

Вступ

Ідея деконструктивізму в архітектурі привернула увагу світової спільноти, коли група архітекторів-авангардистів - Френк Гері, Даніель Лібескінд, Рем Колхаас, Пітер Айзенман, Заха Хадід, Кооп Гіммельб (I) ау та Бернард Чумі - представлений на виставці під назвою Деконструктивістська архітектура в Музеї сучасного мистецтва в Нью-Йорку. Чумі заявив, що називати роботи цих архітекторів "рухом" або новим "стилем" було поза контекстом і демонструвало нерозуміння їх ідей, і вважав, що деконструктивізм - це просто рух проти практики постмодернізму, який, на його думку, передбачав "виготовлення доричних храмових форм з фанери". Серед інших впливових виставок - відкриття в 1989 році Центру мистецтв імені Векснера в Колумбу, спроектованого Пітером Айзенманом. З часу виставок деякі архітектори, пов'язані з деконструктивізмом, дистанціювались від нього; тим не менше, цей термін закріпився і став охоплювати загальну тенденцію в сучасній архітектурі, і є помітною сьогодні у всьому світі у вражаючих будівлях, спроектованих такими як Заха Хадід, Френк Гері, ОМА та інші.

Проте, перш ніж перейти до самого деконструктивізму слід зрозуміти поняття деконструкції та Філософію Жака Дерріди.

Деконструкція - це підхід до розуміння взаємозв'язку між текстом і значенням. Він був започаткований філософом Жаком Деррідою. У найпростішій формі це можна розглядати як критику платонізму та ідеї справжніх форм, або сутностей, які мають перевагу над зовнішністю. Натомість деконструкція робить акцент на зовнішньому вигляді або, принаймні, припускає, що суть полягає у зовнішності. Дерріда сказав, що різниця "нерозбірлива", оскільки її неможливо розпізнати у повсякденному досвіді.

Перше завдання деконструкції, на думку Дерріди, знайти та скасувати ці опозиції всередині тексту; але кінцева мета деконструкції не перевершити всі опозиції, оскільки передбачається, що вони структурно необхідні для набуття сенсу опозиції, оскільки ієрархія подвійних опозицій завжди відновлюється сама. Деконструкція, говорить Дерріда, лише вказує на необхідність нескінченного аналізу, який може чітко визначити рішення та ієрархію, властиві всім текстам.

Для ефективної деконструкції потрібно створити нові терміни, а не синтезувати концепції в протилежності, позначити їх різницю та вічну взаємодію. Це пояснює, чому Дерріда завжди пропонує нові терміни у своїй деконструкції не як вільну гру, а з необхідності. Дерріда назвав це "помилковими" словесними властивостями (номінальними чи семантичними), які більше не можуть бути включені до філософської (бінарної) опозиції.

Дерріда описує завдання деконструкції як виявлення метафізики присутності або логоцентризму у західній філософії. Метафізика присутності - це прагнення до негайного доступу до значення, привілейованість присутності над відсутністю. Це означає, що існує припущення про упередженість у певних бінарних опозиціях, коли одна сторона розміщена в позиції над іншою, наприклад, добра над поганою, мова над написаним словом, чоловіча над жіночою. Без сумніву, Арістотель думає про час на основі оузії як про парозію, на основі теперішнього, суті тощо. І все-таки могло б бути організовано ціле читання, яке б повторило в тексті Арістотеля і це обмеження, і його протилежність. Для Дерріди центральне упередження логоцентризму було тепер розглядатися як важливіше, ніж майбутнє чи минуле.

Вплив на філософію Дерріди

Фрідріха Ніцше

Щоб зрозуміти мотивацію Дерріди, слід звернутися до філософії Фрідріха Ніцше. Проект Ніцше розпочався з Орфея. Цю ідею до платонівського світла навмисно і самосвідомо вихваляли у Світанку, коли Ніцше оголошує, хоч і ретроспективно: "Всі речі що довго живуть, поступово настільки насичуються розумом, що їхнє походження безпідставно стає, таким чином, неймовірним. Чи не вражає майже кожна точна історія походження наші почуття як парадоксальні та безглузді образливі?

