

# LA PERIFÈRIA DEL TEMPLE

DIETMAR STEINER

**La tesi sota el títol d'aquest article que us ofereixo planteja bàsicament el fet que ja no existeix una arquitectura del «centre». Solament, en les vores fins ara oblidades, a la perifèria, encara hi ha la possibilitat d'elaborar i perfeccionar l'arquitectura.**

Intentaré demostrar aquesta tesi basant-me en una contradicció aparent, el fet que ara ens trobem en un punt culminant de la creació arquitectònica. Gaudim, una vegada més, d'una època històrica en l'art, un estil formal: el Postmodernisme. Els polítics i la gent ho saben. És la moda arquitectònica del moment. Això no és més que una simple caracterització dels fenòmens de la forma i no té res a veure amb possibles debats filosòfics o culturals. Podeu rebutjar o superar aquest estil, no per això deixarà d'existir.

Com sempre, quan apareix una moda, l'arquitectura atrau una gran atenció pública. La societat, una vegada més, atribueix a l'arquitecte, com a artista i creador de formes, una certa competència cultural.

Naturalment això té molt a veure amb —i perdoneu que em serveixi d'un terme que ja no està en voga— l'estètica dels béns de consum capitalistes, amb la competència entre les imatges, el poder dels senyals, amb la destrucció i les aparences.

En els cercles europeus aquesta mania de l'espectacle arquitectònic és part d'aquella política que va dirigida a la beatificació urbana. La restauració, i no cal dir que la reconstrucció dels monuments històrics i els conjunts monumentals són naturalment a l'avantguarda d'aquesta tendència. L'encantadora ciutat vella i les noves construccions espectaculars es troben ambdues subjectes d'igual manera a l'estratègia de la rivalitat intercomunal.

De la mateixa manera que és impossible per als conservacionistes exigir autenticitat històrica a un projecte de restauració, també és igualment impossible que el nou edifici espectacular pugui al·ludir a les seves justificacions internes, ja siguin arquitectòniques o culturals. Un exemple: Tot i que la política arquitectònica oficial de la ciutat de Salzburg té un gran interès declarat en empreses d'envergadura, va resultar del tot impossible portar a terme el projecte d'Alvaro Siza per l'ampliació del casino. El projecte de Siza estava mancat d'una fàcil com-

The periphery of the temple

**The thesis behind the title of this article which I wish to offer is that there is no longer architecture at the "centre". Only on the previously ignored edges, on the periphery, does there still exist the opportunity to think about and develop architecture.**

I will try to substantiate this claim with an apparent contradiction, that is, that we are now at a high point of architectural development. Once again we have a formal style to be analyzed as "art history": Post modernism is the fashion of architecture now, as both politicians and people know. This is no more than the labelling of certain phenomena of form and has nothing to do with possible philosophical or cultural debates. Whether you choose to reject or surpass this style it still exists.

As ever, when a fashion exists, architecture has a high public profile. The architect, as an artist and form giver, is once again ascribed by society a certain cultural competence.

This has naturally much to do with — pardon my use of a no longer fashionable term — the capitalist consumer goods aesthetic, with the competition between images, the power of signals, with consumption and surface.

In the European centres this mania for architectural spectacle is a part of those policies which are directed at urban beautification. Restoration, indeed the rebuilding of historic monuments and environments, is naturally at the forefront of this trend. The lovely old city and spectacular new construction are both equally subject to the strategy of intercommunal rivalries.

Just as it is impossible for conservationists to demand historic authenticity in a renovation project, so it is equally impossible for the spectacular new building to cite its inner architectural or cultural justification. An example: although the official architectural policy of the city of Salzburg has declared an interest in high quality projects, it proved impossible to construct Alvaro Siza's project for an addition to the casino. Siza's project icked easy understandability. Its basic architectural response did not manage to provide that required attractiveness which Ken-

neth Frampton once described as “one shot per building”. In a word, Siza’s project is not “nice” enough. At the same time, however, an architecturally unimportant house in Salzburg once occupied by Wolfgang Amadeus Mozart, which has been empty for over 200 years, is to be rebuilt in its original form at enormous expense.

