

elmaster og luftledninger, og pendeltogene fræser med få minutters mellemrum gennem udsigten. Her synliggøres det kværnende storbymaskineris dynamik og bevægelse - ikke som noget grusomt eller livsfjendsk, men som et grundlæggende eksistensvilkår for det moderne storby-menneske. Og ikke uden en vis fascination. Bygningen frembærer det teknologiske udtrykks formåen, installationerne er blotlagte, selvberørende og nærmest overtydeligt æstetiserede og fremstår med en nøgtern, maskinel poesi.

Arkitekten Kazuo Shinohara (f. 1925) havde som udgangspunkt for *TIT Centennial Hall* et billede af et metalisk objekt - en maskine, som svæver i luften.²² „Kaos er en grundlæggende betingelse for byen,“ skriver Shinohara: „Nutidens by kan kun udtrykke en forvirrelsens skønhed.“²³ TIT-bygningen er opbygget af en række forskellige funktioner, der hver fik sit særlige rumlige element. Gennem modstillingen af disse fragmenterede objekter, der hovedsageligt er geometrisk rene former, genereres energi og vitalitet, en *random noise*, hvoraf en ny skønhed kan opstå.²⁴ Hvor han i sine yngre år gjorde sig bemærket med en række nytolkninger af *minka-* og *sukiya-*traditionen,²⁵ så er han i senere faser med ildhu gået ind i udforskningen af mulighedsfeltet i moderne teknologi og materialer. Shinohara har siden 1970 været professor ved TITs arkitekturfakultet, hvor han startede med at undervise i 1953. Trods det, at han gennem sin lange karriere kun har fået opført få projekter, har han gennem sin undervisning været en af de allervigtigste enkeltpersoner for den nyere japanske arkitektur. Han har haft evnen til at fremdrage noget unikt i sine studerende, og en stor del af de japanske arkitekter, der har markeret sig de seneste tiår, har studeret hos ham. Shinohara videregav mindre en konkret designmetode end en seriøst udforskende stillingtagen, skriver arkitekturhistorikeren Koji Taki og karakteriserer Shinoharas arkitektur som en udtalt arkitektur-problematik (architecture as *problématique*), der tydeligt rejser spørgsmål om *nutiden*.²⁶

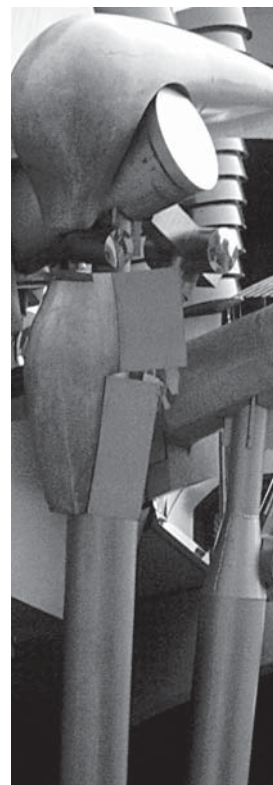
TIT Centennial Hall rummer faciliteter for skiftende udstillinger i den dobbelthøje stueetage og i kælderen. På første og anden sal findes faciliteter for mindre konferencer og forskningsudveksling, og øverst, i tredjesalens udkragede, omvendt hvælvformede rum, findes bar og restaurant



Kazuo Shinohara: *TIT Centennial Hall*, Tokyo (1987)



Makoto Sei Watanabe: Aoyama Technical College, Tokyo (1990)



for universitetets Member's Club.²⁷ Herfra har man en forunderlig udsigt over de tæt-lave forstæder, der så langt øjet rækker ubrudt følger det let bølgende landskabs bevægelser. Shinohara karakteriserer selv bygningen som et center for udveksling af information. Men projekteringen havde stået på længe, før det overhovedet stod klart, hvad man skulle anvende bygningen til, og først efter en rum tid landede rumskibet endeligt på den prominente plads ved hovedindgangen til universitetets campus.²⁸ Med Shinoharas bygning fik Tokyo Institute of Technology et symbol, et markant vejskilt og en på en gang storladet og tidssvarende markering af jubilæet. *TIT Centennial Hall* skabte genlyd i både medier, arkitekturpresse og blandt Tokyoboere og havde dermed allerede opfyldt en god del af sit formål.