Хіба хороший історик, внизу, постійно не суперечить? ".Точка Ніцше в « Світанку» полягає в тому, що, стоячи наприкінці сучасної історії, сучасні мислителі знають занадто багато, щоб їх більше не обманювала ілюзія розуму. Розуму, логіки, філософії та науки вже не вистачає для істини.

Проблема Ніцше, як бачить Дерріда, полягає в тому, що він зайшов недостатньо далеко. Те, що він пропустив той факт, що ця воля до влади - це саме по собі, але прояв дії письма. Тому Дерріда хоче допомогти нам вийти за межі передостанньої переоцінки Ніцше всіх західних цінностей до остаточного значення, яке є остаточним оцінюванням "ролі письма у виробництві знань".

Фердинанд де Соссюра

Дерріда підходить до всіх текстів, побудованих навколо елементарних опозицій, які повинен висловити весь дискурс , якщо він має намір мати якийсь сенс. Це тому, що ідентичність розглядається в термінах як конструкція, і тому, що конструкції породжують сенс лише завдяки взаємодії відмінностей усередині "системи різних знаків". Такий підхід до тексту залежить від симптоматики від Фердинанда де Соссюра .

Соссюра зробив лінгвістику "регулятивною моделлю", і "з основних і, по суті, метафізичних причин, привілейоване мовлення та все, що пов'язує знак із телефоном". Дерріда вважатиме за краще йти більш "плідними шляхами (формалізацією)" загальної семіотики, не впадаючи в те, що він вважав "ієрархізуючою телеологією", що привілеює мовознавство, і говорити про "марку", а не про мову, а не як про щось обмежене для людства , але настільки передлінгвістичний, як чиста можливість мови, працюючи скрізь, існує відношення до чогось іншого.

Деконструктивізм

Деконструктивізм - це рух постмодерної архітектури, який з'явився у 1980-х. Це створює враження роздробленості побудованої будівлі, що зазвичай характеризується відсутністю явної гармонії, безперервності або симетрії. "Деконструкція" форми семіотичного аналізу, розробленої французьким філософом Жаком Деррідою . До архітекторів, роботи яких часто називають деконструктивістськими (хоча в багатьох випадках самі архітектори відкидають ярлик), належать Заха Хадід , Пітер Айзенман , Френк Гері , Рем Кулхаас, Даніель Лібескінд , Бернард Чумі та Кооп Гіммельб(л)ау.

Цей термін за своєю суттю не позначає деконструйовану візуальну стилістику. Окрім фрагментації, деконструктивізм часто маніпулює шкірою поверхні конструкції та використовує непрямолінійні форми, які, здається, спотворюють та дислокують усталені елементи архітектури . Готовий візуальний вигляд характеризується непередбачуваністю та контрольованим хаосом.

Термін деконструктивізм у сучасній архітектурі протиставляється впорядкованій раціональності модернізму та постмодернізму . Хоча архітектори постмодернізму та зародження деконструктивістів публікувались у журналі " Опозиції" (опублікованому між 1973 та 1984), зміст цього журналу означає вирішальну розрив між цими двома напрямками. Деконструктивізм зайняв конфліктну позицію в історії архітектури , бажаючи "розібрати" архітектуру. [5]Хоча постмодернізм повернувся, щоб прийняти історичні посилання, яких модернізм уникав, можливо, за іронією долі, деконструктивізм відкинув постмодерністське прийняття таких посилань, а також ідею орнаменту як додаткової думки чи прикраси.

Основна будівля була предметом проблематики та тонкощів у деконструктивізмі, без жодних відривів для орнаменту. Замість того, щоб розділяти орнамент та функції, як у постмодерністів, таких як Вентурі, функціональні аспекти будівель були поставлені під сумнів. Геометрія мала бути для деконструктивістів тим, що орнаментом була для постмодерністів, об'єктом ускладнень, і це ускладнення геометрії, у свою чергу, застосовувалося до функціональних, структурних та просторових аспектів деконструктивістських будівель. Одним з прикладів складності деконструктивістський є Френк Гері «s Vitra Design Museum в місті Вайль-ам-Рейн, який приймає типовий неукрашеним білий куб

модерністських художніх галерей і деконструє його, використовуючи геометрії, що нагадують кубізм та абстрактний експресіонізм. Це підриває функціональні аспекти простоти модернізму, беручи за відправну точку модернізм, зокрема міжнародний стиль, про який нагадує його біла ліпнина. Інший приклад складності і суперечливості є Центр мистецтв Векснера. Центр Векснера приймає архетипну форму замку, яку він потім насичує складністю в серії скорочень та фрагментацій. Тривимірний сітчастий простір проходить довільно через будівлю. Сітка, як посилання на модернізм, яким воно є, стикається із середньовічною старовиною замку. Деякі колони сітки навмисно не досягають землі, висяючи над сходами, створюючи відчуття невротичного занепокоєння та суперечать структурному призначенню колони.

