

We zien ons genoodzaakt vermomd op vergaderingen te verschijnen, ons verschuilend achter praktische en absurde rechtvaardigingen, bang om onmaskerd te worden.

Het komt er vaak op neer dat we de locatie, het programma, het gebruik van het gebouw, en de wensen en verwachtingen van de opdrachtgevers negeren. Dat zijn slechts voorwendselen, die ons in staat stellen te bereiken wat we als auteurs eigenlijk willen: dat onze projecten autonome entiteiten zijn. Dit betekent niet, dat het in onze huizen slecht wonen is, of dat onze opdrachtgevers ontevreden zijn. Het betekent alleen, dat die aspecten ons niet interesseren. Zelfs als sommigen ons werk op die manier lezen, dan nog zitten wij niet aan de fenomenologische kant van het spectrum. De intellectuele aspecten van onze productie, de prachtig gechoreografeerde ficties waarnaar Shinohara verwees, zijn voor ons veel belangrijker dan enig praktisch aspect; dat is wat wij willen produceren en verwachten te vinden, onze ware bestaansgrond.<sup>3</sup>

Dicht bij het einde, met de onschatbare steun van fotografische lenzen en kritische perspectieven, goed geframed en zorgvuldig bewerkt, documenteren we wat weldra een ruïne zal zijn. Zij aan zij met de excentrieke tekeningen en procesbeelden die de opdrachtgever nooit echt heeft begrepen, vaak tijdens een gebeurtenis die plaatsvindt op duizenden kilometers afstand van het gebouw en alle betrokkenen, bestaat het narratief, wordt het gedeeld en bereikt het zijn doel.

Wij bouwen om ons werk te communiceren, om het te bewijzen. Maar thuis, fysiek, verdwijnt het narratief al snel, ademt het slechts enkele dagen, totdat de bewoner er intrekt en (legitiem) vervormt wat wij hebben achtergelaten. Net als bij Calvino's stad Thekla beleven we de bouwfase weliswaar intens, maar keren we niet meer terug naar onze gebouwen, nadat we ze fotografisch hebben vastgelegd.<sup>4</sup>

Wij geloven dat de oorlogsbuit, onze afbeeldingen van het project, blijven bestaan en belangrijker zijn dan de gebouwen die hen hebben veroorzaakt en die zij hebben veroorzaakt. Binnen de discipline, en specifiek binnen onze bunker, zullen tekeningen, beelden en woorden de komende jaren opnieuw worden bekeken, gedeeld en geanalyseerd, en zo vruchtbare humus gaan vormen, terwijl het gebouw niet meer zal worden bezocht, en de marionet van iemand anders

wordt. Die tekeningen, beelden en foto's blijven van ons en in leven, lang nadat het gebouw voor ons of voor de wereld is verdwenen.

We beseffen dat het gebouw er tegenwoordig niet echt toe doet, dat het slechts een noodzakelijk 1:1 model is dat kan worden gefotografeerd en afgedankt, waardoor er nog wat meer afbeeldingen kunnen bestaan en het discours illustreren waar wij om geven, ook al heeft niemand erom gevraagd. We begrijpen dat dit sommigen cynisch in de oren klinkt; het gaat hier echter om het 'methodische optimisme' dat we hebben gecreëerd om te kunnen overleven.

Het visuele essay dat deze ontboezeming begeleidt, vertegenwoordigt een kleine dwarsdoorsnede van onze pogingen om gelukkig te zijn.

Vertaling: InOtherWords, Maria van Tol

3

Kazuo Shinohara, 'The Autonomy of House Design', *Kenchiku* (april 1964), 64-72.

4

Italo Calvino, *Le città invisibili* (Turijn: Giulio Einaudi Editore, 1972).

Jana Čulek

## Dystopian Optimism 'The Planet as a Festival'



Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival*: stadium for large public concerts in the shadow of the rocks of the Ceneri/ met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival*: stadion voor grote publieke concerten in de schaduw van de Ceneri rotsen. *Casabella*, 1972



Jana Čulek

Dystopisch optimisme  
'De planeet als festival'

Wie de eerste alinea leest van de tekst bij de speelse en kleurrijke tekeningen die de Italiaanse architect en designer Ettore Sottsass in 1972 publiceerde in nr 365 van het tijdschrift *Casabella*, ontkomt niet aan een grimmig gevoel van ver-trouwdheid: de door hem afgebeelde wereld heeft veel gemeen met de onze. Zittend achter onze 'draagbare toetsenborden' communiceren we met 'de computers in de superwarenhuizen' die ons consumptiegoederen leveren zonder dat we daarvoor ooit ons huis hoeven te verlaten. Maar in tegenstelling tot onze eigen omgeving, die door de intensivering van het consumentisme steeds dener en chaotischer is geworden, zijn de steden van Sottsass 'verpulverd' en 'van de aardbodem verdwenen', en vervangen door oerwouden, bossen of woestijnen.

