის ხელოვნების მუზეუმისათვის “ლეეუმ”* (Leeum) (სურ.2.57) OMA-ს ბავშვთა განათლებისა და კულტურის ცენტრი დაუპროექტებია. *მარიო ბოტას* ჰერმეტიულად დაცული წითელი აგურის ყრუ კედლების და *ჟან ნუველის* ელევანტური ფარდულის (რომლის სქელი შუბლი მის-ის *ბერლინის გალერეას* წააგავს) გვერდით, კულჰაასის ჩანართი მისი ევროპელი კოლეგების დაწყებულ საქმეს უხმოდ და ღირსეულად აგვირგვინებს. მათ OMA-ს ნაწილში ჩაშენებული ცენტრალური ვესტიბული და საინფორმაციო ცენტრი აერთიანებს, ბავშვთა ცენტრიდან რამპაკ

ბოტას და ნუველის შენობებთან მიდის. “შავი ყუთი“ კულჰაასის ნაწილის ძირითადი თემაა, მისი კონფრონტაცია ნორჩ მნახველთან ამ უკანასკნელს მხოლოდ ცნობისმოყვარეობას და მასში შეღწევის სურვილს თუ აღუძრავს: მარტივი, სადა გადაწყვეტით, ავტორი ზუსტად აღწევს მიზანს.

რემ კულჰაასი დიდი ხანია წარმატებით მუშაობს მსხვილ ვერტიკალურ ფორმებზეც. მშობლიურ როტერდამში საოფისე კომპი *ბუმპიე* მასში მომუშავეთ საოცარ ხედებს შესთავაზებს “*ერაზმუსის ხიდზე*“ (სურ.2.35), რომელიც *ბ. ვან ბერკელის* და *კ. ბოსის* ნახელავია. კიდევ უფრო მსხვილ ურბანულ ჩანართად, ჯერ კიდევ 1997 წ., ჩაფიქრებულია მრავალფუნქციური კომპი “*დე როტერდამი*“ (De Rotterdam) (სურ.2.58), რომელიც ავტორის სიტყვებით, „ვერტიკალურ ქალაქად ჩაისახა: სამი ურთიერთდაკავშირებული შერეული გამოყენების კომპი, სადაც



სურ.2.57. სამსუნგის ხელოვნების მუზეუმი “ლეეუმ“, სეული. მარცხენი: OMA. შუაში: მარიო ბოტა. მარჯვნივ: ჟან ნუველი. 2004-08 წწ. © Yum Seung Hoon

ოფისები, აპარტამენტები, სასტუმრო, საკონფერენციო დარბაზები, ტრენაჟორები, მაღაზიები, რესტორნები და კაფეებია განთავსებული“ [168], და რომელიც “*ვილჰელმინაპიერის*“ ზონაში, იმავე ერაზმუსის ხიდის მიდამოებში შენდება. ეს ორი პროექტი მასშტაბურია, განსაკუთრებით შთამბეჭდავია “*დე როტერდამი*“: იგი ნაგებობათა ყველაზე დიდი კომპლექსია ჰოლანდიაში. გამოცდილ ჟურნალისტს, რემ კულჰაასს სახელიც უთუოდ შეგნებულად შეურჩევია: ახალი

საუკუნის სიმბოლო, უახლესი ტექნიკით აღჭურვილი და დღევანდელ არქიტექტურულ ენაზე მოსაუბრე “დე როტერდამი“ კულტურულად



სურ.2.58. რემ კულჰაასი/OMA, De Rotterdam © OMA



სურ.2.59. “მაჰა ნახონი“, 2010 წ. © OMA

დაუპირისპირდა ჰააგის ურბანულ ექსპერიმენტს - კომპლექსს “დე რეზიდენტ“, სადაც მ. გრეივსი, რ. კრიე, ა. ნატალინი და სხვ. წარსულისაკენ სენტიმენტალურ მოგზაურობას გვთავაზობენ. ვილჰელმინაპიერსი ადრე როტერდამის საპორტო ცხოვრების გული იყო, შემდეგ იგი, ისევე როგორც ევროპის სხვა დოკები, გაცარიელდა; კულჰაასის ძალისხმევით, მასში ისევ დაბრუნდება ტრანსპორტი, ვაჭრობა, გართობა, და იგი კვლავ დაიმუხტება იმ ურბანული აქტივობით, რომელიც მსოფლიოს უდიდესი პორტისათვის ყოველთვის დამახასიათებელი იყო. OMA-ს იდეით, სამ 150-მეტრიან კოშკში, საერთო ფართით 160,000 კვ.მ, ქალაქური სიმჭიდროვე და ფუნქციათა დივერსიფიცირება კონცენტრირდება. ეკონომიკური კრიზისის დროს, 2009 წელს, მშენებლობის დაწყებამ რემ კულჰაასის ასეთი კომენტარი გამოიწვია: „ეს სასწაულია... კრიზისის ერთ-ერთ დადებით შედეგად უნდა ჩაითვალოს მასალებისა და სამუშაოების ღირებულების შემცირება, რამაც ასეთ მრავალწლიან პროექტებს ახალი ენერჯია შემატა“ [169].

შორეული ტაილანდის დედაქალაქში, ბანგკოკში, მრავალფუნქციურ კოშკს “მაჰა ნახონს“ (სურ.2.59), უძრავი ქონების კრიზისი არ შეხებია: იან შრაგერის

სურვილმა აქ “რიტც-კარლტონის“ ბინები, სასტუმრო და საზოგადოებრივი მოედანი იხილოს, ყველა ფინანსური ბარიერი დაძლია და 2010 წ. “მაჰა ნახონის“ კომპი მწყობრში ჩადგა. 77-სართულიანი ბლოკი ნიუ-იორკელი დეველოპერის და სასტუმროების მეპატრონის OMA-სთან თანამშრომლობის მეორე¹⁵, ამჯერად შედარებით წარმატებული ცდაა. მართალია, პროექტის მთ. არქიტექტორმა, გერმანელმა ოლე შიირენმა, კულჰაასის ოფისი ამ დროისთვის უკვე დატოვა და დამოუკიდებელი პრაქტიკა დაიწყო, მაგრამ მისი ნახელავი ტაილანდის უმაღლეს ნაგებობად დარჩა. “მაჰა ნახონი“ სცდება მთლიანი, ინერტული, კრიალა ცათამბრჯენის - მიმდინარე საუკუნის ტოტემის - კონვენციონალურ გაგებას. სხეულიდან ამოგლეჯილი ნაწილებით, იგი ერწყმის მის გარშემო უწყესრიგოდ გაფართოებულ ქალაქს და ურბანულ ქსოვილთან უწყვეტ კავშირს ამყარებს, რადგან “მაჰა ნახონის“ ტერასები, კონსოლები, თაროედები ქალაქის ვერტიკალურ სახეს და მთის ტოპოგრაფიას ირეკლავენ. “არქიტექტურის გეოგრაფია“, როგორც მას კულჰაასი უწოდებს, „ტაოს საზოგადოების ენერჯის, ინტენსიურობის და იდენტობის გამოსახატად და ბანგკოკის, როგორც ჭეშმარიტად გლობალური დედაქალაქის, საზეიმოდ იქნა ჩაფიქრებული“ [170].

საცხოვრებელ, საოფისე და მრავალფუნქციურ კომპლექსებთან ერთად OMA-AMO-ს პორტფოლიოში მნიშვნელოვან როლს ასრულებს კომერციული პროექტები. მათგან ერთ-ერთ უახლესი და უმსხვილესია 2013 წელს დასრულებული “შენცზენის ბირჟა“ (სურ.2.60). სრულიად მოულოდნელად, კულჰაასმა აქ მოდერნისტული ცათამბრჯენის ინვერსია მოახდინა - მაღალ შენობას სოლიდური ბაზა გამოაცალა. „ტიპიურად“, წერს იგი, „ბაზა სტრუქტურის ანკერია და მას მიწასთან სიმძიმით აბამს. საფონდო ბაზრის შინაარსი კი სპეკულაციაა: იგი ეყრდნობა კაპიტალს და არა სიმძიმეს. შენცენის შემთხვევაში, სადაც საფონდო ბირჟა თითქმის ვირტუალურია, სიმბოლიზმი უფრო მნიშვნელოვანია, ვიდრე პროგრამა - ეს ის შენობაა, რომელმაც ბირჟა უფრო მეტად უნდა წარადგინოს,

¹⁵ 2001 წელს იან შრაგერის დაკვეთით OMA-მ და ჰერცოგ დე მეირონმა ნიუ იორკში ერთობლივად სასტუმრო *ასტორ პელესი* დააპროექტეს, თუმცა ფინანსური და კულტურული პრობლემების გამო პროექტი არ განხორციელდა.

ვიდრე საკუთარ სივრცეში იგი ფიზიკურად დაიტოს. ეს არაა ოფისებიანი სავაჭრო მოედანი, არამედ ოფისია ვირტუალური ორგანოებით, რომელიც რაღაცაზე მხოლოდ მიგვანიშნებს და საბაზრო პროცესის ილუსტრაციას ახდენს“ [171]. შენობამ შეიძინა მცურავი ბაზა, რომელიც ჰაერში „ბაზრის სპეკულაციური ეიფორიის ძალამ აიტაცა“ [172]. თითქმის სამი ათეული წლით ადრე, სავსებით დამიწებულად დაასრულა OMA-მ სხვა ტიპის კორპორატიული დაკვეთა: ამსტერდამში - შენობა „*ბიზანტიუმი*“ ოფისების, ავტოსადგომების, მაღაზიების და საცხოვრებელი ფუნქციის ინტეგრირებული კონგლომერატია (სურ.2.61). ამ ორ მიდგომათა შორის თითქოს უფსკრულია, უფსკრულში კი კულჰაასის გამომგონებლობის უთვალავი პროდუქტია ჩაყრილი.