Формування деконструктивізму

Вплив Дерріди

Основний шлях від деконструктивістської філософії до архітектурної теорії був через вплив філософа Жака Дерріди на Пітера Айзенмана. Айзенман був другом Дерріди, але навіть так його підхід до архітектурного дизайну був розроблений задовго до того, як він став деконструктивістом. Для нього деконструктивізм слід вважати продовженням його інтересу до радикального формалізму. Айзенман спирався на деякі філософські основи літературного руху "Деконструкція" та безпосередньо співпрацював з Деррідою у проектах, включаючи заявку на конкурс "Парк де ла Віллет", зафіксований у "Хора Творс". І Дерріда, і Айзенман, а також Даніель Лібескінд були стурбовані "метафізикою присутності", і це головний предмет деконструктивістської філософії в теорії архітектури. Припущення полягає в тому, що архітектура - це мова, здатна передавати значення та отримувати лікування методами лінгвістичної філософії. Діалектика присутності та відсутності, або тверда і Порожнеча трапляється у більшості проектів Айзенмана, як побудованих, так і не збудованих. І Дерріда, і Айзенман вважають, що місцем, або місцем присутності, є архітектура, і однакова діалектика присутності та відсутності зустрічається в будівництві та деконструктивізмі.

За словами Дерріди, читання текстів найкраще проводити при роботі з класичними наративними структурами. Будь-який архітектурний деконструктивізм вимагає наявності певної архетипної структури. Дизайн власної резиденції Френка Гері в Санта-Моніці (з 1978 р.) Цитується як прототипна будівля деконструктивізму. Його відправною точкою був прототип заміського будинку, втілений із типовим набором передбачуваних соціальних значень. Гері змінив свою масованість, просторові огороження, площини та інші очікування в ігровій диверсії "де" конструкції".

Вплив конструктивізму

Ще одна велика течія в деконструктивістській архітектурі черпає натхнення в конструктивістському русі початку XX століття, як в їх графіці, так і в їхній візіонерській архітектурі, яка з них була фактично побудована.

Конструктивістська архітектура виникла із більш широкого мистецького руху конструктивізму. Конструктивістське мистецтво намагалося застосувати тривимірне кубістичне бачення до цілком абстрактних необ'єктивних "конструкцій" з кінетичним елементом. Після революції 1917 року вона звернула увагу на нові соціальні вимоги та промислові завдання, які вимагав новий режим. Виникли дві окремі нитки, перша була закладена в реалістичному маніфесті Антуана Певснера та Наума Габо, що стосувався простору та ритму, друга представляла боротьбу в Комісаріат Освіти між тими, хто виступав за чисте мистецтво і в виробників, такі як Олександр Родченко, Варвара Степанова і Володимир Татліна, більш соціально-орієнтованої група, які хотіли це мистецтво, щоб бути поглиненими в промисловому виробництві.

Розкол відбувся в 1922 році, коли Певснер та Габо емігрували. Потім рух розвивався в соціально-утилітарному руслі. Продуктивістська більшість отримала підтримку Пролеткульту та журналу LEF, а згодом стала домінуючим впливом архітектурної групи ОСА.

Основною метою конструктивістів було прищеплення авангарду у повсякденному житті. З 1927 року вони працювали над проектами для робітничих клубів, комунальних закладів відпочинку, як правило, будуваних у заводських районах. Серед найбільш відомих з них є Каучук, Русаков клуби по Костянтином Мельниковим, в клубі Лікачова працює по Весніних і Ілля Голосовб Зуєв, Дніпро ГЕС (1932) Братів Веснінів.