Sottsass' project 'Il pianeta come festival' (De planeet als festival) lijkt goed te passen in de context van eind jaren 1960, begin jaren 1970. Een kleurrijke en actieve periode die werd gekenmerkt door voortschrijdende teleurstelling over de Moderne Beweging en haar ideeën over de functionele stad, en door het postmodernisme dat de architectuur niet langer ziet als een kritisch instrument dat de wereld ten goede kan veranderen door middel van allesomvattende grootschalige projecten. Maar het project van Sottsass is anders dan de projecten van zijn tijdgenoten. Groepen als Superstudio, Archigram of Team 10 streefden ernaar om in hun (mega) projecten niet alleen de vier hoofdfuncties te vervatten die in het Charter van Athene van het CIAM waren gedefinieerd (werk, wonen, vervoer en recreatie), maar die uit te breiden teneinde 'de verschillende functies van de stad opnieuw te integreren in hiërarchische "clusters" van "bijbehorende elementen" (huis, straat, wijk en stad)'.<sup>1</sup> In hun projecten herintroduceren zij het leven dat tussen wal en schip valt — de delen van de stad die meer doen dan alleen functionele en productieve aspecten faciliteren: die plaats geven aan het leven zelf.

Maar Sottsass' project gaat een stap verder. Met zijn voorstellen voor 'tempels voor individuele of publieke meditatie', 'stadions voor land- en luchtobservatie' of 'karavanseraï voor ongeremde, seizoensgebonden bijeenkomsten van stammen uit alle uithoeken van de planeet' richt hij zich in feite alleen op het *leven* en niet op het *functionele*. Terwijl zijn tijdgenoten alternatieve werelden ontwerpen die alle aspecten van het leven omvatten, laat Sottsass alles links liggen, behalve pret en plezier. Met zijn voorstellen voor een reeks verspreide en functioneel noch ruimtelijk met elkaar verbonden paviljoens voor verschillende soorten activiteiten, richt hij zich alleen op functies die geen commerciële waarde genereren en waarvoor over het algemeen niets anders nodig is dan het menselijk lichaam, dat zich in de ruimte vermaakt met andere lichamen.

De supermogelijkheid tot communicatie Het project doet denken aan het 'disurbanisme' van de sovjet-constructivistische groep OSA uit de jaren 1920. Deze groep had een wereld voor ogen waarin de ongelijkheid tussen stad en platteland werd opgelost door een radicale decentralisatie en spreiding van alle mensen langs infrastructurele assen. In de wereld van het disurbanisme wordt de uitleg van een oneindig aantal modulaire wooneenheden mogelijk gemaakt door een elektrisch infrastructureel netwerk. 'Il pianeta come festival' bouwt voort op dit idee, breidt dit overkoepelende netwerk van infrastructuur en bevoorrading uit en beschrijft het als een 'ondergronds netwerk van een superpneumatische post' dat 'via de radio communiceert met computers in superwarenhuizen', zodat 'consumptiegoederen zich opstapelen in over de

<sup>1</sup> Sarah Deyong, 'Memories of the Urban Future: The Rise and Fall of the Megastructure', in: Terence Riley (ed.), *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection* (New York: The Museum of Modern Art, 2002), 25.

Observing the first paragraph of the text accompanying a series of playful and colourful drawings created by Italian architect and designer Ettore Sottsass, published in 1972 in issue 365 of the magazine *Casabella*, one cannot avoid a grim feeling of familiarity: the world he depicted has a lot in common with our own. Sitting behind our 'portable keyboards' we communicate with 'the computers in superstorehouses' that deliver our consumer goods, without us ever having to leave our homes. But unlike our own environment, which has become even more dense and chaotic through the intensification of consumerism, Sottsass's cities were 'pulverized' and 'eliminated from the face of the earth' only to be replaced by jungles, forests or deserts.

Sottsass's project 'Il pianeta come festival' (The Planet as a Festival) seemingly fits well into the overall context of the late 1960s and early 1970s. A colourful and active period signified by the steady disillusionment with the Modern Movement and its ideas of the functional city, and postmodernism in which architecture is no longer seen as a critical tool that can change the world for the better through all-encompassing large-scale projects. But Sottsass's project is different to that of his contemporaries. Groups such as Superstudio, Archigram or Team 10 strived to encompass in their (mega) projects not only the four main functions defined by the CIAM's Athens Charter (work, living, transportation and recreation), but widen them to also 'reintegrate the various functions of the city into a hierarchical "cluster" of "associational elements" (house, street, district, and city)'.<sup>1</sup> Within them, they reintroduce the life that falls into the cracks in-between — the parts of the city that go beyond facilitating just the functional and productive aspects, but rather allow for life itself to happen.

Sottsass's project, on the other hand, goes even a step further. By proposing 'temples for private or public meditation', 'stadiums for land and sky observation' or 'caravanseraï for the wild seasonal gatherings of tribes from every part of the planet', he in fact focusses only on the *life* and not on the *functional*. While his contemporaries are proposing alternative worlds that encompass all aspects of life, Sottsass completely ignores everything except for fun and pleasure. Through proposing a series of dispersed and functionally or spatially unconnected pavilions for various types of activities, he focuses only on functions that produce no commercial value, and that generally require nothing but the human body, enjoying itself in space with other bodies.