სურ.2.60. „შენცზენის ბირუა“, 2013 წ. © OMA

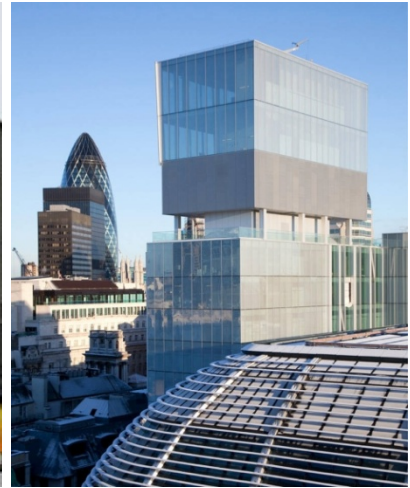


სურ.2.61. კომპლექსი „*ბიზანტიუმი*“, ამსტერდამი, 1985 © ირინე წულაძე

გამომგონებლობა კი გრძელდება. კულჰაასი დაუღალავია. ალბათ, სამართლიანია, რომ მან მოიგო მშობლიურ ქალაქში მსხვილი საჯარო პროექტის კონკურსი: „*სტადსკანტოორ*“ (Stadskantoor) (სურ.2.62), რომელიც როტერდამის მერიის სამსახურებს, ოფისებს, და მათთან ერთად საცხოვრებელ ბინებსაც მოიცავს. სამი ათეული წლის თავზე, OMA-მ დელფტის ადრეული სტრუქტურალისტური გაკვეთილები გაიხსენა: დიდი შენობა განმეორებადი მოდულური უჯრედების თაროედებად წარმოგვიდგა. თაროედები ქუჩიდან თანდათანობით სიღრმეში იხვევენ და ორ ასიმეტრიულ პიკს აღწევენ. როტერდამის ერთ-ერთი მთავარი მაგისტრალიდან - *კოლოინსგელიდან* დანახული, სტადსკანტოორი ფიქური სტრუქტურის რთულ ფორმად გვევლინება



სურ.2.62. OMA/რემ კულჰასი, Stads Kantoor, როტერდამი, 2012 წ. © OMA



სურ.2.63. NM Rothschild, ლონდონი, 2011 წ. © KLAUS ENGLERT

და ფაქიზად, მოქნილად ხვდება 1953 წელს აშენებულ “სტადსტიმეჰიუსის”, რომელიც მას ორივე ფლანგიდან კრავს.

დღეს OMA აზიაში კიდევ ერთ მსხვილ პროექტს ახორციელებს, რომელიც 2014 წლისათვის დასრულდება. ეს არის ტაიპეის ხელოვნების ცენტრი, ფორმირებული სამი თეატრისაგან, რომლებიც ერთი ცენტრალური კუბიდან გამოიზრდება. თითოეული დარბაზი შეიძლება გამოყენებულ იქნეს, როგორც დამოუკიდებლად, ასევე კომბინირებულად სხვა დარბაზებთან. შენობას აქვს ოთხი განსხვავებული ფასადი - სახე, ერთ-ერთი მათგანი კი სფერული ფორმის პროსცენიუმით გამოირჩევა.

2011 წელს დასრულებული როტშილდის ბანკის NM Rothschild and Sons-ის ლონდონის სათაო ოფისი (სურ.2.63) განთავსებულია ქალაქის შუაგულში, სენტ სუითინ'ს ვიწრო შუასაუკუნოვან ქუჩაზე. ნათან როტშილდმა ბანკი 1809 წელს დააარსა, 1865 წელს კი როტშილდის ბანკისათვის პირველი შენობა აშენდა. XXI საუკუნეში სათაო ოფისის მშენებლობა OMA-ს დაუკვეთეს. რემ კულჰასმა ასე გადაწყვიტა შენობის კონცეფცია: ბლოკების ათსართულიანი თაროედი, ზედა კუბით, რომლიდანაც ხედები გაიშლებოდა ქალაქზე და ბანკის მიმდებარე სენტ სტეფან ვოლბრუკის 1677 წ. გუმბათიან ტაძარზე. ბლოკები მოიცავენ ოფისებს, სივრცეებს შეხვედრებისათვის, კაფესა და სავარჯიშო დარბაზს. აქვე არის

სამკითხველო ოთახი და სივრცე, რომელშიც დაცულია როტშილდის საოჯახო არქივი. ზედა კუბის სახურავზე ღია ბაღია, მასზე მოწყობილი შეხვედრების ადგილით. ამ ყველაფერს თავზე დაჰყურებს ორსინათლიანი კოშკი, რომელიც მოიცავს შეხვედრებისა და სასადილო გარემოს, ასევე მულტიფუნქციურ პანორამულ ოთახს შესანიშნავი ხედებით. ცენტრალური კუბის ფასადები გამოირჩევა ლითონის სვეტების რითმით.

2012 წელს რემ კულჰაასმა მილანის “*ბოკონის*“ უნივერსიტეტს შესთავაზა ურბანული კამპუსის საინტერესო საკონკურსო პროექტი, მაგრამ პირველობა სანაა-ს პროექტს ერგო. სულ რამოდენიმე თვის წინ კი ცნობილი გახდა, რომ ყატარის დედაქალაქის, დოჰას საერთაშორისო აეროპორტის, ეგრეთწოდებული *Airport City*-ს, გენერალურ გეგმას OMA/AMO ამზადებს, რაზეც ორივე მთავარი ოფისი მთელი დატვირთვით მუშაობს. იგი ნამდვილად იქცევა არქიტექტურული ჩანაფიქრის სიდიადის ნათელ დემონსტრაციად.

2012 წ. 19 აპრილს ბერლაგეს ინსტიტუტში გამართულ ლექციაზე, OMA-ს პარტნიორი რეინერ დე გრააფი შეეცადა ასე დაესაბუთებინა არქიტექტურული ჩანაფიქრის სიდიადის აუცილებლობა: გლობალური ეკონომიკის ლიბერალიზაცია არ დაწყებულა 1980-იანებში, ბრიტანეთში *მარგარეტ ტეტჩერის* და ა.შ.შ.-ში *რონალდ რეიგანის* მოსვლის შედეგად, როგორც ამას დღემდე თვლიან. სინამდვილეში, 1979 წ. *დენ სიאו-პინის* მიერ გამოცხადებულმა “ღია კარის“ პოლიტიკამ ჩინეთს მოუტანა უნიკალური ნაზავი “ერთი ქვეყანა - ორი სისტემა“, ხოლო ეკონომიკის ზრდა კიდევ უფრო მჭიდროდ დაუკავშირა ურბანიზაციას. დე გრააფი სვამს კითხვას: ურბანიზაცია ეკონომიკური განვითარების შედეგია თუ მისი ინსტრუმენტი? მანამდე, დასავლეთში ქალაქების ზრდის პრობლემები ურბანიზაციის სპეციალისტების განსახილველი იყო, მაგრამ აზიის ურბანიზაციამ ისინი დაადუმა; გენერალური გეგმები ისეთი კორპორატიული გიგანტების ხელში გადავიდა, როგორებიცაა ელექტრონიკის მაგნეტი Siemens-ი და საოჯახო საქონლის IKEA; დასავლეთმა დაიტოვა მხოლოდ არსებული ქალაქების ე.წ. “მწვანე მშენებლობის“ იდეა, რომელიც სულ მალე,

სამხრეთ და აღმოსავლეთ აზიაში, “ეკუმენოპოლისების“ სახით, უფრო სწრაფ განვითარებას ჰპოვებს. მაგრამ მზარდი ქალაქების ეკონომიკური ძალა არ გამოიხატება სახელმწიფოებში მათი როლის ზრდაში. დე გრაფის აზრით, გამოსავალი პოლიტიკური ძალაუფლების ეკონომიკურ ძალასთან დაბალანსებაში მდგომარეობს: მეგა-პოლისების ეპოქის შემდეგ, დგება მეგა-პოლიტიკის დრო [173]. ზრდის მომავალი აზიაშია, სწორედ იქ ჩნდება აუცილებლობა ავიცილოთ ის შეცდომები, რომელიც დასავლეთში გენერირებულ მოდერნისტულ ურბანიზმს ასე უხვად დაუგროვდა: დიადი არქიტექტურული ჩანაფიქრი დაბალანსებული, კოჰერენტული, ჰარმონიული ურბანული სათვისტომოს წინაპირობა გახდება.

რემ კულჰაასის და OMA-ს არქიტექტურაზე დაკვირვებით შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ ამ გლობალური მნიშვნელობის სახელოსნოს პროექტები გამჭოლადაა გარღვეული დისიმეტრიებით, რომლებიც შეგნებულად ამწვავებენ კონფლიქტების დინამიკას შენობების სხვადასხვა სიბრტყეებს შორის. OMA მუდმივად აწარმოებს სრულყოფილ, დახვეწილად არტიკულირებულ და იდიოსინკრაზიულ პროექტებს, თითოეული მათგანი აუთენტიკურ შედევრადაც კი იქცევა. რემ კულჰაასს არქიტექტურა ოპტიმისტურ ტონალობებში შეგნებულად გადაჰყავს. მისი შემდეგი ნაბიჯის გამოცნობა შეუძლებელია, იგი ჩვენს დეზორიენტაციას განგებ ახდენს, ყოველთვის თავგადასავლებითაა სავსე და სავალდებულოთ ასიმეტრიულია.

საპროექტო საქმიანობის გარდა, რემ კულჰაასი აქტიურად მუშაობს თეორიული მიმართულებითაც. 2012 წ. 25 აპრილს ამსტერდამის უნივერსიტეტში წინამდებარე დისერტაციის ავტორი დაესწრო მის ლექციას სახელწოდებით ”მომავლის ქალაქი”, რომლის ძირითადი თემა იყო ხელოვნება და თეორია მომავლის პერსპექტივით, ასევე რა გავლენა აქვს გლობალიზაციას მომავლის ქალაქის ფორმირებასა და გამოსახულებაზე, და რა კავშირი აქვს მას რურალურ კონტექსტთან (სურ., 2.64, 2.65). კულჰაასის მოხსენება თითქმის სრულად დაეთმო სოფელს და მის გარშემო ჩატარებული კვლევების დემონსტრირებას. დღეს სოფელი რემ კულჰაასის ძირითადი ინტერესის საგანია.