Одночасно з цим набігом на повсякденні, дивовижні проекти були розроблені, наприклад, Інститут Леніна Івана Леонідова, високотехнологічна робота, яка має порівняння з Бакмінстером Фуллером. Він складався з бібліотеки розміром з хмарочос, планетарію та купола, пов'язаних між собою монорейкою; або "Летюче місто" Георгія Крутікова, проект АСНОВА, який був задуманий як серйозна пропозиція щодо житла в літаках. Будинок Мельникова та його Бахметєвський гараж - прекрасні приклади напруженості між індивідуалізмом та утилітаризмом у конструктивізмі.

Художники Наум Габо, Ель Лісіцький, Казимир Малевич та Олександр Родченко вплинули на графічний сенс геометричних форм архітекторів-деконструктивістів, таких як Заха Хадід та Кооп Гіммельб (I) аи. І деконструктивізм, і конструктивізм займалися тектонікою створення абстрактної збірки. Обидва були стурбовані радикальною простотою геометричних форм як основного художнього змісту, вираженого в графіці, скульптурі та архітектурі. Проте тенденція конструктивізму до пуризму відсутня в деконструктивізмі: форма часто деформується, коли конструкція деконструюється. Також зменшується або відсутня адвокація соціалістичні та колективістські причини.

Вплив сучасного мистецтва

Два напрямки сучасного мистецтва, мінімалізм та кубізм, вплинули на деконструктивізм. Аналітичний кубізм мав певний вплив на деконструктивізм, оскільки форми та зміст аналізуються та розглядаються одночасно з різних точок зору. Синхронність роз'єданого простору виявляється у багатьох роботах Френка Гері та Бернарда Чумі. Синтетичний кубізм із застосуванням знайденого предметного мистецтва не має настільки великого впливу на деконструктивізм, як аналітичний кубізм, але все ще зустрічається у попередніх та більш просторічних роботах Френка Гері. Деконструктивізм також поділяє з мінімалізмом відрив від культурних посилянь.

З його тенденцією до деформації та дислокації, існує також аспект експресіонізму та експресіоністської архітектури, пов'язаний з деконструктивізмом. Часом деконструктивізм відображає різновиди експресіонізму, неоекспресіонізму та абстрактного експресіонізму. Кутові форми Уфімського кіноцентру Кооп Гіммельба (I) аи нагадують абстрактні геометрії пронумерованих картин Франца Клайн у їхніх не прикрашених масах.

Приклади деконструктивізму

Парк де ла Віллет

Було багато критики щодо інноваційного дизайну парку з часу його первісного добудови. Для когось парк мало турбує людський масштаб функцій парку, і величезний відкритий простір, здається, кидає виклик очікуванням відвідувачів міського парку. Бернард Чумі спроектував Парк де ла Віллет з наміром створити простір, який існує у вакуумі, щось без історичного прецеденту. Парк прагне знищити вивіски та традиційні зображення, які проникли в архітектурний дизайн і дозволяють існувати "не місце". Це не місце, задумане Чумі, є найбільш підходящим прикладом простору і забезпечує справді чесні стосунки між суб'єктом та об'єктом.

Відвідувачі переглядають план, ландшафтний дизайн та скульптурні предмети та реагують на них, не маючи можливості зв'язувати їх із попередніми творами історичної архітектури. Дизайн парку

використовує вроджені якості, що проілюстровано в архітектурному деконструктивізмі. Дозволяючи відвідувачам відчувати архітектуру парку в цьому побудованому вакуумі, час, визнання та заходи, що відбуваються в цьому просторі, починають набувати більш яскравий та справжній характер. Парк не виступає як видовище; це не приклад традиційного дизайну парку, такого як Центральний парк Нью-Йорка. Парк де ла Віллет намагається діяти лише як рамка для іншої культурної взаємодії.

Після прибуття в парк відвідувачі потрапляють у світ, який не визначається загальноприйнятими архітектурними відносинами. Каркас парку завдяки корінню деконструктивізму намагається змінюватися та реагувати на функції, які він виконує.

Північний Імперський військовий музей

Концепція дизайну - це концепція земної кулі, яка була роздроблена на фрагменти, а потім зібрана знову. Три фрагменти з'єднуються і з'єднуються під різними кутами, кожен представляє різні елементи, землю, повітря та воду. Ці три осколки представляють конфлікти, з якими боролися чоловіки та жінки сушею, небом та морем. Земний осколок утворює музейний простір, що означає відкрите земне царство конфліктів та війни. Повітряний черепок служить драматичним виступом із проєктованими зображеннями, обсерваторіями та освітніми просторами, що демонструють більш нематеріальну та емоційну сторону війни. Нарешті, Водяний черепок утворює майданчик для огляду Каналу з рестораном, кафе, палубою та приміщенням для вистав.