This intention, which from the point of view of conservation is totally pointless, is quite openly described as a necessary measure for the tourist industry. The house in which Mozart was born is now too small for the number of visitors who come each year. Salzburg needs a new, additional temple. Milos Forman’s film *Amadeus* and Falco’s hit song of the same name are probably responsible for the increase in visitors. This is just one example how the entertainment industry directly influences architectural and urban decisions.

The reason for the situation in which architecture finds itself in the “centres” is the general change in our perception of built phenomena. Architecture is received as an “image” and thus becomes a sector of the entertainment, fashion or decoration industry.

Last year I had the opportunity of working on a project which as quite consciously described in these terms. The interest of the project is the fact that it took into account, quite openly and honestly, this new perception:

It was called *The Heavy Dress* and was based on models of idealized skyscrapers which were built in Milan by Matteo Thun and his team: *The Heavy Dress Exhibition* has the Surface as the main thrust of its manifesto.

The images presented are images of models. Models on the runway of the media and media in themselves. You believe you are seeing high rise buildings? Wrong. You are only seeing images, you are judging clothing, you are confronting fashion.

Immediately forget everything that you may have heard of meaning and pathos-laden explanations about the *Gesamtkunstwerk*<sup>1</sup> Architecture. All the intellectualized, over-weighted, insider garbage about “meanings” and “intentions” of constructed spaces. Actual buildings are not the topic of discussion. There are no more buildings, nothing built that deserves to be called by that name can be perceived any longer.

Where does this lead? Model houses from boutiques? Or worse still: anything is built anywhere in any-which-way — then comes the couturier with his collection of models, who designs a dress, fitting the exact occasion. That’s how the pessimists see it. As the final stages of a development, where almost everyone today who is halfway informed can choose the architectural model that fits his task out of the personal styles of world stardom. The necessary advice can be obtained in the “architecture exhibitions” and exhibited architecture from Frankfurt,

previsibilitat, la resposta arquitectònica bàsica d’aquest no expressava la necessària atractivitat que Kenneth Frampton una vegada va descriure com «una descàrrega per edifici». Dit en llenguatge planer: el projecte de Siza no era prou bonic. Tanmateix, a Salzburg, a la mateixa època, tenen previst reconstruir en la seva forma original i amb gran dispendi de diners, una casa amb ben poc interès arquitectònic que una vegada fou ocupada per Wolfgang Amadeus Mozart, i que fa més de dos-cents anys que està abandonada.

Aquest projecte, totalment inútil des del punt de vista de la conservació, es descriu ben obertament com una mesura necessària per a la indústria del turisme. La casa on va néixer Mozart és massa petita pel nombre de visitants que rep anualment. Salzburg en necessita un de nou, un segon temple. La pel·lícula de Milos Forman *Amadeus* i la cançó de gran èxit amb el mateix nom que va fer Falco són probablement responsables de l’augment de visitants. Això no és més que un exemple de com la indústria de l’espectacle influencia directament les decisions urbanes i arquitectòniques.

La raó de la situació en la qual es troba l’arquitectura en els centres és el canvi general de la nostra percepció dels fenòmens de la construcció. L’arquitectura s’entén com una imatge i, per tant, es converteix en un sector de la indústria de l’espectacle, de la moda o de la decoració.

L’any passat vaig tenir l’oportunitat de treballar en un projecte que amb tota consciència es va descriure en aquests termes. El projecte va rebre el nom de *Heavy Dress*<sup>1</sup> i es va basar en maquetes de gratacels idealitzats que Matteo Thun i el seu equip van construir a Milà. Un projecte interessant perquè va tenir en compte, d’una manera ben oberta i sincera, aquesta nova percepció: L’exposició del *Heavy Dress* té l’aparença com a manifest en si.

Les imatges que podeu veure són imatges de maquetes. Maquetes en la via dels mitjans de comunicació i un mitjà en ells mateixos. Penseu que esteu veient gratacels? Us equivoqueu. Solament veieu les seves imatges, us esteu pronunciant sobre peces de vestir, us trobeu davant de la moda.