The Super-Possibility to Communicate The project is reminiscent of the 1920s Soviet constructivist group OSA's work on Disurbanism, which envisioned a world where the disparity between the city and the countryside was solved through a radical decentralisation and dispersion of all people along infrastructural axes. Building on the idea proposed by Disurbanism in which the dispersion of an infinite number of modular housing elements is made possible by an electrified infrastructural network, 'Il pianeta come festival' expands the overarching infrastructural and supply network, describing it as an 'underground network of a super-pneumatic post' that 'communicate[s] via radio with the computers in superstorehouses', making 'consumer goods pile up in distributing points spread over the planet'.<sup>2</sup> And while electricity is the foundation on which the 1920s decentralised utopia is built, Sottsass's world is made possible through the 'super-possibility to communicate', which allows one to 'find out everything (about everyone and everything)' as well as 'allow us to let everyone know everything about us'.<sup>3</sup> In a sense, it is the social network that binds everything together and plays the role of politics, community and all traditional communal spaces. This loss of physical communal spaces starts to appear due to the development of technologies and mass media: a switch occurs, as explained by Lara Schrijver in *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture*, due to the 'loss of the classic constructions of community within which . . . individuals would typically be embedded'.<sup>4</sup> These physical communities have, according to her, been replaced by so-called "light" communities, which are based more on shared interests than shared space', and often take place in the virtual instead of the real world.<sup>5</sup> But what Sottsass proposes are actually

<sup>1</sup> Sarah Deyong, 'Memories of the Urban Future: The Rise and Fall of the Megastructure', in: Terence Riley (ed.), *The Changing of the Avant-Garde: Visionary Architectural Drawings from the Howard Gilman Collection* (New York: The Museum of Modern Art, 2002), 25.

<sup>2</sup> Ettore Sottsass, 'The Planet as a Festival', *Casabella* 365 (1972), 47.

<sup>3</sup> Ibid., 2.

<sup>4</sup> Lara Schrijver, *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture* (Rotterdam: NAI Publishers, 2019), 20.

<sup>5</sup> Ibid.





Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival*: stadium with large habitable levels for the careful observation of the water and the sky/ met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival*: stadion met grote bewoonbare niveaus voor de nauwkeurige observatie van water en hemel. *Casabella*, 1972

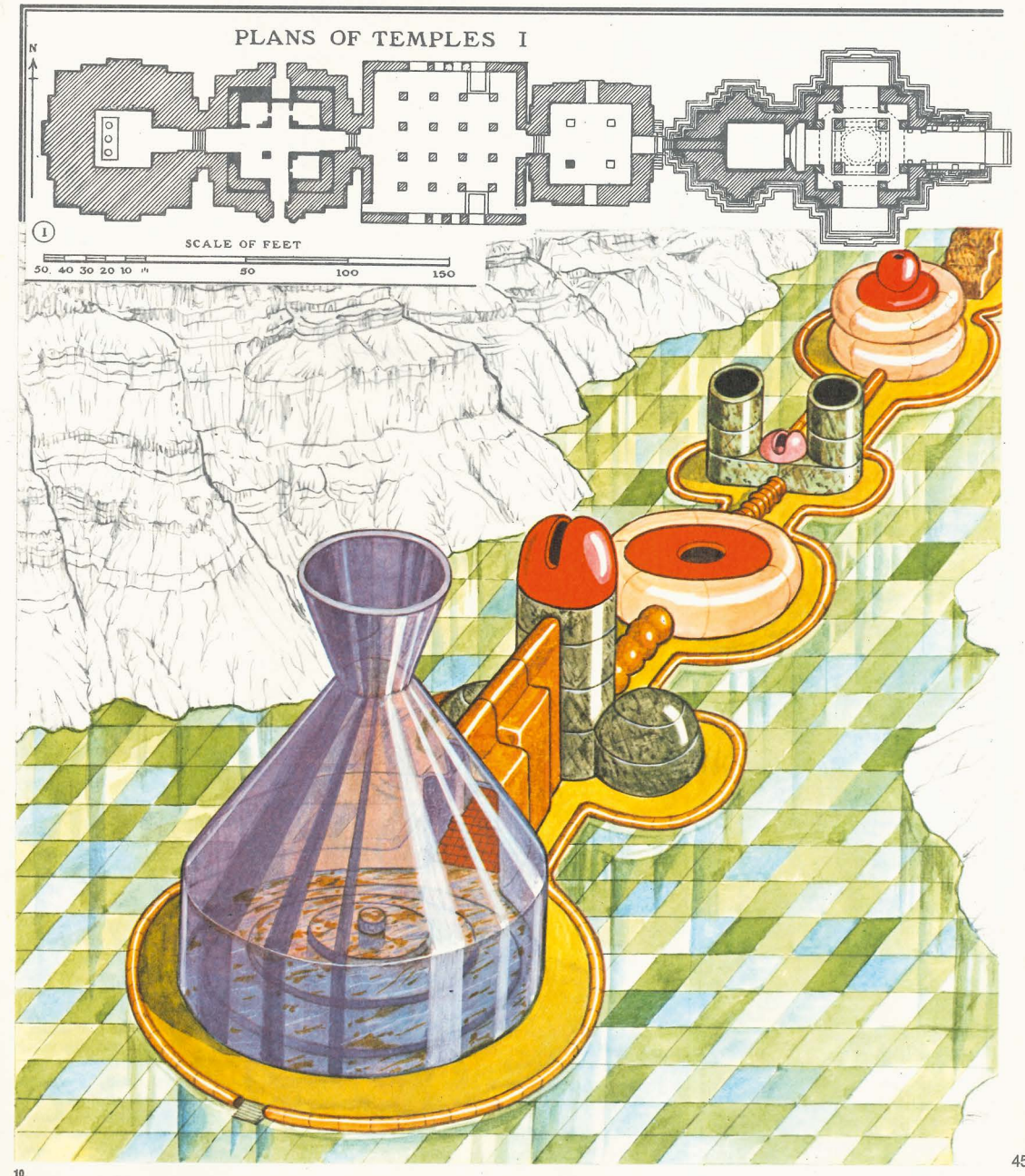
8. Architetture per l'osservazione del mare durante le tempeste o durante le bonacce o al tramonto durante le evoluzioni di barchette a vela per la pesca di sogliole o altri pesci mangerecci (come si vede fino a notte, fino all'arrivo dei pipistrelli nel canale tra l'isola di Gerba e la terra ferma africana).  
/ 8. Buildings for observing the sea, be-stormed or becalmed, or at sunset when the fishing boats set out to catch sole or other eatable fish (as is seen until nightfall, until the bats arrive in the channel between the island of Gerba and the African mainland).