Незважаючи на те, що експонати та центральний простір будівлі знаходяться в осколці Землі, ця площа є відносно рівною, залишаючись близько до поверхні, як передбачається передбачуваним посиленням, але дозволяє Повітряному осколку стати більш домінуючою рисою з зовнішнього погляду. Осколок Повітря висотою 55 метрів, звідки відкривається вид на горизонт Манчестера, одночасно залишаючи глядачів підданими стихії. Кутова та осколкоподібна природа зовнішнього вигляду лише підкреслюється в інтер'єрі завдяки вишуканій сталевій фермі та кріпленню, а також вогням та отворам. Досвід прогулянки цією будівлею справді перегукується з предметом, оскільки архітектор відмовляється надмірно романтизувати війну та конфлікти, залишаючи більшість споруд необробленими та без прикрас, що робить справжні причини та намір музею пройти.

Дрезденський військово-історичний музей

Розширення Лібескінда до Дрезденського військово-історичного музею різко перериває симетрію будівлі, її масивний п'ятиповерховий 200-тонний клин скла, бетону та сталі, що прорізає центр 135-річної оригінальної споруди. Відкритість та прозорість нового фасаду проштовхують непрозорість і жорсткість існуючої будівлі так само, як німецька демократія відтіснила авторитарне минуле країни.

Редизайн музею створює умови для перегляду цього минулого в місті, зруйнованому бомбардуваннями союзників наприкінці Другої світової війни. Усередині клину оглядовий майданчик на 99 футів забезпечує захоплюючий вид на місто, як сьогодні, тоді як сам клин вказує в протилежному напрямку до джерела бомб, створюючи драматичний простір для роздумів. Лібескінд каже: «Дрезден - це місто, яке було принципово змінено. Події минулого - це не просто виноска; вони мають центральне значення для трансформації міста сьогодні». Всередині оригінальної колонкової частини будівлі німецька військова історія подана в хронологічному порядку. Але тепер він доповнюється, у нових широко відкритих просторах п'ятиповерхового клину, новим тематичним розглядом суспільних сил та людських імпульсів, що створюють культуру насильства.

Перероблений Дрезденський музей військової історії зараз є офіційним центральним музеєм збройних сил Німеччини. Тут розміститься виставкова площа площею близько 21 000 квадратних футів, що зробить його найбільшим музеєм Німеччини.

З моменту свого заснування в 1897 році Дрезденський музей військової історії був саксонською зброєю та музеєм, нацистським музеєм, радянським музеєм та східнонімецьким музеєм. Сьогодні це військовий історичний музей єдиної та демократичної Німеччини, його розташування за межами історичного центру Дрездена дозволило будівлі пережити союзну бомбардувальну кампанію наприкінці Другої світової війни.

У 1989 році, не знаючи, як музей впишеться в недавно об'єднану німецьку державу, уряд вирішив закрити його. До 2001 року почуття змінилися, і був проведений архітектурний конкурс на продовження, яке сприяло б перегляду нашої думки про війну.

Виграшний дизайн Даніеля Лібескінда сміливо порушує симетрію оригінальної будівлі. Прибудова, масивний п'ятиповерховий 200-тонний клин зі скла, бетону та сталі, прорізає структуру 135-річного колишнього арсеналу. Висока оглядова платформа висотою 99 футів забезпечує захоплюючий вид на сучасний Дрезден, одночасно вказуючи в протилежному напрямку до джерела пожежних бомб, створюючи драматичний простір для роздумів.

Відкритість та прозорість нового фасаду контрастують із непрозорістю та жорсткістю існуючої будівлі. Останнє відображає суворість авторитарного минулого, тоді як перше відображає відкритість демократичного суспільства, в якому воно було переосмислено. Взаємодія між цими перспективами формує характер нового Військово-історичного музею.