ლექციის დროს მან დასძინა, რომ მის მომავალ წიგნს, რომელიც ამჟამად დამუშავების პროცესშია, ერქმევა “სოფელი“ (Countryside). კულჰაასმა შეამჩნია, რომ სოფელი დღეს იქცა ტრანსფორმაციის ერთგვარ საზღვრად და პოლიტიკური ძალების ასპარეზობის ადგილად. სოფელი კიდევ ერთი “სუფთა ფურცელია“ (tabula rasa), რომელზეც ნებისმიერი ნარატივი შეიძლება დაიწეროს. ევროპაში სოფლის მეურნეობის ზრდა და ჭარბი პროდუქციის წარმოება აღინიშნება, რაც წარმოშობს ასევე მზარდ მიგრაციას. ამის ფონზე, აღნიშნავს კულჰაასი, აფრიკაში ხალხი შიმშილით იღუპება და ეს დისბალანსი არის გლობალური ეკონომიკის შედეგი.

სხვა საინტერესო დაკვირვება, რომელიც კულჰაასმა ლექციაზე გააკეთა, არის “შეთხელება“ (thinning), როგორც ამას თავად უწოდებს. განსახლების სისტემის ეს თვისება, მისი აზრით, სოფლისა თუ ქალაქისთვის საერთოა: ათვისებული ტერიტორიები იზრდება, ხოლო მათი გამოყენების ინტენსივობა კლებულობს. მაგ., სახლები შენდება, მაგრამ მათში მაცხოვრებელი წელიწადში მხოლოდ რამოდენიმე კვირას, ან დღეს ატარებენ. ამის მაგალითი უამრავია, ერთ-ერთი თვალსაჩინო კი, კულჰაასის დაკვირვებით, დუბაი გახლავთ [174].



სურ. 2.64 რემ კულჰაასი ლექციაზე ამსტერდამის უნივერსიტეტში 25.04.12



სურ. 2.65 რემ კულჰაასი და დისერტაციის ავტორი ირინე წულაძე 25.04.12 © ნ. მჭედლიძე

ამ როტერდამელი არქიტექტორით, სხვა ვერავინ იჩენს გამომგონებლობის განუწყვეტელ ჟინსა და ინტელექტუალურ ამბიციას. რემ კულჰაასი თითქოს თავს

მოვალედ გრძნობს კონტრ-ინიციატივების ხაზი დაიჭიროს, საკუთარი ინტელექტი გამოიყენოს შეკითხვების დასასმელად, ეჭვის გამოსათქმელად - და არავითარ შემთხვევაში ზეწოლის მოხდენის მიზნით. თუ კი 1980-იანებში კულჰასმა “გადატვირთულობის კულტურაზე“ აგვალაპარაკა, 1990-იანებში მანვე, მსოფლიოს მზარდი ურბანული მოსახლეობის პირობებში, თანამედროვე მეტროპოლისის ნამდვილი სახე, სადღაც ლაგოსსა და დუბაის შორის, დაგვანახა. ყურადსაღებია, რომ მეტაბოლიზიმის შემდეგ, იგი სოფელს იკვლევს.

კრიტიკოს ჰიუ პირმენის კითხვაზე, თუ როგორც მოახერხა რემ კულჰასმა საკულტო სტატუსის მოპოვება, სახელგანთქმული ჰოლანდიელი მშვიდად პასუხობს: „მე ჯერ კიდევ შემომრჩა უნარი მოლოდინი არ გავამართლო. ეს მნიშვნელოვანი თავისუფლებაა“ [175]. XX საუკუნის მიწურულს გაკეთებულ ამ კომენტარს ახლავს კრიტიკოსის შენიშვნა, რომ „კულჰასის მოსმენის შემდეგ, მას შესაძლოა, სიღრმის ნაკლებობა დასწამო“. სინამდვილეში, იგი უსაზღვროდ ღრმად, მაგრამ დისკუსიისას ეცდება მარტივად და ცხადად გამოხატოს თავი. კულჰასს შეუძლია შეავსოს ნებისმიერი ზომის დარბაზი და მსმენელებთან აფორიზმებით ილაპარაკოს - მისი საუბარი კი შეეხებოდეს იმის აღნიშვნას, რომ მარტო არქიტექტურა უძლურია გლობალური და პოლიტიკურ-ეკონომიკური ძალების ზეწოლის წინაშე. მიუხედავად იმისა, რომ მდგომარეობის გასაუმჯობესებლად მას არასოდეს არავისთვის საკუთარი რეცეპტი არ შეუთავაზებია, ყოველთვის ცხადი იყო, რომ მის მიერ დროულად შექმნილი AMO-ს კვლევითი პოტენციალის და OMA-ს საპროექტო გამოცდილების გამოყენებით იგი, განზოგადოების სურვილის გარეშე, თითოეულ ცალკე აღებულ შემთხვევაში უჩვენებდა, რომ მზად იყო სათავეში ჩადგომოდა ახალ მოდერნისტულ რევოლუციას, რომელიც გულისხმობს უარის თქმას ხმამაღლა გაცხადებულ არქიტექტურულ პროგრამაზე იმ პირობით, რომ იგი ენობრივად მოდერნისტული დარჩება; ზედმიწევნით ზუსტად შესწავლილ გარემობათა საფუძველზე მკაფიო, ფოკუსირებული პასუხების გასცეს თითოეულ ცალკეულ გამოწვევაზე; მოახდინოს მსხვილი, ხისტი, სტრატეგიული ჩარევა *სიდიდის* საერთო კონტექსტში, როცა დეტალებს

აღარ აქვს მნიშვნელობა, თუმცა მიუხედავად ამისა, შედეგი პალიმპსესტია და იგი არაერთაზროვნად იკითხება.

არქიტექტურის პროფესორმა ალბენა იანევამ საკუთარი მეცნიერული მეთოდი სახელად “არქიტექტურული დაპირისპირების რუკები” (“Mapping Architectural Controversies”, ანუ MAC) 2009 წელს გამოიყენა *მანჩესტერის არქიტექტურის სკოლაში* და OMA გამოიკვლია. MAC, თავის მხვრივ, ეყრდნობა „მოქმედ პირთა ქსელის თეორიას“ (Actor-Network Theory) და დაპირისპირებებზე თვალის მიდევნებით, დაკვირვებით, დოკუმენტირებითა და რუკების შედგენით, უმნიშვნელოს, ზედაპირულს, მეორეხარისხოვანს - მნიშვნელოვანად და ძირითადად აქცევს. კვლევის შედეგად იანევას მიერ გამოცემულმა მოთხრობათა კრებულმა „დამზადებულია მეტროპოლიტანური არქიტექტურის ოფისში: დაგეგმარების ეთნოგრაფია“ - OMA-ს ოფისის გეგმარებითი რითმი გადმოგვცა და დაგვანახა, რომ პროექტების მაკეტები, ჩანახატები, თათბირები ყოველდღიური რუტინა არის სწორედ ის, რამაც არქიტექტურისა და ურბანიზმის ახალი სტანდარტი შექმნა.

კვლევამ უარყო დომინირებული მოსაზრება არქიტექტურული პროექტირების პროცესის შესახებ და სადა, ცხადი, პირდაპირი შედეგის მისაღწევად - დაუსრულებელის, საეჭვოს და უარყოფილის გადამწყვეტი ძალა წარმოაჩინა [176]. მანვე დაგვანახა, თუ რაში მდგომარეობს რემ კულჰაასის პარადოქსის ბუნება: ობიექტური სიმართლის არსებობაში მუდმივი ეჭვის შეტანა, მყარი წარმოდგენების საფუძვლების პოსტსტრუქტურალისტური, “პარანოიდალურ-სისტემატური დაკითხვა“ [177], სხვადასხვა ვარიანტების მოსინჯვა, მათი უარყოფა და კვლავ გამოყენება. წიგნის მთავარი გმირი არა კულჰაასი, არამედ ლურჯი პენოპლასტია - მაკეტების ძირითადი მასალა. სახელოსნოს ხელმძღვანელის ერთადერთი შეგონება მისი თანამშრომლების მიმართ: ლურჯი პენოპლასტის არც ერთი ნაჭერი არ უნდა დაიკარგოს; ის OMA-ს ოფისის ერთადერთი უცვლელი ბინადარია; იგი ხომ ერთი მაკეტიდან მეორეზე გადადის; ძველი მაკეტები იჭრება, ახალ პრობლემებსა და კონტექსტებს მიეყენება, და ა.შ.

ოფისის საუბრები, შეხვედრები, გადაადგილებები, თხრობები, ინციდენტები - იანევას დაპირისპირების რუკის მოზაიკას ქმნიან; ნარატივის ტრაექტორიები ერთმანეთს კვეთენ, შემთხვევა და ადგილი დროს და სივრცეს ამარცხებს, გადაუწყვეტელობა და ეჭვი ანტი-ნარატივად იქცევა და საბოლოო ჯამში, მაკეტის გამარჯვებულ ვერსიას არა ერთადერთ სწორ - არამედ რეალიზაციისთვის ვარგისიან პროდუქტად შემთხვევით აღიარებენ.

ეჭვი, შემთხვევა, გადაუწყვეტელობა და დაუსრულებლობა გამოხატულებებს აიზენმანის პოსტ-ფუნქციონალიზმში და იაკონურ მეტაბოლიზმში ნახულობენ, მაგრამ არავის აუწყდერებია ისინი ისეთი ძალით და დამაჯერებლობით, როგორც ეს OMA-მ შეძლო.

ამ ყველაფრის ფონზე რემ კულჰაასისთვის არაფერია შეუძლებელი. იქნებ, არქიტექტურაში ორნამენტიც კი დაბრუნდეს? ამას მხოლოდ დრო გვიჩვენებს. აქამდე რემ კულჰაასის და OMA-ს წარმატება არქიტექტურის პარანოიკულ კრიტიკული მეთოდით ანალიზის, გადახარშვის და გადამუშავებას ეყრდნობა. საფუძველი გვაქვს ვიფიქროთ, რომ ასე გაგრძელდება შემდგომშიც. რემ კულჰაასის ახალ მოდერნიზმში, სინამდვილეში, ახალი არაფერია, იგი დღევანდელობაზე სხვაზე უკეთ მორგებული - ახლო წარსულის სიძველეა.