10. Tempio per danze erotiche, da eseguire o da osservare. Il rito procede secondo un lento processo di concentrazione e illuminazione che conduce per gradi successivi alla più profonda e liberatoria consapevolezza della propria personale sessualità.

/ 10. Temple for erotic dances, to perform and to watch. The rite proceeds according to a slow process of concentration and lighting, which gradually leads to the deepest and most liberating knowledge of one's own sexuality.

A pagina 46: Stadio a gradoni abitabili (fig. 6) per l'osservazione accurata dell'acqua e del cielo: in perspex trasparente con cupola lenticolare per aumentare la profondità del cielo e la quantità delle stelle visibili.

/ Page 46: Stadium with large habitable levels (fig. 6) for the careful observation of the water and the sky: in transparent perspex with lenticular dome to increase the depths of the sky and the number of stars visible.



Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival*: temple in which to perform and watch erotic dances/ met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival*: tempel om erotische dansen op te voeren en te aanschouwen. *Casabella*, 1972



planeet verspreide distributiepunten'.<sup>2</sup> En terwijl elektriciteit het fundament is waarop de gedecentraliseerde utopie van 1920 is gebouwd, wordt de wereld van Sottsass mogelijk gemaakt door de 'supermogelijkheid tot communicatie' die ons in staat stelt 'alles (over iedereen en alles) te weten te komen', zowel als 'iedereen alles over ons te laten weten'.<sup>3</sup> In zekere zin verbindt het sociale netwerk (in de huidige 'sociale media'-betekenis van het woord) alles met elkaar en neemt het de rollen over van de politiek, de gemeenschap en alle traditionele gemeenschapelijke ruimten. Deze teloorgang van fysieke gemeenschappelijke ruimten gaat van start met de ontwikkeling van techniek en massamedia: er vindt een omschakeling plaats, zoals Lara Schrijver uiteenzet in *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture*, als gevolg van de 'teloorgang van de traditionele gemeenschapsconstructies waarbinnen (...) individuen gewoonlijk ingebed waren'.<sup>4</sup> Deze fysieke gemeenschappen zijn volgens Schrijver vervangen door zogenaamde 'light-versies', die eerder gebaseerd zijn op gedeelde belangen dan op gedeelde ruimten, en die zich vaak afspelen in de virtuele in plaats van de echte wereld.<sup>5</sup> Maar wat Sottsass voorstelt zijn echte ruimten, die deze gedeelde belangen representeren — zijn 'ambachtelijke' of 'nomadische' kunstenaars, die ergens op een planeet van verspreide en gedecentraliseerde stedelijkheid wonen, komen samen voor openbare concerten in stadions 'in de schaduw van de rotsen van de Ceneri', in de 'tempel voor erotische dansen', behorend bij een 'rite' die 'verloopt volgens een langzaam proces van concentratie en verlichting dat geleidelijk leidt tot de diepste en meest bevrijdende kennis van de eigen seksualiteit' of in een 'stadion met grote bewoonbare niveaus voor de nauwkeurige observatie van het water en de lucht'.<sup>6</sup>

#### Utopie van het residu

Het domein waarin Sottsass opereert kan worden gezien als het domein van wat Lefebvre het 'alledaagse' of het 'residuele' noemt.<sup>7</sup> Volgens Lefebvre 'wordt het alledaagse leven [gedefinieerd] door "dat wat er overblijft" nadat alle onderscheiden, superieure, gespecialiseerde, gestructureerde activiteiten zijn geïdentificeerd'.<sup>8</sup> Zoals M. Poster uiteenzet, is het juist dit 'residuele' dat 'verwijst naar een domein buiten de politiek en de economie'. Hij stelt dat Lefebvre

zodoende 'het project van de moderniteit bevestigt' door de locatie ervan te verplaatsen van 'de politiek en de economie' naar 'de vage locatie van het residu', zodat hij in feite het 'verzet tegen de onderdrukking' in stand houdt. Met andere woorden, in tegenstelling tot de projecten van Sottsass' tijdgenoten die proberen een revolutie teweeg te brengen door lagen toe te voegen aan de reeds bestaande ruimtelijke en machtsstructuren van de moderne stad, 'verpulvert' het project van Sottsass de moderne stad volledig.<sup>9</sup> Daarmee verworpt hij 'de werkvloer en het overheidsgebouw [en koppelt hij] het alledaagse aan de utopische ruimte van het werkelijk vrije individu'.<sup>10</sup> Zoals Poster uitlegt, 'wordt het menselijke nu opgevat als liefde, spel, vriendschap, communicatie, en verwijst het niet langer naar de uitroeiing van armoede en de opheffing van tirannie'.<sup>11</sup> En juist in dit domein, buiten de moderne stad en alles wat daarmee samenhangt, kan de ware revolutie plaatsvinden.