Oblideu-vos immediatament de tot el que hàgiu pogut sentir sobre explicacions plenes de significat i carregades de patetisme a propòsit de l’arquitectura *Gesamtkunstwerk*<sup>2</sup>. Totes aquestes deixalles intel·lectualitzades, carregoses, de persona assabentada de les intencions i els significats dels espais construïts. Els edificis en si no són el tema de discussió. Els edificis ja no existeixen, ja no es pot percebre res construït que mereixi ser anomenat amb aquest nom.

On ens mena tot això? Maquetes de cases a les *boutiques*? O pitjor encara: es construeix qualsevol cosa a qualsevol lloc i de qualsevol manera —aleshores arriba el modista amb la seva col·lecció de models i dissenya un vestit, a mida per a l’esdeveniment. Així és com ho veuen els pessimistes. Com les darreres fases d’un procés on, avui dia, gairebé tothom que

estigui parcialment informat pot escollir d'entre els estils personals de l'estrellat mundial el model arquitectònic que millor s'ajusti als seus afers. L'assessorament indispensable es pot obtenir de les «exposicions arquitectòniques» i de l'arquitectura que s'exposa a Frankfurt, Berlín o París. Podeu obtenir el que vulgue: un Ungers fredament sec; un Hollein opulent, ple de lluïssor daurada, un edifici de paper *mâché* llustrosament blanc de Richard Meier, una monumentalitat estereomètrica obra de Helmut Jahn, o un petit accident de trànsit realitzat pel californià Frank Gehry... els models són a punt.

L'aspecte interessant del projecte *Heavy Dress* rau en l'enregistrament profitós d'una mena de percepció fortament influenciada pel cinema i la televisió. Productiu, val a dir, per a una arquitectura del «centre». Tanmateix, avui dia ens veiem obligats a partir des del punt de vista que aquesta percepció ha invalidat la tradicional antítesi del camp i la ciutat, de la metròpolis i la província i també l'antítesi del centre i la perifèria.

Si entenem la imatge del centre d'una nova manera, també serem capaços de trobar noves imatges, representacions i sensacions a la perifèria.

**És per això que ara vull deixar de parlar del «centre» i desplaçar-me a la perifèria. Als suburbis o, tal com ho va expressar Peter Blake, a «l'abocador celestial». És allí on aconseguirem, tot parafrasejant Robert Venturi, començar a aprendre dels suburbis.**

**Els suburbis als quals em refereixo no són, tanmateix, els suburbis reals. Són els suburbis en sentit metafòric, una metàfora per als llocs mancats d'història i arquitectura.**

Com a metàfora els suburbis són els mateixos arreu del món. L'etnòleg és capaç d'establir dissemblances concretes entre diferents àrees mitjançant les matrícules, els diversos tipus de cotxes o fins i tot per petites desigualtats en les olors. Nosaltres associem aquestes àrees amb contrastos brutals i amb una manca de planificació. Estan constituïdes per l'excessiva materialització de les individualitats heterogènies, rebutjades de la ciutat i del «centre», proscrietes cap a la perifèria. Són les realitats que permeten el funcionament de la ciutat, tals com autopistes, aeroports, abocadors d'escombraries, plantes de transformació, centres comercials i cementiris.

Aquesta icona de la cultura de masses, que és la pantalla del televisor, transmet l'única forma de col·lectivitat dels suburbis. No solament perquè cada llar manté un contacte amb el «centre» a través de la pantalla, sinó també perquè el televisor és, de fet, la carta fundacional dels suburbis.

Berlin or Paris. You can get what you want: a coolly-dry, quadratic Ungers, a gold-shimmering, opulent Hollein, a brilliantly white *papier mâché* building by Richard Meier, stereometric steel monumentality by Helmut Jahn, or a minor traffic accident by the Californian Frank Gehry... the models are ready.

The interesting aspect of the *Heavy Dress Project* is the productive recording of a perception heavily influenced by film and television. Productive, that is, for an architecture of the "centre". Today, however, we must proceed from the standpoint that this perception has invalidated the traditional antitheses of town and country, of metropolis and province and also the antithesis of centre and periphery.

If we see the image of the centres in a new way, we can also find new images, pictures and feelings in the periphery.