Центральна бібліотека Сіетла

Архітектори задумали нову будівлю Центральної бібліотеки як свято книги, після деяких досліджень вирішили, що, незважаючи на прихід 21 століття та "цифрову еру", люди все ще реагують на книги, надруковані на папері. 11-поверхова Центральна бібліотека вміщує понад 1,5 мільйона книг у порівнянні з лише 900 000 у старому приміщенні бібліотеки. [9] Архітектори також працювали над тим, щоб зробити бібліотеку привабливою для відвідувачів, а не задушливою, що, як вони виявили, було популярним сприйняттям бібліотек в цілому.

Незважаючи на те, що зовні бібліотека має незвичну форму, філософія архітекторів полягала в тому, щоб дозволити необхідним функціям будівлі диктувати, як вона повинна виглядати, а не нав'язувати структуру та пристосовувати функції до цього.

Наприклад, основним розділом будівлі є "Книжна спіраль" (призначена для відображення колекції наукової літератури бібліотеки без розбиття класифікації десятикової системи Дьюї на різні поверхи або секції). Колекція спирається на чотири історії на безперервній серії полиць. Це дозволяє меценатам переглядати всю колекцію, не користуючись сходами та не рухаючись до іншої частини будівлі.

Інші внутрішні особливості включають; Microsoft Auditorium на першому поверсі, «Вітальня» на третьому поверсі (розроблений в якості простору для покровителів читання), Чарльз Сімоні змішувальної камери (у версії довідкового столу, що забезпечує міждисциплінарний персонал допомоги меценатів, які хочуть мати відповіді на запитання або провести дослідження), а також читальний зал Бетті Джейн Нарвер на рівні 10 (з видом на затоку Елліот).

Нові функції включають автоматичне сортування та передачу книг, самоперевірку меценатів, поширений бездротовий зв'язок серед працівників бібліотеки та понад 400 загальнодоступних комп'ютерних терміналів.

Королівський музей Онтаріо

Королівський музей Онтаріо, історія - це нескінченний цикл подій, і, рухаючись вперед, створюючи більше історії та розширюючи свої знання, ми відкриваємо більше артефактів та умов, які слід задокументувати та демонструвати в галереях та виставках. Замість того, щоб будувати нові музеї, в

яких можна було б виконувати ці умови, Королівський музей Онтаріо в Торонто, Канада, вирішив розширитися, щоб краще розмістити більше історії в своїх стінах. Розроблено студією Даніеля Лібескінда, прибудова відома як Кристал Майкла Лі-Чіна і була офіційно відкрита в червні 2007 року. Завдяки цій будівлі музей отримав 100 000 квадратних футів нових виставкових площ, новий вхід та вестибюль, роздрібний магазин на вулиці та три нові ресторани. Студія Даніеля Лібескінда також відремонтувала десять галерей в існуючій історичній будівлі в рамках цього проекту. Кристал Майкла Лі-Чіна отримав свою назву від п'яти об'ємів будівлі, що перетинаються, що нагадує кристали. Два з цих кристалів, призначених для простору галереї, перетинаються, створюючи порожнечу, відому як Будинок Духа. Будинок Духів складається з великого атріуму, що піднімається нижче рівня землі на четвертий поверх і розбитий мостами, що перетинають його на різних рівнях.

Один із кристалів містить так звану Сходи чудес, яка присвячена вертикальній циркуляції, але також має виставкові вітрини на площах, а на п'ятому кристалі розміщений ресторан. Будівля була виконана із використанням сталевих конструкцій з алюмінієвою обшивкою та скляними вікнами. Незважаючи на те, що екстер'єр хаотичний, перетин просторів, зроблених кристалічною формою, створює різноманітні атріуми на різних рівнях музею, звідки відкривається широкий вибір унікальних видів на галереї та на світ, що прогресує зовні. Нове доповнення для Королівського музею Онтаріо, здається, домінує в історичній існуючій будівлі. Студія Даніеля Лібескінда, очевидно, не мала жодної проблеми з примусовою їх новою сучасною архітектурою на традиційну цегляну будівлю оригінального музею, нічого не роблячи для створення більш витонченого переходу з однієї форми в іншу. Незважаючи на те, що, здається, не надто багато уваги та уваги було приділено стосовно існуючої споруди, один великий атріум, відомий як Суд Гяціанта Чен, що відокремлює нове будівництво від будівлі спадщини, забезпечує майже повний огляд відновленої фасаду спадщини.