'Il pianeta come festival' richt zich uitsluitend op de activiteiten en ruimten die buiten de functionele stad liggen. 'Er gaan geen mannen meer naar hun werk,' stelt Sottsass, 'want in de fabrieken zijn geen mannen meer nodig, en er zijn ook geen tempels van productiviteit en inkomen meer'.<sup>12</sup> Hij is zelfs niet geïnteresseerd in het observeren of ontwerpen van de leefomgeving van deze nieuwe vrijetijdssamenleving; hij geeft

<sup>2</sup> Ettore Sottsass, 'The Planet as a Festival', *Casabella* 365 (1972), 47.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Lara Schrijver, *Radical Games: Popping the Bubble of 1960s Architecture* (Rotterdam: NAi Publishers, 2019), 20.

<sup>5</sup> Ibid.

<sup>6</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (noot 2), 42, 45.

<sup>7</sup> Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (Londen: Verso, 1991), 97.

<sup>8</sup> Ibid., 10.

<sup>9</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (noot 2), 47.

<sup>10</sup> Mark Poster, 'Everyday (Virtual) Life', *New Literary History* 33/4 (2002), 747.

<sup>11</sup> Ibid., 746.

<sup>12</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (noot 2), 47.

spaces that embody these shared interests — his 'artisan-artists' or 'nomad-artists', living somewhere on a planet of dispersed and decentralised urbanity, come together for public concerts held in stadiums 'in the shadow of the rocks of the Ceneri', in the 'temple for erotic dances' following a 'rite' that 'proceeds according to a slow process of concentration and lighting which gradually leads to the deepest and most liberating knowledge of one own's sexuality', or at a 'stadium with large habitable levels for the careful observation of the water and the sky'.<sup>6</sup>

#### Utopia of the Residual

The domain in which Sottsass is operating can be seen as what Lefebvre refers to as the 'everyday' or the 'residual'.<sup>7</sup> According to Lefebvre, 'everyday life [is] defined by "what is left over" after all distinct, superior, specialized, structured activities have been singled out'.<sup>8</sup> As explained by M. Poster, it is precisely this 'residual' that 'refers to a domain outside politics and economics'. Stating that through it, Lefebvre 'confirms the project of modernity' by shifting its site from that of 'politics and economics to the vague place of the residual', where he actually preserves 'resistance to oppression'. In other words, unlike the projects of Sottsass's contemporaries, who attempt to instil a revolution by merely adding layers to the already existing spatial and power structures of the modern city, Sottsass 'pulverizes' the modern city altogether.<sup>9</sup> With it, he abandons 'the shop floor and the state house [attaching] to the everyday the utopian space of the truly free individual'.<sup>10</sup> As explained by Poster: 'The human is now figured as love, play, friendship, communication, not the eradication of poverty and the dissolution of tyranny which were its earlier referents'.<sup>11</sup> And it is precisely in this domain, outside of the modern city and everything that goes along with it, that true revolution can occur.

'Il pianeta come festival' focuses exclusively on the activities and spaces that lie beyond the functional city. 'There are no longer men going to work,' Sottsass states, 'because men are not needed in factories, and neither are there any temples of productivity and income any longer'.<sup>12</sup> He is not even interested in observing or designing the habitats of this new leisurely society, noting only schematically specific areas of the globe that certain groups of people would find environmentally pleasing. Instead of the 'motor-ways' that 'only serve to take us to the carpark smelling of petrol and at the

sea-side, or some such equivalent space', he designs 'a panoramic road for viewing the Irrawaddy River and the jungle along its banks'.<sup>13</sup> Freeing people from 'the factory, the bureau, the supermarket, the bank, the street, the pavement, the tube, the crystal entrance-hall, the crippled door-keeper', he provides them only with objects of enjoyment scattered around the globe.<sup>14</sup>

#### Dystopian Optimism

Setting his proposal in a world even more dystopian than our own, where the built remnants of society have all but disappeared, the project Sottsass envisions seems anything but grim. Where the built environment as we know it has disintegrated back to nature, he envisions a collection of colourful and fun architectural objects intended for pure joy, happiness and satisfaction: a building for observing the sea, a temple for erotic dances, a panoramic road to view the waters and jungles that surround it. With the productive aspect of our lives fully handled by automation, he argues that the only thing left for us to turn to is enjoyment and pleasure — and architecture becomes a tool for this enjoyment. While the name of the project — 'Il pianeta come festival' — seems optimistic enough, when observing its setting and the conditions that brought society to it, it is anything but. We may ask ourselves what is Sottsass actually proposing here? A utopia — but set in a dystopian future?

Similar to the works of his Superstudio contemporaries, the work actually questions the utopian genre itself, turning it on its head and using it as a critique of itself as well as society. Utopia and dystopia are usually seen as opposites, with utopia

<sup>6</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (note 2), 42, 45, 8.

<sup>7</sup> Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (London: Verso, 1991), 97.

<sup>8</sup> Ibid., 10.

<sup>9</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (note 2), 47.

<sup>10</sup> Mark Poster, 'Everyday (Virtual) Life', *New Literary History* 33/4 (2002), 747.

<sup>11</sup> Ibid., 746.

<sup>12</sup> Sottsass, 'The Planet as a Festival', op. cit. (note 2), 47.

<sup>13</sup> Ibid., 47, 42.