**On this note. I wish to leave the "centre" and move to the periphery. To suburbia or, as Peter Blake put it, "God's own junk yard". There we can, to paraphrase Robert Venturi, start learning from suburbia.**

**The suburbia I mean is not, however, the real suburbia. It is suburbia as a metaphor, a metaphor for places that are free from history and free from architecture.**

As a metaphor suburbia is the same throughout the world. The ethnologist locates concrete differences between various areas merely by licence plates and types of cars or by slightly different smells. We associate these areas with brutal contrasts and lack of planning. They are made up of the excessive materialization of heterogeneous individualities which are confronted with the discarded realities of the city and the «centre» banished to its periphery, those realities which enable the city to function, such as motorways, airports, rubbish tips, transformer stations, shopping centres and cemeteries.

That icon of mass culture, the TV screen, conveys the only collectivity of suburbia. Not only because each household maintains a contact with the "centre" through its screen, but also because television is, in fact, the founding charter of suburbia.

Returning to the contradiction of periphery, one must ask precisely here, where the entertainment industry claimed for the centre goes completely wild, should chances for new architecture develop?

Suburbia is a testing ground for architecture. The tourist aspects of the entertainment industry are here no longer relevant and one can advance to those forms of perception and of the project which Aldo Rossi formulated in an article on the influence of cinema on his architecture:

*"I was not particularly interested in ar-*

chitecture but in the sentiments which architecture, despite its limitations, seemed to convey”.

That no-place, suburbia, is ready for a new interpretation. For a new interpretation of the history of architecture which refers more strongly to the universality of experience than to the single concrete statement. An inter-relationship with architecture where the range of experience is also extended to interweave personal or biographical information. A playful intercourse with signs and signals, submitted to a process of transformation.

Suburbia is the testing ground which forces us to emphasize the Fragmentary. The Fragmentary is expanded through the urban concept of Dispersion and thereby, the fragments of architecture and the city swim in a fluid of universality. The city island, the housing island, the single object, these are all foreign elements which in suburbia can relate their own autonomous narrative and can report on the origins of their design.

So you see, we are still questioning, still investigating. We find ourselves fearful and individually concealed in the middle of a movement which will lead us away from the architecture of image. We cannot, however, return sentimentally to the simple-minded pathos of daring and vulnerable construction or to slogan-like honesty and truthfulness, to the phrase “just to build”. Just as Walter Benjamin’s *Angel of History* or Paul Klee’s *Angelus Novus* is driven mercilessly, looking backwards, into the future by the storm of history, so must architecture go beyond images to the question of the substance of what is built and hence to the multi-layered refinement of materiality.

The Viennese art historian Dagobert Frey has in his *Basic Questions of Art History* located the difference between architecture and the other visual arts in his concept of that which is built (*das Gebaute*): “In architecture, on the other hand, it is the Material in the sphere of aesthetic contemplation which is reality. It is itself the aesthetic object. Nothing is represented by it, it represents itself. It is «that which is represented»”.

The self-representing material of the built form demands a more precise perception. Perhaps in the course of this development of architecture, that entertainment value, so highly valued today, will be lost. Perhaps we must learn to do without the spectacular nature and the verbosity of facades. Quite probably the use of architecture as an official poster will not be compatible with its new self-understanding.

**At this point the ambivalent title of this article acquires its (provisional) last layer of meaning. The periphery of the temple now means to stand on the threshold, in sight of the boundary, behind which we know the ab-**

Torno a la contradicció de la perifèria. ¿Per què precisament aquí, quan la indústria de l'espectacle reclamada pel centre creix de forma furiosament salvatge, es crearien possibilitats per a fer prosperar una nova arquitectura?

Els suburbis són el terreny de proves de l'arquitectura. Els aspectes turístics de la indústria de l'espectacle deixen de ser aquí rellevants i un pot avançar fins a aquelles formes de percepció i a aquell projecte que Aldo Rossi va formular en un article sobre la influència del cinema en la seva arquitectura:

«Jo no estava particularment interessat en l'arquitectura sinó en els sentiments que l'arquitectura, tot i les seves limitacions, semblava expressar.»