დასკვნები

1) წინამდებარე დისერტაციაში განხილული ლიტერატურის შესწავლის საფუძველზე გამოიკვეთა რემ კულჰაასის გავლენა თანამედროვე არქიტექტურასა და ურბანიზმზე, რომელიც ჯერ კიდევ 1978 წელს დაწერილი პირველი და უმნიშვნელოვანესი თეორიული ნაშრომიდან - “შემლილი ნიუ იორკი: მანჰეტენის რეტროაქტიური მანიფესტი“-დან მოდის. ურბანიზმზე საკუთარი შეხედულებების საფუძველად კულჰაასი მის მიერ აღმოჩენილ “გადატვირთულობის კულტურას“ იყენებს. ასევე ძალზე მნიშვნელოვანი ფაქტორი, რომელიც ამ წიგნში გამოიკვეთა, არის გაჟღერება “სიდიდის“ ფარული თეორიისა, რომელიც რემ კულჰაასის შემოქმედების ქვაკუთხედად იქცა: დეტალს აღარ აქვს მნიშვნელობა; შენობის ზომა ჩანაფიქრის სიდიადეს განსაზღვრავს; საბოლოო ჯამში, ზომაც კარგავს მნიშვნელობას მთლიანი, კოჰერენტული, დიდი ჩანაფიქრის წინაშე.

2) რემ კულჰაასის სადიპლომო პროექტამდე ბერლინის კედლის თემაზე, ხუროთმოძღვრება ხაზოვან, შეუვსებელ სხეულებს არ განიხილავდა. პოსტმოდერნიტული ისტორიციზმის გააქტიურების იმ პერიოდში, დამწყებმა არქიტექტორმა დაგვანახა, თუ როგორ შეუძლია ბერლინის კედლის მაგალითს კვლავ დაამტკიცოს, რომ “ნაკლები არის მეტი“, და რომ მასას და ფუნქციას შორის კავშირი გაწყდა. არქიტექტურაში შემოვიდა შინაარსის გადმოცემის მანამდე არნახული მეთოდი, რომელსაც ფორმასთან კავშირი აღარ აქვს და უარს ამბობს არქიტექტურის ჩვეულ გამოხატულებებზე. ბერლინის კედლის პროექტი “არა-არქიტექტურის“ პირველ მაგალითად იქცა.

3) რემ კულჰაასის ადრეულმა განუხორციელებელმა პროექტებმა (ჰააგის პარლამენტის ახალი შენობა და კოეპელის ციხის რეკონსტრუქციის პროექტი), ფუნდამენტური როლი ითამაშა სტრუქტურალიზმის ფილოსოფიის არქიტექტურისადმი მიყენების კრიტიკული ანალიზისა და მისი აზროვნების

ახალი წესით ჩანაცვლების საქმეში. კულჰაასისთვის, არქიტექტურის ჭეშმარიტ მიზანს წარმოადგენს არქიტექტურა, რომელსაც შეუძლია მხარი დაუჭიროს და გამოიწვიოს თანამედროვე პირობა, ხოლო 1986 წლის ბილმეერის რეგენერაციის პროექტმა კი ნეომოდერნიზმის იდეოლოგიას ჩაუყარა საფუძველი.

4) თუ თანმიმდევრობით განვიხილავთ რემ კულჰაასის ნეომოდერნიზმის ჩამოყალიბების საფეხურებს, მათში სამ საწყის ზეგავლენას გამოვარჩევთ: მანჰეტენი, ადრეული მოდერნიზმი, და 1970-იანი წლების არქიტექტურა და ურბანიზმი. კულჰაასი პირველი იყო, ვინც დაინახა ომისშემდგომი ნგრევიდან - “სუფთა ფურცლიდან“ (tabula rasa) - აღმშენებლობის პოტენციალი და ხუროთმოძღვრების დაბრუნების აუცილებლობა ადრეული მოდერნიზმის პეროიზმისკენ - იმ სასტარტო პოზიციიდან, როცა არქიტექტურას სოციალურ-ეკონომიკური პირობები წარმოშობდა.

5) რემ კულჰაასის როტერდამული ნეომოდერნიზმი ინტელექტუალური პირობაა. უკანასკნელი სამი ათეული წლის მანძილზე მან ყველა სხვა თეორია და პროგრამა ჩაანაცვლა. ამიტომ მან არსებითად განსაზღვრა თანამედროვე არქიტექტურის ყველაზე მძლავრი ნაკადის დინება. 1975 წელს დაარსებული OMA პოსტმოდერნიზმის ყალბ ისტორიციზმს თავს არიდებს, თუმცა არც დეკონსტრუქციის ფორმალურ თამაშში ეხვევა ბოლომდე, რის შედეგადაც კულჰაასს ეძლევა საშუალება ჩამოაყალიბოს გამოკვეთილი პერსონალური იდიომა: ახლებურად მოახერხოს საქარხნო წარმოების იაფფასიანი მასალების გამოყენება; ელეგანტური დეტალები აქციოს მისი მხატვრული იმპროვიზაციის პროდუქტად; ნაცნობ მოდერნისტულ არქექტიპებს ხელმეორე სიცოცხლე შესძინოს და ახალ, მათთვის უჩვეულო და მოულოდნელ ფორმალურ გარემოში დააწყებინოს არსებობა, და ა.შ. ინტერნაციონალური სტილის უსასრულოდ მოსაწყენი რუდიმენტი - 1950-იანების ურბანიზმიც კი - რემ კულჰაასის ხელში ფუტურისტებისთვის დამახასიათებელი ხალისით გვიბრუნდება, თუმცა უკვე სრულიად მოკლებულია იმ დროის მიამიტურ რწმენას, რომ არქიტექტურას

საზოგადოების გაკეთილშობილება მარტო შეუძლია. კულჰასის წყალობით, როტერდამული ნეომოდერნიზმი კარგად ვლინდება პოლიტიკურ თამაშებშიც და საკუთარი თავის წარმოჩენის გამჭრიახე სქემებშიც.

6) 1980-90-იანი წლების OMA-ს პირველ რეალიზაციებზე დაკვირვებით იკვეთება ის არქიტექტურულ-გეგმარებითი მიდგომები, რომლებიც ფორმათა და მოცულობათა სიუხვით გამოირჩევა. ასევე აღსანიშნავია ფერის ფაქტორის წინ წამოწევა. ამ პერიოდის დიდი თუ მცირე პროექტები ხასიათდება ადრეული მოდერნიზმის ვოკაბულარის გამოკვეთილად ასიმეტრიული, ორთოგანულური ბადის ღერძებიდან გადაადგილებულ კომპოზიციასთან შეუღლებით, სადაც ამგვარი სტრატეგიით გამოწვეული სივრცითი კავშირები რთულდება, შინაარსი ღრმავდება და ცხადი - ძნელად ამოსაკითხი ხდება. პოსტმოდერნისტულ ეპოქაში კვალი, გადაკვეთა და ფენოვანი გადადებები ჩნდება, გარკვეულობის ნაცვლად კი გაურკვეველობაა: აშკარა ფარულმა შეცვალა, ნათქვამი კი ბოლომდე გამოუთქმელმა ჩაანაცვლა. ამის შედეგად, მივიღეთ ადრეული მოდერნიზმის ენის განვითარების გზა, რომელიც ნიდერლანდური და, ზოგადად, ევროპული პოსტსტრუქტურალიზმის სამეტყველო ინსტრუმენტად და OMA-ს მიერ ინიცირებული როტერდამის არქიტექტურული სკოლის გამოხატვის ძირითად ფორმად იქცა.

7) “სიდიდის“ თეორიის ანალიზის შედეგად ცხადი ხდება, რომ კოპლექსურობა, წინააღმდეგობა, ჩანაფიქრის კოჰერენტულობა და თავად „სიდიდე“ რემ კულჰასის/OMA-ს მიდგომის წინაპირობებია. სიდიდე, თავისი კონტექსტისგან დამოუკიდებლობით, ერთადერთი არქიტექტურაა, რომელიც შეიძლება გადარჩეს და გამოიყენოს გლობალური კონდიცია - “ტაბულა რასა“. არსებითად, სიდიდე მანჰეტენიზმია, მანჰეტენის გარეშე. ახალი სტრუქტურები, როგორცაა ერთ შენობად გადაქცეული კვარტალი, იძლევა საშუალებას მასში დიდი რაოდენობის პროგრამები განხორციელდეს. ნიდერლანდების საელჩოს შენობა ბერლინში, კაზა დი მუჟიკა პორტუში და სიეტლის ცენტრალური

ბიბლიოთეკა კარგად გამოხატავენ “სიდიდის“ თეორიის მთლიანობას და რემ კულჰაასის ურბანიზმს: ქალაქების ქაოტურ, დაუმთავრებელ, დაუკავშირებელ წარსულს ვერ გამოასწორებ, მას შეიძლება მხოლოდ ადეკვატური პასუხი გასცე სიცოცხლისუნარიანი, მჭიდრო, დატვირთული, რთული, კომპლექსური და მრავალფეროვანი შინაარსით აღჭურვილი ახალი ჩანართით.

8) საკუთარი რესურსების ჭკვიანური განაწილებით - როგორც საპროექტო და კვლევითი, ასევე პროგრამული - რემ კულჰაასი ახერხებს მსხვილი და მასშტაბური დარჩეს, როგორც მცირე პროექტების (ავტობუსის გაჩერება, ერთბინიანი სახლი), ასევე დიდი ურბანული ნამუშევრების (ცათამბრჯენი როგორც კვარტალი, მრავალფუნქციური საზოგადოებრივი ობიექტი, ქალაქის განვითარების გენეგემა) ფარგლებში. ზომას არ აქვს მნიშვნელობა იმ პირობით, რომ ჩანაფიქრი მაინც დიადია და ყოველთვის უფრო ფართო სურათის - სოციალური, დემოგრაფიული, პოლიტიკური და ისტორიულ-კულტურული გარემოს - ნაწილად არის წარმოჩენილი. OMA დღევანდელი კონცეფტუალური არქიტექტურის ჭეშმარიტი სულისჩამდგმელია.