<sup>14</sup> Ibid. 47.



alleen schematisch aan in welke gebieden op de aardbol bepaalde groepen mensen de omgeving aantrekkelijk zouden kunnen vinden. In plaats van de 'autosnelwegen' die 'slechts dienen om ons naar een naar benzine ruikende parkeerplaats of het strand of een soortgelijke ruimte te brengen', ontwerpt hij 'een panoramische route met zicht op de rivier de Irrawaddy en de jungle langs haar oevers'.<sup>13</sup> Hij bevrijdt de mensen van 'de fabriek, het bureau, de supermarkt, de bank, de straat, het trottoir, de metro, de kristallijnen entreehal, de kreupele portier' en voorziet ze uitsluitend van objecten om van te genieten, over de hele wereld verspreid.<sup>14</sup>

#### Dystopisch optimisme

Sottsass heeft zijn ontwerp weliswaar in een wereld geplaatst die nog meer dystopisch is dan de onze en waar de gebouwde restanten van de samenleving zo goed als verdwenen zijn, maar toch is het project dat hij voor ogen heeft allesbehalve grimmig. Waar de gebouwde omgeving zoals wij die kennen gedesintegreerd is en overgenomen door de natuur voorziet hij een verzameling kleurrijke en vrolijke architectonische objecten die zijn bedoeld voor pure vreugde, geluk en bevrediging: een gebouw om de zee te observeren, een tempel voor erotische dansen, een panoramische weg om het water en de jungle rondom te bekijken. Als het productieve aspect van ons leven volledig is geautomatiseerd, zo stelt hij, dan rest ons alleen nog vreugde en plezier — en architectuur wordt dan een instrument dat deze vreugde teweeg kan brengen. Terwijl de naam van het project — 'Il pianeta come festival' — optimistisch genoeg lijkt, is het zelf, gezien de omgeving en de omstandigheden die de maatschappij ertoe hebben gebracht, allesbehalve optimistisch. We kunnen ons afvragen wat Sottsass hier eigenlijk voorstelt? Een utopie — maar dan in een dystopische toekomst?

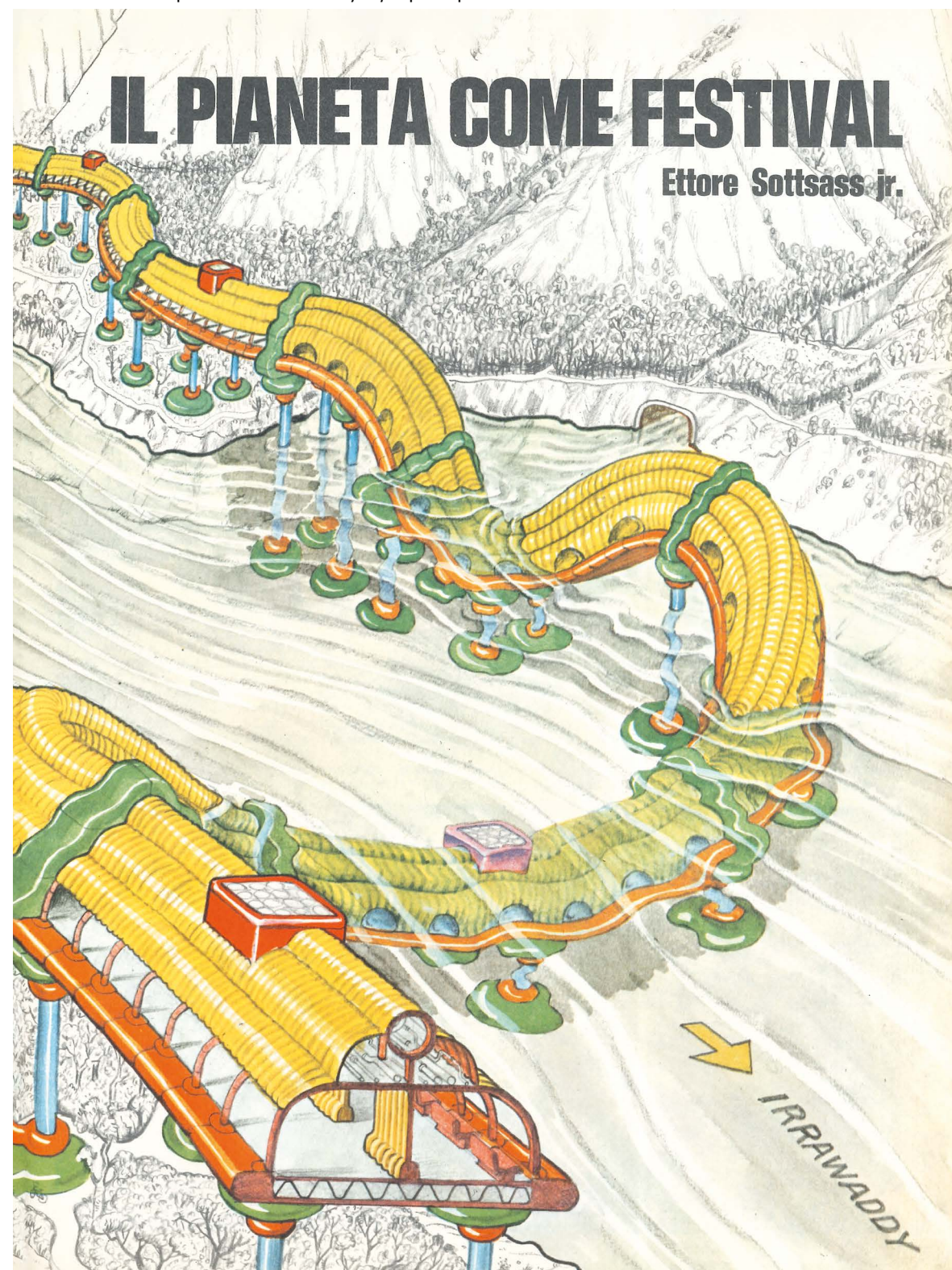
Net als het werk van zijn tijdgenoten van Superstudio stelt het werk het utopische genre zelf ter discussie; het zet het op zijn kop en gebruikt het als zelfkritiek en sociale kritiek. Utopie en dystopie worden meestal als tegenpolen gezien, waarbij de utopie een ideale plek beschrijft, ver weg van de onze, waar alle elementen van de ruimte en de maatschappij in perfecte harmonie lijken te functioneren in een continue en onveranderde staat, en waarbij de dystopie duidt op een wereld (vaak die van ons) die ruimtelijk, politiek en ecologisch naar de knoppen is