Aquest lloc no definit, el suburbi, és a punt per a una nova interpretació. Per a una nova interpretació de la història de l'arquitectura que es refereixi de manera més important a la universalitat de l'experiència i no pas a la declaració individual i concreta. Una interrelació amb l'arquitectura allà on el camp de l'experiència s'estengui també per barrejar-se amb la informació personal o biogràfica. Una relació enjogassada, plena de signes i senyals, sotmesa a un procés de transformació.

El suburbi és el camp de proves que ens obliga a posar èmfasi sobre la Fragmentarietat. La Fragmentarietat s'estén a través del concepte urbà de Dispersió. D'aquesta manera els fragments de l'arquitectura i la gran ciutat neden en un fluid d'universalitat. L'illa de la ciutat, l'illa dels habitatges, l'objecte individual, són tots ells elements estranys que al suburbi tenen ocasió de relacionar la seva pròpia narrativa autònoma i poden informar dels orígens del seu disseny.

Així que com veieu encara continuem dubtant, encara no hem deixat d'investigar. Ens sentim temerosos i individualment amagats en mig d'un moviment que ens portarà lluny de l'arquitectura de la imatge. Tanmateix, ja no podem tornar enrera per sentimentalisme ni al patetisme ingenu de la construcció temerària i vulnerable ni tampoc a la franquesa i a la veritat en forma d'eslògan, a la frase «construir per construir». Tal com l'*Àngel de la història* de Walter Benjamin o l'*Angelus novus* de Paul Klee es veuen empesos sense compassió, tot mirant enrera, pel temporal de la història cap al futur, d'igual forma l'arquitectura, ultrapassant les imatges, ha d'arribar a la qüestió de la substància del que es construeix i des d'aquí al multiestratificat refinament de la materialitat.

L'historiador de l'art, el vienès Dagobert Frey, ha establert en el seu treball *Preguntes bàsiques sobre la història de l'art*, la diferència entre l'arquitectura i les altres arts visuals en el seu concepte de «allò que es construeix» (*das Gebaute*):

«En l'arquitectura, per altra part, la realitat no és més que el material en l'esfera de la contemplació estètica. La realitat per ella mateixa és l'objecte estètic. No hi ha res que la representi,

*es representa ella sola. Ella és allò que es representa.»*

El material autorepresentat de la forma construïda exigeix una percepció més precisa. Qui sap si, en el transcurs d'aquest procés arquitectònic, aquest valor de divertiment no es perdrà. Potser cal que aprenguem a prescindir de la naturalesa espectacular i de la verbositat de les façanes. Molt probablement la utilització de l'arquitectura com un cartell oficial no serà compatible amb la nova manera d'entendre's ella mateixa.

**És en aquest punt que el títol ambivalent d'aquesta ponència adquireix el seu últim estrat (provisional) de significat. La perifèria del temple pretén ara quedar-se en el llindar de la porta, a la vista dels límits, darrera els quals sabem que podem tornar a trobar l'absoluta autonomia de l'arquitectura.**

Ernst Bloch va descriure aquest moment com la «*decadència*» i també hi va saber trobar esperança.

*«Com que el deteriorament comporta la ruïna de la superfície, de la lluent pintura externa que encega l'ull, coses del tot desconegudes, impossibles en una societat sense decadència, es converteixen en possibles. Per exemple, una intoxicació d'allò més estranya al mig d'un temps desolat, mancat de brillantor, malmès per la misèria.»*

Tornant al punt de partida. ¿Què veurem quan la lluentor superficial del projecte *Heavy Dress*, per exemple, es descomposi? ¿Encara hi quedaran substàncies i materials quan les façanes neohistoricistes de les grans ciutats europees es desprenquin dels seus marcs de formigó armat?

Fa cent anys, els inventors del nostre Moviment Modern, del moviment estilístic arquitectural, estaven convençuts que trobarien un classicisme de nova fórmula darrera les imatges i sota les superfícies lacades. Fa cent anys Adolf Loos es va intoxicar amb la seva mateixa profecia, que ara m'agradaria citar literalment, a partir d'*Ornament i Crim*:

*«Pareu atenció que l'hora s'acosta. La satisfacció ens espera. Ben aviat els carrers de les ciutats lluiran com les blanques parets de Sió, la ciutat sagrada, la capital del cel. Aleshores la satisfacció plena serà al nostre abast.»*

Tota la modernitat d'Adolf Loos es basava en l'esperança del retorn a l'antiguitat. El Monument que tot ho explica, que tot i parlant moltes llengües resta silenciós, es va crear a partir de la gramàtica universal de l'arquitectura, de la geometria elemental.