9) 1999 წლიდან OMA-ს ბაზაზე ჩამოყალიბებული კვლევითი კომპონენტის-AMO-ს საქმიანობის შესწავლის შედეგად, რომელიც ოპერირებს არქიტექტურისა და ურბანიზმის ფარგლებს გარეთ და იკვლევს მათზე სოციოლოგიის, ტექნოლოგიის, მედიისა და პოლიტიკის ზეგავლენებს, ძნელი სათქმელია, რომ ძველი ევროპის პრობლემების მიმართ ნეომოდერნიზმი უყურადღებოა. განსხვავება ისაა, რომ მიმდინარე არქიტექტურა საზოგადოებრივ მანდატს საგრძნობლად ფართოდ იყენებს, ვიდრე ადრეული მოდერნიზმი. ეს უკანასკნელი საზოგადოებასთან კონფრონტაციაში იყო, ძველის დავიწყება და ახლის შემოღება მის კატეგორიულ იმპერატივად ჩამოყალიბდა. ადრეულ მოდერნიზმს ახასიათებდა ხისტი მიდგომა გაბატონებული საზოგადოებრივი გემოვნებისადმი, მგრძნობიარობის ნაკლებობა და აპელაციის დაკარგვა. რაც შეეხება

ნეომოდერნიზმს, იგი ამ ყველაფერს მიმართავს საზოგადოების წინაშე მდგარი ამოცანების გადასაწყვეტად და არა კონფრონტაციის გასაღრმავებლად მასთან.

10) ლიტერატურის და ვიზუალურ-გრაფიკული მასალის შესწავლის შედეგად, ნეომოდერნიზმის არქიტექტურის მახასიათებლები, გარკვეული საერთო საოპერაციო პირობები და მოქმედების ტრაექტორიები გამოგვეკვეთა:

- *ნეომოდერნიზმი პლურალისტულია.* იგი აღარ ამბობს უარს იმ მასალებზე და მხატვრულ საშუალებებზე, რომლებიც ადრე აკრძალული და შეზღუდული იყო. ხე, ბუნებრივი ქვა და ბეტონი ერთად მუშაობენ; მონოქრომატულ კომპოზიციაში შევიდა ფერი. გადადინებადი “ზედაპირის არქიტექტურა“ მკაცრ ხაზოვან კომპოზიციაში იჭრება, და ა.შ. პარადიგმის ეს ცვლილება, შესაძლოა, მიმდინარე საუკუნის ყველაზე ცხადი ვიზუალური შედეგია.

- *ნეომოდერნიზმი პარადოქსულია.* იგი არა მხოლოდ პალიმპსესტს, არამედ საკუთარ თავში აღმოჩენილ წინააღმდეგობებს, ორმხრივ დაპირისპირებებს, შინაარსის ბოლომდე გაგების შეუძლებლობას ქმნის. არც ერთ ობიექტს აღარ აქვს ის შიგთავსი, რაზედაც გარეგნობა უნდა მეტყველებდეს. პოსტ და ახალმა მოდერნიზმმა ფუნქციონალიზმი დაასამარეს. მანამდე, ფუნქციონალიზმის ვალიდურობა კითხვის ქვეშ ჯერ პოსტმოდერნისტულმა ისტორიციზმმა დააყენა. ახალ მოდერნიზმს ეს ეჭვი აღარ გამოუთქვამს: უბრალოდ, მან ფუნქციონალიზმის დოქტრინის სრული იგნორირება მოახდინა. კომპოზიციის ტექტონიკური კანონზომიერებები ყველა ნაბიჯზე ირღვევა.

- *ნეომოდერნიზმი აღარ ებრძვის წარსულს, არ აცხადებს მის გადადგომას და აღარ გამოწერს ურბანიზმის ახალ რეცეპტებს.* ამიტომ იგი, ერთდროულად, შეიძლება დარჩეს ჰეროიკული და იყოს მოკრძალებულიც. ზომამ და ზომაზე უარის თქმამ ერთ შენობაში შეიძლება მოიყაროს თავი, ნაგებობა კი ქალაქის მიკროკოსმოსად იქცეს.

- *ნეომოდერნიზმი, ისევე როგორც როტერდამის არქიტექტურული სკოლა დღეს დაუბრუნდა ისტორიულ ქალაქს და აღარ ცდილობს მის მოწესრიგებას მექანიკური ქალაქთგეგმარებითი მოდელების დახმარებით.* იგი აღიარებს მის

სპონტანურობას, რომელიც ქაოტურ შედეგში გამოხატება; აღარ აკრიტიკებს ურბანიზმს, ხედავს მასში ფორმით სოციალურ, შინაარსობრივად კი სოციალისტური ჩარევების ჰეროიკულ მასშტაბებს და პატივს სცემს მათ, მაგრამ მეტად აღარ გამოიყენებს. იგი დარჩება ძველი ქალაქისა და მასში მოდერნისტული ჩარევების ობიექტური მაყურებელი და ეცდება ოპერირება მათში მოახდინოს: მზადაა უახლეს ბინათმშენებლობებში სათვისტომოები გაითვალისწინოს და თავშესაფარში ცხოვრების ღირსეული პირობები შექმნას.

- *ნეომოდერნიზმი პოსტმოდერნიზმის მკაფიო გამოხატულებაა.* მასსავით, იგი საზოგადოების მიერ დასმულ შეკითხვებზე არაერთმნიშვნელოვან პასუხებს გასცემს. არქიტექტურაში იგი დაუსრულებელის, არასტაბილურის, ფრაგმენტულის სტრატეგიებს მიმართავს და მოძრაობის მეტაფორული ინტერპრეტაციებიდან, დინამიზაციის ახალ მეთოდებზე გადადის.

- *ნეომოდერნიზმი უარს აცხადებს ობიექტების ერთმანეთთან დაკავშირების ტრადიციულ მოდელებზე და სტილის გამოცნობის შეუძლებლობას ქმნის.*

11) ზემოთხსენებულიდან გამომდინარე შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ როტერდამის ნეომოდერნიზმი, განსხვავებით ადრეული მოდერნიზმისაგან, ეწინააღმდეგება ისტორიულ გარემოსთან გათიშვის და წყვეტის სტრატეგიებს; მეორეს მხვრივ, ის გარემო, რომელიც მას დახვდა, არ ყოფილა ისეთი უნაკლო, რომ მასში შეტანილი ნებისმიერი ცვლილება საზოგადოებას მის გაუარესებად აღექვა. ნებისმიერ შემთხვევაში, კულჰაასით ინსპირირებული პანევროპული არქიტექტურა მიესალმება ინტენსიურ, მჭიდრო, კოჰერენტულ დაპროექტებას და პრაქტიკას - თეორიული დებატების უნაყოფოების ნაცვლად.

12) იმის გამო, რომ 1990-იანი წლებიდან OMA-ს საკულტო სტატუსი უკვე მოპოვებული აქვს, მასში მუშაობას იწყებს ძალიან ბევრი დღეისთვის უკვე მოწინავე როტერდამელი არქიტექტორი. რემ კულჰაასის შეგირდებს, მოწაფეებს, თანამოაზრეებს და სხვა მასთან სიახლოვეში აღზრდილ კოლეგებს ახასიათებთ თვისებები, რომელთა გამოვლენით ჩვენ ერთიან როტერდამის არქიტექტურულ

სკოლის იდენტიფიცირებას ვახდენთ. ამ სკოლის მოწაფეთა და მონაწილეთა კონკრეტულ მიდგომებში, რა თქმა უნდა, განსხვავება ბევრია, თითოეულს დამახასიათებელი ხელწერა აქვს, მაგრამ ისინი მაინც ექცევიან ერთ ლოგიკურ სტრუქტურაში, რომლის შიგნითაც ნატიფი კომპოზიცია ხშირად უპირისპირდება უწყესრიგობის პრინციპებს.

13) წინამდებარე დისერტაციაში არსებულ მიმოხილვაზე დაყრდნობით შეგვიძლია ჩამოვაყალიბოთ, რომ მიდგომათა მრავალფეროვნებით გამორჩეულ როტერდამის არქიტექტურული სკოლის წევრების ნახელავს რამდენიმე გამოკვეთილი არქიტექტურულ-გეგმარებითი, ფორმალური, ტიპოლოგიური თუ სტრუქტურული ნიშანი აერთიანებს:

- ფერის ფაქტორის აქტივაცია.
- შემინვა ჩარჩოს გარეშე – უჟანგავი ფოლადის ქანჩებით დამაგრებული, მინის ფურცლებისგან შემდგარი კედლები, ან კიდევ “*სიგრემ-ბილდინგის*“ მის-იანური შემინული ფარდა-კედლის რეინკარნაცია ახალ ტექნოლოგიურ ფორმატში.
- გლუვი, პრიალა ან, პირიქით, შეგნებულად სხვადასხვა მოტივების შენობის პანელებზე ან მინებზე გადაყვანა.
- ფორმალური პლურალიზმი - ბუმტების, ღრუბლების, წვეთების, და ყველა სხვა სახის მოულოდნელი შეხუნეილი/გამოხერილი, მრუდხაზოვანი ფორმების გაჩენა, და მათი მშვიდობიანი თანარსებობა მკაცრად ორთოგონალურ/ირიბ ბადეებთან - ან მათი დამოუკიდებელი არსებობა.

14) შეიძლება ითქვას, რომ რემ კულჰაასი და მისი როტერდამელი კოლეგები ფიქრობენ, რომ განვითარების სტიმულირება შეიძლება მხოლოდ მორფოლოგიური, ტიპოლოგიური და კონტექსტუალური საკითხების ინტენსიური შესწავლით. ამ ყველაფრის ფონზე რემ კულჰაასმა და როტერდამის არქიტექტურულმა სკოლამ მიმდინარე კულტურული დისკურსის ნეომოდერნისტული მიმართულების ადგილი მკაფიოდ განსაზღვრა.