gegaan. Hier wil ik echter betogen dat, vooral in dit geval, zowel het dystopische als het utopische beeld met elkaar verbonden zijn, en beide even sterk verband houden met de historische context waarin ze zijn gecreëerd. En hoewel utopieën uitdrukking kunnen zijn van onze hoop en verlangens, terwijl dystopieën een uiting zijn van onze angsten, hangt wat verlangen of angst is ook sterk af van het individu, de maatschappij of de historische periode. In 'Il pianeta come festival' voert Sottsass een wereld ten tonele waarin de maatschappij en het stadsleven zoals wij die kennen een totale transformatie hebben ondergaan, met als enige overblijfselen de ruimten waar het spektakel heerst — exact de belichaming van de toestand die onze ondergang veroorzaakte. Sottsass' werk beschouwen als een utopie waarin hij een geïdealiseerde maatschappij voorstelt waar arbeid en inspanning zijn afgeschaft en het enige wat ons nog rest (zowel producten als genot) consumeren is, gaat onvermijdelijk voorbij aan het dystopische aspect van het werk, dat ons aanspoort ons af te vragen wie er eigenlijk produceert wat wij consumeren. De productie van goederen kan dan misschien volledig worden geautomatiseerd, maar wie produceert de ruimten waar we onze gemeenschappelijke vreugde vieren?

Sottsass zet het utopische genre opnieuw op zijn kop en betreft zichzelf bij zijn eigen verhaal. In plaats van deze architectonische objecten van collectieve vreugde op te eisen als zijn eigen creatieve manifestaties, presenteert hij ze als objecten die zijn ontworpen door 'anderen' — een optimistische, maar dystopische speculatie over een toekomstige wereld die buiten zijn bereik ligt en waarover hij zelf, als eenzame architect en ontwerper, de ruimtelijke zeggenschap heeft verloren. We kunnen ons afvragen waarom hij dan nog ontwerpt, en wat de reden kan zijn voor een ontwerpmethode waarbij de architect zich het werk van eigen makelij voorstelt alsof het door anderen is gemaakt. Door ervoor te kiezen zijn werk te presenteren als een utopisch voorstel, ontloopt Sottsass de verplichting om de ruimtelijke (en maatschappelijke) vraagstukken van zijn eigen tijd daadwerkelijk op te lossen. In plaats daarvan gebruikt hij het utopische

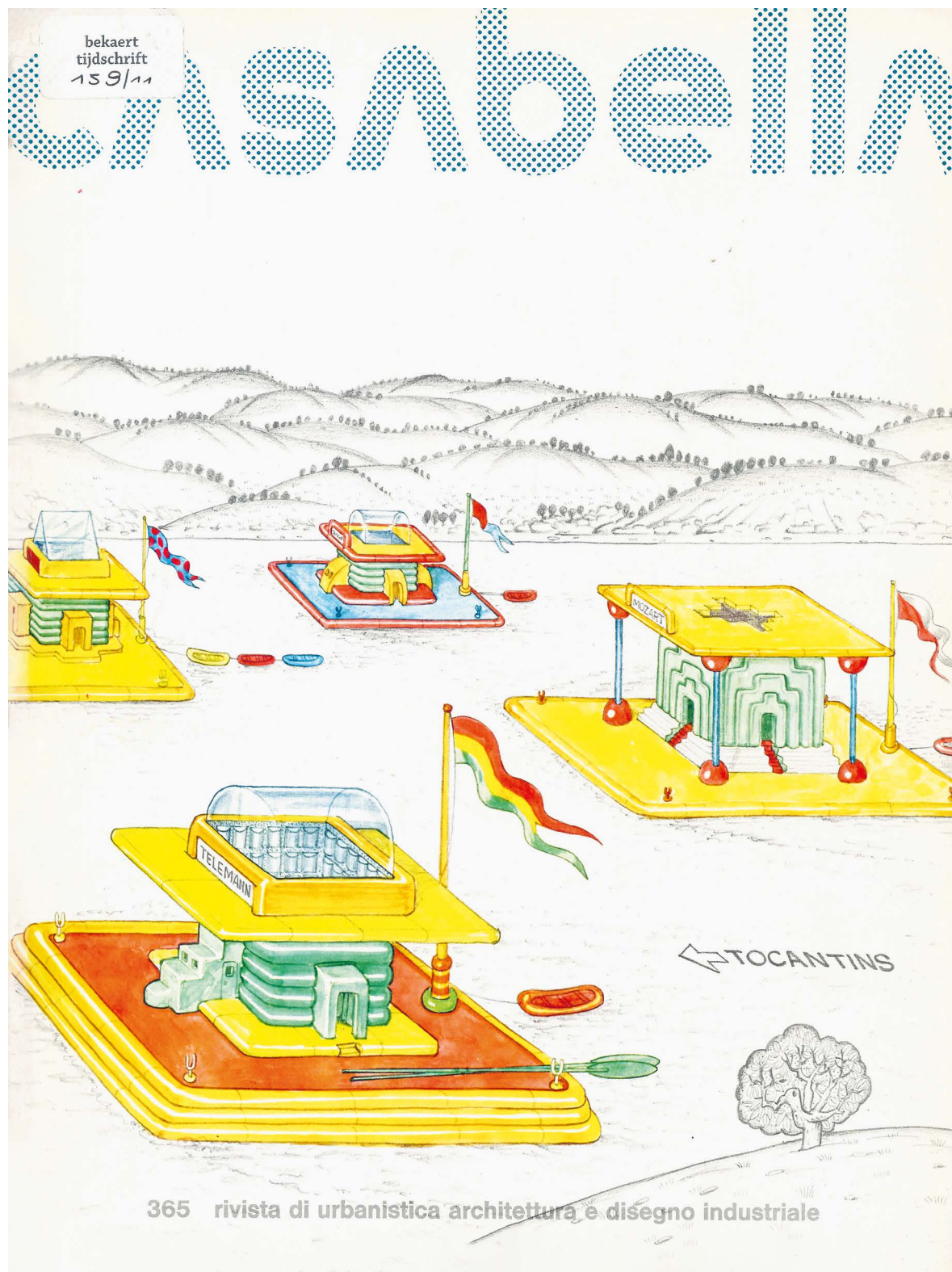
<sup>13</sup>  
Ibid. 47, 42.