Ja no podem continuar més per aquest camí. Ja no cal expulsar el dimoni del paradís de l'arquitectura. I en aquest punt vull mencionar, de manera totalment deliberada, dues paraules: «Després d'Auschwitz» reivindicar l'arquitectura universal *Gesamtkunstwerk*, la reivin-

**solute autonomy of architecture can once again be found.**

Ernst Bloch described this moment as “*decadence*” and saw also hope there.

*“Because decay brings about the cracking of the surface, of the gloss paint on the surface which blinds the eye, strange things become possible which are impossible in a society without decay. For example, an intoxication of a most strange kind in the middle of a desolate, lustreless time racked by misery”.*

To return to our starting point. What do we see when the surface gloss of, for example the *Heavy Dress Project* cracks? Will there still be substance and materials left when the neo-historicist facades of the European cities slide from their reinforced concrete frames?

A hundred years ago the inventors of our modern movement, stylistic-architectural modernism, were convinced that they would find a newly formulated classicism behind the images and under the lacquered surfaces. A hundred years ago Adolf Loos intoxicated himself with this prophecy which I would like to quote literally, from *Ornament and Crime*:

*“Behold, the time is near. The fulfilment awaits us. Soon the streets of the cities will gleam like white walls of Zion, the holy city, the capital of heaven. Then is the fulfilment at hand”.*

Adolf Loos' whole modernity was based on the hope of the return of antiquity. The Monument which explains all, which speaks many tongues but is silent, developed from the universal grammar of architecture, from elementary geometry.

We can no longer travel this road. The expulsion of the devil from the paradise of architecture no longer exists. Here I mention, quite deliberately, two words: “after Auschwitz” — the claim of the universal *Gesamtkunstwerk* architecture, the artist's claim of world redemption is — if not dangerous — at least ridiculous.

Crossing the threshold of the periphery, in the temple of architecture the “archaic” can be based only on the insignificant. Invisible, transient and provisional.

It must suffice to grasp the body of architecture once again, once more to be able to think out and design the substance.

1. Total work of art

dicació de la redempció del món per part de l'artista és —si no perillós—, sí que com a mínim ridícul.

En creuar el llindar de la perifèria, en el temple de l'arquitectura, l'«arcaic» només es pot basar en l'insignificant. Invisible, passatger i provisional.

N'hi hauria d'haver prou amb aferrar-se de nou al cos de l'arquitectura, amb tornar a ser capaços de reflexionar sobre la substància i a dissenyar-la.

1. N. del T. *Heavy Dress* podria traduir-se en aquest context com «Vestit Sòlid».

2. Obra d'art total.

## D i e t m a r S t e i n e r



Neix el 1951 a Wels, Alta Àustria. Estudia Arquitectura a l'Acadèmia d'Arts Plàstiques de Viena i és alumne d'Ernst Plischke i Gustav Peichl. És professor del departament d'Història i Teoria de l'Arquitectura de l'Escola Superior d'Arts Plàstiques. Crític d'arquitectura i escriptor. Membre del consell de redacció a la revista "Stadtbauwelt". Ha fet un bon nombre de treballs d'investigació, d'articles i projectes. Ha estat comissari de nombroses exposicions. Ha estat assessor en molts jurats de concursos arquitectònics i de clients públics i privats.

Born in 1951 in Wels, High Austria, he studied Architecture at the Plastics Arts Academy in Vienna under Ernst Plischke and Gustav Peichl. He is lecturer at the department of History and Theory of Architecture at the School of Applied Arts, and Head of Architectural Studies at the Academy of Plastic Arts. He is an architecture critic and writer, member of the editorial staff for the journal "Stadtbauwelt", and the author of numerous research works, articles and projects. He was responsible for a number of exhibitions. He has been consultant on numerous architectural juries and is assessor to both public and private clients.