15) როტერდამის არქიტექტურულ სკოლას და ზოგადად, თანამედროვე ჰოლანდიურ ნეომოდერნისტულ არქიტექტურას სხვა ქვეყნებისგან განასხვავებს განსხვავების შესაძლებლობის უარყოფა - ანუ უარი ეროვნულ იდენტობაზე. “ჰოლანდიურობა“ არ არსებობს. უფრო სწორად, მისი განმასხვავებელი თვისება რედუცირებული ამბიცია და ინეტელექტუალური ოპორტუნიზმია, და არა რაიმე ეროვნული კულტურიდან წამოსული პირობა. ნიდერლანდური ნეომოდერნიზმის დღევანდელი ეტაპი გამოირჩევა იმით, რომ იგი არ ატარებს ეროვნული თავისებურების რაიმე ნიშანს.

16) დაკვირვების შედეგად შეგვიძლია დავასკვნათ, რომ პარადოქსი და მოულოდნელობა რემ კულჰასის, OMA-ს და როტერდამის არქიტექტურული სკოლის სასიცოცხლო პირობაა. იგი მრავალნაირად არის გამოხატული: მინის და რკინაბეტონის იდეალიზაცია, ამავე დროს მისი გამოყენება აგურთან, ქვასთან და ხესთან ერთად; არქიტექტურული და კონცეფტუალური ჩანაფიქრის სიდიადე, ობიექტის რეალური ზომის მიუხედავად; მსხვილი მასშტაბის ანტიდიდაქტიკურობა შიგთავსის გამჟღავნების აუცილებლობისგან გამოცლილი ფასადი, რომელიც ინტერიერს უარყოფს; ნატიფი კომპოზიცია, დაპირისპირებული უწესრიგობასთან და ა.შ. რემ კულჰასისთვის არაფერია შეუძლებელი. მისი ახალი მოდერნიზმი, სინამდვილეში დღევანდელობაზე სხვაზე უკეთ მორგებული - ახლო წარსულის სიძველეა.

რეკომენდაციები

პირველი რეკომენდაცია: გამომდინარეობს “სუსტი არქიტექტურის“ ფენომენის ერთ არქიტექტურულ პლატფორმაში, ორი საპირისპირო პოზიციის თანაარსებობიდან, რაც შედეგია წმინდათ კულჰაასისეული დიქტომიისა, რომელიც უარს აცხადებს გააკეთოს სტილის საბოლოო არჩევანი. რეკომენდირებულია, რომ თანამედროვე ქართულმა არქიტექტურამ, რომელიც ჯერ კიდევ ვერ გაერკვა საკუთარ სტილში და ვერ წარმოიდგინა, რომ მიმართულების არჩევა საჭირო აღარ არის, უკან ჩამოიტოვოს იდეოლოგია, შეისწავლოს სოციალურ-პოლიტიკური პირობები, ორგანიზაციებისა და სახელმწიფოს მოთხოვნები, და უბრალოდ მოუყენოს ისინი ქართული არქიტექტურის პროგრამული ამოცანის ჩამოყალიბებას. ქართული არქიტექტურა დღეს, ხშირ შემთხვევაში ბრმად მიჰყვება უგემოვნო დამკვეთის ზედაპირულ, დამაბნეველ სურვილებს. არის სხვა გამოცდილებაც - როცა ის ამაოდ ეცდება მოახდინოს საკუთარი პოზიციის იდენტიფიცირება. ორთავე შემთხვევაში, ჯერ არსად სჩანს თანამედროვე ქართული არქიტექტურის დამოუკიდებელი სახე.

მეორე რეკომენდაცია: არქიტექტურული ჩანაფიქრის სიდიადის ცნებიდან გამომდინარეობს, საიდანაც ქართული არქიტექტურისთვის სასარგებლო დასკვნა შეიძლება გამოვიტანოთ: შემდგომში თავიდან ავიცილოთ ისტორიული ქალაქების ცენტრების “რეკონსტრუქციის“ ზედაპირული ფორმები; მომავალში შევეცადოთ ჩამოვაყალიბოთ მნიშვნელოვანი ეკონომიკური ზონებისათვის ცხადი გენ-გეგმები, რომელშიც ადრეული მოდერნიზმის ჰეროიზმი მჭიდროდ გადაიკვეთება ურბანული ცხოვრების დაუგეგმავ ასპექტებთან, სადაც არ დაიკარგება ქალაქგეგმარებითი ჩანაფიქრის სიდიადე; შევაჩეროთ ათენის ქარტიის უკრიტიკოდ მიღებული გადმონაშთების რეალიზაციის მცდელობები, როგორცაა, მაგ., თბილისის ზღვაზე 126-ათასიანი დასახლების მშენებლობა, რომლის სოციალისტურ ურბანულ ფორმას ჩინური კაპიტალისტური შინაარსი ავსებს.

და ბოლოს, მესამე რეკომენდაცია: საქართველოში უნდა შეიქმნას საჯარო არქიტექტურული კრიტიკის მუდმივმოქმედი პლატფორმა და წახალისდეს რეგულარული და ორენოვანი პროფესიული არქიტექტურული პუბლიკაციები; მნიშვნელოვან ურბანულ ტერიტორიებზე და პროგრამებზე, მიწის საკუთრების მიუხედავად, სავალდებულო წესით გამოცხადდეს კონკურსები; სახელმწიფომ შეწყვიტოს დაუსაბუთებელი სისტემატური ჩარევები ურბანული განვითარების საკითხებში და ხელი შეუწყოს განსახლების და საწარმოო ძალთა განაწილების ეროვნული პოლიტიკის ჩამოყალიბებას. მაგალითებს იძლევა როტერდამის არქიტექტურული სკოლა, რომლის ყველა ზემოთ აღწერილი პოზიცია თავად იმყოფება მუდმივი დაკითხვის, ექვსის გარემოებაში და ექვემდებარება სისტემატურ ცვლილებებს. 2000 წ. “სუპერპოლანდიელები“ - წიგნის გმირები დღეს სხვაგვარად გამოიყურებიან და კულჰაასის, OMA-ს და როტერდამის სკოლა კრიტიკულად გადაფასდა - ხშირად თავად წიგნის გმირთა, პირველი რიგში კი - რემ კულჰაასის მიერ. აღნიშნული წიგნის ავტორი ბარტ ლოოტსმაც ხედავს, თუ როგორ დრამატულად შეიცვალა ვითარება “კეთილდღეობის სახელმწიფოში“ მიმდინარე საუკუნეში, განსაკუთრებით კი პოსტკრიზისულ პერიოდში: სახელმწიფოს კრიზისს, წარმომადგენლობითი დემოკრატიის კრიზისი მოჰყვა; პოპულისტური პოლიტიკა არ ხსნის არქიტექტურას პირველი პლანიდან, მაგრამ სოციალური საცხოვრისი და ურბანიზმი სუსტდება; ფინანსირება, მფლობელობა და სახელმწიფოსგან მსხვილი ფულადი რესურსების კერძო სექტორში გადასროლა მთავარ ადგილს იკავებენ; ომისშემდგომი მიკრორაიონები კვლავ მტრულ შეფასებას ღებულობენ; დგება სოციალური საცხოვრისის პრივატიზაციის და დარეგულირების საკითხი; და ბოლოს, ჰოლანდიაში დღეს ნაკლებად აინტერესებთ რემ კულჰაასი და როტერდამის არქიტექტორული სკოლა [178]. ლოოტსმა ფიქრობს, რომ საზოგადოება დაიღალა საკუთარ არქიტექტორთა წარმატებით. ჟურნალმა Archis-მა ლიდერის როლი კომერციულ ჟურნალს de Architect-ს დაუთმო.

სწორედ აქედან აქვს ქართულ არქიტექტურას ყველაზე დიდი გაკვეთილი გამოსატანი: თუ კი ტოლერანტ პოლანდიელებს, პოლიტიკური პოპულიზმის

ტალღაზე, შესაძლოა (თუმცა დაუჯერებელია), მოკლე ხნით ეწვიოთ ის, რასაც “პოსტმოდერნიზმის მეორე ტალღას“ დავარქმევდით, ჩვენ ეს მაინც არ შეგვეხება, რადგან საქართველოს არქიტექტორთა მოქმედ თაობებში ჯერ კიდევ ცოცხალია რწმენა, რომ საერთაშორისო არქიტექტურა დღემდე იმყოფება იქ, რასაც ჩვენ “პოსტმოდერნიზმის პირველ ტალღას“ ვუწოდებდით და რომელმაც 1980-იანების ბოლოს ევროპაში სული დალია. პრობლემა იმაშია, რომ იმავე დროს აგრეთვე სული დალია სსრკ-მა და მასთან ერთად ლიმიტირებულმა შესაძლებლობამ მცირე დოზებით მაინც მიგვეღო იდეოლოგიურ ფილტრში გაცრილი ლიტერატურა უცხო არქიტექტურის შესახებ. რუსულენოვან კულტურაში აღზრდილი თაობები მოწყდნენ ინფორმაციის წყაროებს და იზოლაციაში მოექცნენ. ჩვენ ჯერ კიდევ გადასალახავი გვაქვს ილუზია “პირველი ტალღის“ შესახებ, უარი უნდა ვთქვათ ცრუ წარმოდგენებზე საერთაშორისო არქიტექტურის თაობაზე, სწრაფად ავითვისოდ ახალი საინფორმაციო საშუალებები, ორიგინალები დაუპირისპიროთ რუსულენოვან წყაროებს, ყველაზე მნიშვნელოვანის თარგმნა მოვახდინოთ (ჩვენის აზრით, ამ დისერტაციის დანართებში მოყვანილი რემ კულჰაასის თეორიული ნაშრომების მოკლე ვერსიები, ქართულენოვან არქიტექტურულ ლიტერატურას გააამდიდრებენ) და რაც მთავარია, ხელი შევეუწყოთ თანამედროვე ქართული არქიტექტურული ჟურნალის პუბლიკაციას. სწორედ ეს უკანასკნელი უნდა გახდეს დისკურსის პლატფორმა არქიტექტურაში მიმდინარე ცვლილებების და ქართული არქიტექტურის მდგომარეობის შესახებ. წინამდებარე დისერტაციაში ჩვენ შევეცდებით გამოვიყენოთ ჩვენს ხელთ არსებული გარკვეული ინფორმაცია და სამეცნიერო ინსტრუმენტები ამ ამოცანის გადაწყვეტის საწყისი ნაბიჯების გადასადგმელად.