<sup>14</sup>  
Ibid. 47.



Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival: a gigantic work. A panoramic road for viewing the Irrawaddy river and the jungle along its banks/* met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival: een gigantisch werk. Een panoramische weg met zicht op de Irrawaddy rivier en de jungle langs haar oevers.* Casabella, 1972





Ettore Sottsass, hand-coloured lithograph, *The Planet as a Festival: rafts for listening to chamber music/* met de hand ingekleurde litho, *De planeet als festival: vlotten om naar kamermuziek te luisteren*. *Casabella*, 1972

describing an ideal place located far away from our own, where all elements of space and society seem to function in perfect harmony while in a continuous and unchanged state, and dystopia signifying a world (often our own) that has gone to ruin — spatially, politically, ecologically. But I argue that, especially in this case, both the dystopian and utopian image are connected, and both equally related to the historical context within which they were created. And although utopias may be expressions of our hopes and desires, while dystopias are a manifestation of our fears, what constitutes desire or fear is also very much dependant on the individual, society, or historical period. In 'Il pianeta come festival', Sottsass is showcasing a world in which society and urbanity as we know it have undergone a total transformation, the only remnants of which are the spaces of spectacle — the very embodiment of the condition that has brought our demise to begin with. Viewing Sottsass's work as a utopia in which he proposes an idealised society where work and effort are abolished and the only thing left for us to do is to consume (both products and enjoyment), inevitably ignores the dystopian aspect of the work that urges us to ask who is actually producing what we are consuming? While production of goods could perhaps be fully automated, who is producing the spaces for our communal enjoyment?

Turning the utopian genre on its head once again, Sottsass inserts himself into his own narrative and, instead of claiming these architectural objects of collective joy as his own creative manifestation, he presents them as objects designed by 'others' — an optimistic yet dystopian speculation of a future world beyond his own reach in which he himself, as a solitary architect and designer, has lost his spatial agency. We may ask ourselves, why does he still design then, and what could be the reason for using a design method in which the architect envisions the work of his own making as if it was created by others? Choosing to present his work as a utopian proposal, Sottsass relinquishes himself from the obligation of actually solving the spatial (and societal) issues that result as a consequence of his own times. Instead, he uses the utopian genre to pinpoint and critically reflect upon what could happen if the future was left unchecked: a world in which the only architecture that could be produced is that which (seemingly) serves no productive societal purpose. So where is the optimism in this dystopia? In a world where there is nothing left to design, and we have

become creatures solitarily scattered throughout Sottsass's vast desert planes, or deep within jungles, architecture has become the means of our true collectivity, of the everyday, one not inhibited, supported, or initiated by consumerism. Architecture becomes a scenography for serendipitous encounters — an optimistic framing of a world in ruins.



genre om precies aan te geven en kritisch te reflecteren op wat er zou kunnen ontstaan als de toekomst ongemoeid wordt gelaten: een wereld waarin de enige architectuur die geproduceerd zou kunnen worden, er een is die (schijnbaar) geen productief maatschappelijk doel dient. Dus waar is het optimisme in deze dystopie? In een wereld waarin er niets meer te ontwerpen valt, en wij wezens zijn geworden die eenzaam verspreid zijn over Sottsass' uitgestrekte woestijnvlakten, of diep in jungles zijn weggestopt, is architectuur het instrument geworden van onze ware collectiviteit, van het alledaagse: dit is een architectuur die niet geremd, gesteund of geïnitieerd wordt door consumptisme. De architectuur wordt een scenografie voor toevallige ontmoetingen — een optimistische omkadering van een wereld die in puin ligt.

Vertaling: InOther Words, Maria van Tol

Yosuke Nakamoto

## From Alpine Architecture to Katsura Imperial Villa Traces of Refuge and Optimism in Bruno Taut's Work



Auflösung der Städte (1920), decentralising force of the dissolving modern city/  
de decentraliserende kracht van de uiteenvallende moderne stad