Музей Гуггенхайма в Більбао

Музей Гуггенхайма спроектований Френком Гері, розташований в Більбао, Країна Басків, Іспанія була відкрита 19 - го жовтня 1997 року представляє собою стиль модерн експресіоніста в межах міських умов помірного climate. It є криволінійної вільної форми скульптури, побудовані на сталевому каркасі, покритому титановою обшивкою. Загалом будівлі мають 24 290 м² площі, на якій 10560 м² відведено для виставок на трьох поверхах, з'єднаних між собою скляними ліфтами та підвісними доріжками. Завдяки природним компонентам музею, Гері пов'язує досвід відвідувачів із зовнішнім простором завдяки таким особливостям, як великі скляні стіни та титанові елементи, що відображає луску риби.

Ще однією важливою міською складовою є циркуляція вздовж набережної. Використання ставка перед музеєм та використання тиражу театральної та динамічно створює враження, що річка сягає краю будівлі.

Гері намагався залучити проект до більш масштабної міської схеми, ожививши набережну та досліджуючи місця, звідки можна було насолоджуватися кращими видами. І атріум, і простір галерей візуально інтегруються із зовнішнім ландшафтом та включають міський пейзаж як частину будівельної складової.

Архітектор обрав покриття поверхонь до річки листами товщиною 0,3 мм, виготовленими із сплаву титану та цинку, що володіють надзвичайною міцністю та пластичністю, а також забезпечують кращий колір, ніж сталь, завдяки похмурому клімату міста.

Гері використав багатий набір матеріалів та мов, чергуючи камінь, скло та метал у досліджуваній композиції, яка створює різні відчуття від місця, яке ви бачите. Здатність Гері створити такий спонтанний і органічний дизайн обумовлена новим комп'ютерним вдосконаленням CATIA (тривимірний інтерактивна програма, що підтримується комп'ютером).

Неможливо описати емоції цього простору. Гері стверджує, що титанова шкіра ззовні насправді тремтить під сильним вітром, ніби будівля дихає. Але саме тут, в атріумі, будівля оживає. Його хвиляста, еротична форма вивертається до неба, ніби втягує відвідувача в якийсь чудовий сон.

Гері описав три кроки, які призвели до успішного будівництва музею. По-перше, він переконався, що “організація художника” залишається першочерговою протягом усього процесу. Тобто, проектування та будівництво стосувалося не тільки техніки, ані художнього бачення. Гері міг дозволити собі звільнити свого внутрішнього художника, оскільки програмне забезпечення CATIA пододало обмеження, що існували у архітекторів минулих поколінь. Зосередження уваги на мистецтві також утримувало зовнішні політичні та ділові інтереси, втручання яких могло зіпсувати процес створення такої монументальної будівлі. Другим кроком для Гері було встановлення реалістичних кошторисів витрат і дотримання їх. Це може не звучати радикально, але для побудови подібних проектів, втеча бюджетів та надмірний оптимізм можуть призвести до неповних конструкцій та компрометації конструкцій. Усього цього уникали, роблячи процес від початку до кінця ствердним. Нарешті, використання CATIA та титану дозволило забезпечити гнучку конструкцію та розумні витрати.

Висновки

Зосереджуючись більше на свободі форми, а не на функціональних питаннях, деконструктивістська архітектура має на меті збентежити відвідувача, роблячи перебування в їхньому просторі досвідом, про який варто пам'ятати. На перший погляд, первинний візуальний ефект архітектурного стилю деконструктивізму демонструє хаотичну, неортодоксальну, вражаючу і майже неможливу форму будівлі, але ці незвичайні проекти насправді плануються і виконуються з неймовірною точністю та розрахунком. Фрагментовані частини об'єктів, спотворені стіни, гнуті дахи, закручені проходи та інтер'єри дивної форми в архітектурі деконструктивізму навіть покликані створити відчуття дискомфорту або розгубленості, змушуючи переосмислювати розуміння архітектури. Поняття контрольованого хаосу - це не те, що люди звикли бачити в історії архітектури. Саме ці споруди стають своєрідними перлинами міст, які вклинившись у містобудівну структуру доповнюють їх неповторними образами, притягуючи до себе та змушуючи із завмиранням подиху споглядати тисячі відвідувачів та обивателів міст.