ბიბლიოგრაფია

(უცხოენოვან წყაროთა თარგმანი ყველგან ავტორისეულია)

1. **Venturi, Robert.** *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York, Second Edition 1977, p.16.
2. **Sola-Morales, Ignasi.** *Weak Architecture in Architecture Theory Since 1968* ed. By **Hays, Michael.** The MIT Press, 1998, p.619.
3. **Lyotard J-F.** Translation from the French by **Bennington Geoff.** and **Massumi Brian,** Foreword by **Jameson Fredric.** *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.* Theory and History of Literature, 10, Manchester University Press, 1985, p.79.
4. **Greenberg Clement.** *Modernist Painting*, in *Art in theory, 1900-2000: an anthology of changing ideas*, eds **Harrison, Charles** and **Wood, Paul** Oxford and Malden: Blackwell, 2003, 773 p.
5. **Schnaidt, Claude.** *Hannes Meyer: Buildings, Projects and Writings*, London: Tiranti, 1965, p.25.
6. **Grauer, Victor A.** *Modernism/Postmodernism/Neomodernism*, Downtown Review, Vol. 3 Nos. 1&2, Fall/Winter/Spring 1981/82, p.5.
7. **შავიშვილი, ნიკოლოზ.** *ახალი მოდერნიზმი და რეგიონალიზმი - 1: საწყისი მოდერნიზმის კრიტიკა, კულტურათაშორისო გადაკვეთები, პოსტ-სტრუქტურალიზმი*, საგნის კოდი NEOR106, მაგისტრატურის საგამანათლებლო პროგრამაში „არქიტექტურათმცოდნეობა“, დამტკიცებულია სტუ-ს აკადემიური საბჭოს 2012 წლის 6 ივლისი #733 დადგენილებით, ლექ.10, გვ.4.
8. **Jencks, Charles.** *The new Paradigm in Architecture*, New Haven, Yale University Press, copyright by Charles Jencks 2002, p.142
9. Ibid, p.143
10. Ibid, p.190-198
11. **Jencks, Charles. Kropf, Karl.** *Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture*, Academy Editions, Great Britain 1997, p.305
12. **Hays, Michael.** *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1998, p.158
13. Ibid, p.320;
14. Ibid, p. 320-321
15. Ibid, p.701
16. **Hays, Michael.** *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde (Writing Architecture)*, The MIT Press, 2009, 192p.
17. **Nasbitt, Kate.** *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, Princeton Architectural Press 1996, 606 p.
18. Ibid, p. 328
19. **Koolhaas, Rem. Von Moos, Stanislaus.** *Rem Koolhaas, Office for Metropolitan Architecture: architecture and non-architecture*, A+U, issue: 10/1988, 217, Special feature: pp. 11-158
20. **Lefas, Pavlos .** *Dwelling and architecture: from Heidegger to Koolhaas.* Berlin, Jovis, 2009, 175p.

21. შავიშვილი, ნიკოლოზ. გუჯაბიძე, მარინა. *მსოფლიოს უახლესი არქიტექტურა*, თბილისი, 2006, გვ. 113
22. იგივე, გვ. 121
23. იგივე, გვ. 269
24. **Ibelings, Hans.** *Niederländische Architektur des 20 Jahrhunderts*, Prestel Verlag; 1995, 195 p.
25. **Architectuur en planning: Nederland, 1940-1980**, Uitgeverij 010, 1983, 240p.
26. **Speaks, Michael. Hadders, Gerard.** *Mart Stam's trousers: stories from behind the scenes of Dutch moral modernism*, Rotterdam 010 Publishers, 1999, 285p.
27. **Nio, Maurice.** *Unseen I Slipped Away*, Rotterdam 010 Publishers, 2004, 255p.
28. **Van Dijk, Hans.** *Twentieth-Century Architecture in the Netherlands*, Rotterdam, 010 Publishers 1999, 189p.
29. **Groenendijk, Paul. Vollaard, Piet. Rook, Piet.** *Gids voor hedendaagse architectuur in Nederland 1900-2000*, Uitgeverij 010 Publishers, 2004, 151p.
30. **Jodidio, Philip.** *Architecture in the Netherlands*, Taschen, 2006, 192p.
31. **Betsky, Aaron. Eeuwens, Adam.** *False Flat: Why Dutch Design is so Good*, London, Phaidon, 2004, 272p.
32. **Sudjic, Deyan.** *Reputations: Rem Koolhaas*, in Domus #.844 January 2002, p.138-139
33. **Jormakka, Kari.** *Flying Dutchmen: Motion in Architecture*, Basel, Birkhäuser, 2002, 93p.
34. **Gargiani, Roberto.** *Rem Koolhaas / OMA (Essays in Architecture)*, Routledge 2008, p.247
35. **Lucan, Jacques.** *RemKoolhaas /OMA*, Princeton Architectural Press 1996, 176p.
36. **Lootsma, Bart.** *SuperDutch: New Architecture in the Netherlands*, New York: Princeton Architectural Press, 2000. p. 9
37. Ibid, p.13
38. **Raggi, Franco.** *Puritan-hedonist. Interview with Rem Koolhaas*, in Modo vol.7 no.58 April 1983 pp.26-28
39. **Dietsch, Deborah.** *Modern romance: eight projects by OMA*, in Architectural Record vol.176 no.3 March 1988, pp.94-107
40. **Levene, R.C Marquez, C.F** *OMA AMO Rem Koolhaas 1996-2006, I: delirious and more = delirio y mas*, El Croquis 131/132, 2006, 463p.
41. **Sigler, Jennifer.** *Hunch*, The Berlage Institute report #3, Rotterdam The Netherlands, spring 2001, 164p.
42. **De Cauter, Lieven.** *The capsular civilization: on the city in the age of fear*, Rotterdam, NAI Publishers, 2004, 200p.
43. Ibid, p.13
44. Ibid, p. 17
45. **Middleton, Robin.** *Idea of the city*, London: AA Publications, 1996, p.84
46. **Rosa, Joseph.** *Next generation architecture: contemporary digital experimentation + the radical avant-garde*, London: Thames and Hudson, 2003, 240p.
47. Ibid, p.25

48. *Expansion of the parliament in the Hague, competition project; Architects: Zaha Hadid, Rem Koolhaas and Elia Zenghelis, of OMA*, in Lotus International no.25, 1979, pp.25-30
49. Ibid, p.28
50. **Yatsuka, Hajime.** *Rem Koolhaas*, in Skala no.21 1990 / pp. 26-33
51. Ibid, p. 30
52. **Fisher, Thomas.** *Logic and will. Architects: Rem Koolhaas and OMA*, in Progressive Architecture vol.71 no.3 March 1990, pp.96-101
53. **Muschamp, Herbert.** *Sighting Beauty On the Far Side Of Fear*, in New York Times, November 27, 1994
54. **Ourousoff, Nikolai.** *The New, New City*, in New York Times, June 8, 2008
55. **Goldberger, Paul.** *Burning Koolhaas Down*, in New Yorker, February 10, 2009
56. **Goldberger, Paul.** *Rem Koolhaas at the Festival of Ideas for the New City*, in New Yorker, May 10, 2011
57. **Ghirardo, Diane.** *Architecture After Modernism (World of Art)*, New York: Thames & Hudson, 1996, 240p.
58. Ibid, p.184
59. **Johnson, Philip. Wigley, Mark.** *Deconstructivist architecture*, Museum of Modern Art 1988, p.46
60. **Kwinter, Sanford.** *Requiem: For the City at the End of the Millennium*, Actar, 2010, 112p.
61. **Bekaert, Geert.** *Rooted in the Real: Architectural Writings by Geert Bekaert*, WZW Editions and Productions, 2011, 535p.
62. **Mateo, Josep Lluís.** *After Crisis: Contemporary Architectural Conditions*, Lars Müller Publishers, 2011, 159p.
63. **Mollé, Mark.** *Profession Architect: De Architecten Cie*, Rotterdam, 010 Publishers 2002, 261p.
64. **Provoost, Michelle. Pronkhorst Annuska. Hoogvliet Wimby:** *Future, Past and Present of a New Town: Or: The Big Wimby Book*, Rotterdam, NAI Uitgevers / Publishers Stichting, 2007, 430p.
65. **NL: 98 99 00**, Rotterdam, 010 Publishers 2002, 63p.
66. **Provoost, Michelle. Pronkhorst Annuska. Hoogvliet Wimby:** *Future, Past and Present of a New Town: Or: The Big Wimby Book*, Rotterdam, NAI Uitgevers / Publishers Stichting, 2007, 430p.
67. **Colenbrander, Bernard.** (Author), **Provoost, Michelle.** (Editor), **Koolhaas, Rem.** (Contributor), *Dutchtown: A City Center Design by OMA/Rem Koolhaas*, Rotterdam: NAI Publishers 2001, 121p.
68. **Van Dijk, Hans.** *'Rem Koolhaas: architectonic scenarios and urban interpretations'*, in Dutch Art and Architecture Today № 12, Dec. 1982, pp.205-207
69. **Koolhaas, Rem. Obrist, Hans Ulrich.** *The Conversation series*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2006, 104p.
70. volume magazine
71. **Koolhaas, Rem.** *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, New York: The Monacelli Press, 1997, 317p.

72. Ibid, p. 271
73. Ibid, p. 293
74. Ibid, p. 20
75. Ibid, p. 100
76. Ibid, p. 257
77. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse. S,M,L,XL**, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, 1344p.
78. **Colenbrander, Bernard.** (Author), **Provoost, Michelle.** (Editor), **Koolhaas, Rem.** (Contributor), *Dutchtown: A City Center Design by OMA/Rem Koolhaas*, Rotterdam: NAI Publishers 2001, 121p.
79. **Chung, Chuihua Judie. Inaba, Jeffrey. Leong, Sze Tsung** *Great Leap Forward / Harvard Design School Project on the City*, Köln: Tashen Gmbh 2002, 709p.
80. **Chung, Chuihua Judie. Inaba, Jeffrey. Leong, Sze Tsung.** *The Harvard Design School Guide to Shopping / Harvard Design School Project on the City 2*, Köln: Tashen Gmbh 2002, 800p.
81. **Koolhaas, Rem. Cleijne, Edgar.** *Lagos: How It Works with Harvard project on the city*, Lars Muller Publishers 2007, 580p.
82. **AMO/OMA Koolhaas, Rem. Brown Simon. Link, John.** *Content*, Köln:TASHEN Gmbh, 2004, 544p.
83. **Koolhaas, Rem. Obrist, Hans Ulrich.** *Project Japan, Metabolism Talks...*Köln:TASHEN Gmbh, 2011, 719p.
84. Ibid, p.18
85. **White, Michael.** *De Stijl and Dutch Modernism.* Manchester University Press, 2003, 176p.
86. **Haag Bletter, Rosmarie.** *Expressionism and the New Objectivity*, Art Journal, 43:2, Summer 1983
87. **Andela G. Wagenaar C.** (red.) - *Een stad voor het leven. Wederopbouw Rotterdam 1940-1965*, Rotterdam 1995
88. http://www.memo.fr/en/article.aspx?ID=THE_ART_004 უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 18.05.2013
89. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse. S,M,L,XL**, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.207
90. Ibid, p. 207
91. **Strauven, Francis.** *Aldo van Eyck: The Shape of Relativity*, Amsterdam,Architectura & Natura1998 p.78
92. **Wentholt, Rob.** *De binnenstadsbeleving en Rotterdam*, AD. Donker, Rotterdam 1968 p. 34
93. **Foucault, Michelle.** *Power/ Knowledge: Selected interviews and other writings*, 1972- 1977. New York: Pantheon. p. 253
94. **De Graaf, Jan. Nijenhuis Wim. Habets, Ad.** *Measuring and Regulating the City*, Sun,1981, p. 103
95. Ibid, p. 96
96. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse. S,M,L,XL**, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998

97. Ibid, p. 222
98. Ibid, p. 225
99. **Allen, Stan. Foster, Hal.** *A Conversation with Kenneth Frampton*, MIT Press Journals, October, Fall 2003, No. 106, pp. 35-58
100. **Vanstiphout, Wouter.** *It's the architect's fault*, in Archis/Volume – Architecture of Peace, 2010/4 (#26) pp.144-149
101. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse.** *S,M,L,XL*, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.225
102. Ibid, p. 226
103. Ibid, p. 227
104. Ibid, p. 228
105. **Hays, Michael.** *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press Cambridge, Massachusetts, 1998, p.158
106. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse.** *S,M,L,XL*, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.228
107. Ibid, p. 228
108. <http://noysp1.com/koolhaas.html> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 18.05.2013
109. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse.** *S,M,L,XL*, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.287
110. Ibid, p.287
111. Ibid, p. 287
112. Ibid, p. 296
113. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse.** *S,M,L,XL*, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.239
114. Ibid, p. 863
115. Ibid, p. 867
116. Ibid, p. 871
117. Ibid, p. 874
118. Ibid, p. 874
119. Ibid, p. 877
120. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse.** *S,M,L,XL*, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.525
121. Ibid, p. 543
122. **Koolhaas, Rem. Obrist, Hans Ulrich.** *The Conversation series*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2006 p. 76
123. იგივე, გვ. 77
124. **შავიშვილი, ნიკოლოზ.** *გუჯაბიძე, მარინა. მსოფლიოს უახლესი არქიტექტურა*, თბილისი, 2006, გვ. 113
125. **domus** на русском языке, *Транспортный павильон в Роттердаме*, 1989 № 2
126. **შავიშვილი, ნიკოლოზ.** *ახალი მოდერნიზმი და რეგიონალიზმი - 1: საწყისი მოდერნიზმის კრიტიკა, კულტურათაშორისო გადაკვეთები, პოსტ-სტრუქტურალიზმი*, საგნის კოდი NEOR106, მაგისტრატურის საგამანათლებლო პროგრამაში „არქიტექტურათმცოდნეობა“, ლექ.28, გვ.3.

127. **O.M.A. Koolhaas, Rem. Mau, Bruse. S,M,L,XL**, New York: The Monacelli Press Inc., Second edition 1998, p.496
128. Ibid, pp.499-502
129. Ibid, p. 516
130. <http://vimeo.com/40244971> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 18.05.2013
131. <http://vimeo.com/40244971> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 18.05.2013
132. **AMO/OMA Koolhaas, Rem. Brown Simon. Link, John. Content**, Köln:TASHEN Gmbh, 2004, p.138
133. Ibid, p. 140
134. Ibid, p. 302
135. Ibid, p. 361
136. **OMA, Koolhaas, Rem. Living, Vivre, Leben**, arc en reve d'architecture/Birkhäuser, Bordeaux, France 1998 p. 48
137. Ibid, p. 62
138. <http://oma.eu/projects/2006/anish-kapoor-house> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.05.2013
139. **Lucan, Jacques. Rem Koolhaas / OMA**, Princeton Architectural Press. New York 1996, p.102
140. **AMO/OMA Koolhaas, Rem. Brown Simon. Link, John. Content**, Köln:TASHEN Gmbh, 2004, p.124
141. **OMA/AMO Selected Works**, 2012 p.5
142. **Ouroussoff, Nikolai. Why is Rem Koolhaas the World's Most Controversial Architect?** Smithsonianmagazine, September 2012
143. **Feireiss, Kristin. MVRDV: 100 WoZoCo's**, Aedes, Berlin, 1999
144. El Croquis 111: **MVRDV 1997-2002**, p. 43
145. <http://www.mvrdv.nl/#/projects/tp254glassfarm> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.05.2013
146. **Rattenbury, Kester. Bevan, Rob. Long, Kiernan. Architects of Today**. Laurence King, 2004, pp. 36–37
147. <http://www.worldbuildingsdirectory.com/project.cfm?id=698> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.05.2013
148. **Rossi, Aldo. The Architecture of the City**, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, The MIT Press, copyright 1984, 202p.
149. **Van Egeraat, Erick. Ten Years Realized Works**, Images Publishing, 2005, p. 154
150. **Saunders W.S. The New Architectural Pragmatism: A Harvard Design Magazine Reader**, U.S.A.: University Of Minnesota Press, 2007, p.62
151. <http://www.mecanoo.nl/Default.aspx?tabid=116&DetailId=669&pcode=A385> უკანასკნელად გადამოწმდა 20.05.2013
152. **Jencks, Charles. The new Paradigm in Architecture**, New Haven, Yale University Press, copyright by Charles Jencks 2002, p.190
153. Ibid, p. 190
154. **Frampton, Kenneth. Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance**, in *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. edited by Hal Foster, Port Townsend ,Bay Press, 1983, p.156

155. **Sigler, Jennifer.** *Hunch*, The Berlage Institute report #3, Rotterdam The Netherlands, spring 2001, p.32
156. Ibid, p.33
157. **Cuff, Dana.** *Architecture: the Story of Practice*, Cambridge: MIT Press, 1991, 306p.
158. **Damisch, Hubert.** *The Manhattan Transfer*, in **Lucan, Jacques** OMA – Rem Koolhaas. *Architecture 1970-1990*, New York 1991, Princeton Architectural Press, pp. 21-33.
159. **Diener, Roger.** *On the Uncertainty of the Individual* in *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme* 183, 1989, p. 58.
160. **Siza, Alvaro.** *To Catch a Precise Moment of the Flittering Image* in *All Its Shades A + U* 123, December 1980, p. 9.
161. **Sola-Morales, Ignasi.** *Weak Architecture*, in **Michael Hays**, ed., *Architecture Theory since 1968*, The MIT Press, 1998, p.616.
162. Ibid, p.619.
163. **Der Spiegel** Interview with Dutch Architect Rem Koolhaas: *"Evil Can also Be Beautiful"* March 27, 2006
164. **Goldberger, Paul.** *FORBIDDEN CITIES Beijing's great new architecture is a mixed blessing for the city.* *The New Yorker*, June 30, 2008
165. **Goldberger, Paul.** *FORBIDDEN CITIES Beijing's great new architecture is a mixed blessing for the city.* *The New Yorker*, June 30, 2008
166. **Bacon, Edmund. N.** *Design of Cities*. Revised Edition, Penguin Books, USA 1976, p.244
167. **Goldberger, Paul.** *FORBIDDEN CITIES Beijing's great new architecture is a mixed blessing for the city.* *The New Yorker*, June 30, 2008
168. <http://oma.eu/projects/1997/de-rotterdam> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 21.05.2013
169. <http://www.dezeen.com/2009/07/10/de-rotterdam-by-oma> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 25.05.2013
170. <http://oma.eu/news/2009/oma-unveils-design-for-mahanakhon-bangkok-s-tallest-building> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 21.05.2013
171. **Gianotten, David.** *The Growth of a New Approach*, a+u Architecture and Urbanism #490, 07.2011.
172. Ibid, p. 83
173. [http://oma.eu/lectures/megalopoli\(tic\)s](http://oma.eu/lectures/megalopoli(tic)s) უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 27.05.2013
174. <http://www.facingforward.nl/future-city> უკანასკნელად იქნა გადამოწმებული 25.05.2013
175. **Pearman, Hugh.** *Prophet sharing*, *The Sunday Times*, July 25, 1999
176. **Yaneva, Albena.** *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, Rotterdam: 010 Publishers, 2009, 111p.
177. **Derrida, Jacques.** *Writing and Difference*, tr. Alan Bass. Chicago: University of Chicago Press, 1978, pp.174-175
178. **Lootsma, Bart.** *From Pluralism to Populism. Architectural Criticism in the Times of the Internet*, *Serbian Architectural Journal*, 2011/3, p.254