Det moderne Japan har overtaget og videreført traditionens stærkt artikulerede brug af arkitektur som kommunikationsmedie.²⁹ For de fleste virksomheder er det utænkeligt at gøre opmærksom på sig selv uden et omhyggeligt tilrettelagt image, og heri spiller det arkitektoniske udtryk ofte en vigtig rolle. Der stilles derfor i en række opgavetyper af *repræsentativ* karakter store forventninger til arkitekternes arbejde. Modsvarende har arkitekterne, med særlig styrke under bobleøkonomien, oplevet en kunstnerisk frihed og et økonomisk råderum uden sidestykke noget andet sted på kloden. Et kulturelt betinget behov for arkitektonisk opmærksomheds- og identitetsskabelse på højt niveau har gjort efterkrigstidens Japan til et arkitektonisk eksperimentarium. I disse repræsentative opgaver bliver selv den mindste detalje i både design- og opførelsesprocessen fulgt til dørs - i en grad vi sjældent oplever herhjemme. I bestræbelsen på den perfekte arkitektoniske iscenesættelse bliver tilsyneladende intet sparet.³⁰

Som en hybrid af et kæmpeinsekt og en toptunet motorcykel - som et forvarsel om invasion fra det ydre rum - er en kolossal, gnaskende metalgræshoppe landet mellem husene i Aoyama, få minutters gang fra Shibuya, der er en af Tokyos travleste stationer. Det er arkitekten Makoto Sei Watanabe (f. 1952), der med denne højglanspolerede version af en bilskt tegneseriegestalt har givet *Aoyama Technical College* (1990) et nyt image.³¹ De japanske bydannelser kalder på landmarks og iscenesættelser, og arkitek-

terne leger gerne med. En arkitekt som Hiroyuki Wakabayashi (f. 1949) har både i Tokyo og Kyoto stillet raketter op til børns og voksnes adspredelse.³² Sådanne gestalter skyder op overalt i Japans fortættede korridorer. Tendensen går mod visuelt stadig stærkere virkemidler med stadig mindre overladt til fantasien, med et motivvalg, der stadig mere utvetydigt dyrker det ultrapotente. Den urbane fortættelse genererer et accelerando i visuelle virkemidler, som ingen synes at kunne undfly. Skyggen heraf er en stadig hurtigere nedslidning af det visuelle budskab og image. I banal konsekvens reduceres arkitekturen til bærer af let udskiftelige reklamebudskaber, kendte fra andre visuelle medier. Selv mere originale bud på identitets- og opmærksomhedsskabelse, hvor arkitekturens rumlige og skulptu-

turelle potentiale inddrages og udforskes, bliver i denne tilstand nådeløst indhentet af sin egen klichégørelse.

Også en samfundsstøtte som det japanske politikorps dyrker den arkitektoniske iscenesættelse. Hvert eneste kvarter har sin lille politiboks. Disse har deres vigtige rolle i den japanske tryghedsbubbles opretholdelse og er uundværlige som det sted, hvor man med det uigennemskuelige adressesystem kan få hjælp til at finde en bestemt adresse. Fra at være yderst primitive skure har de små politibokse udviklet sig til en mangfoldig arkitektonisk eksperimentalgenre, hvor talrige arkitekter har prøvet kræfter med de få, meget synlige kvadratmeter. Ismerne flourer i den skulpturelle opgave, hvor arkitekterne har fået frit slag.³³ Og resultatet ligger lysår fra en hvilken som helst DSB-design-policy.

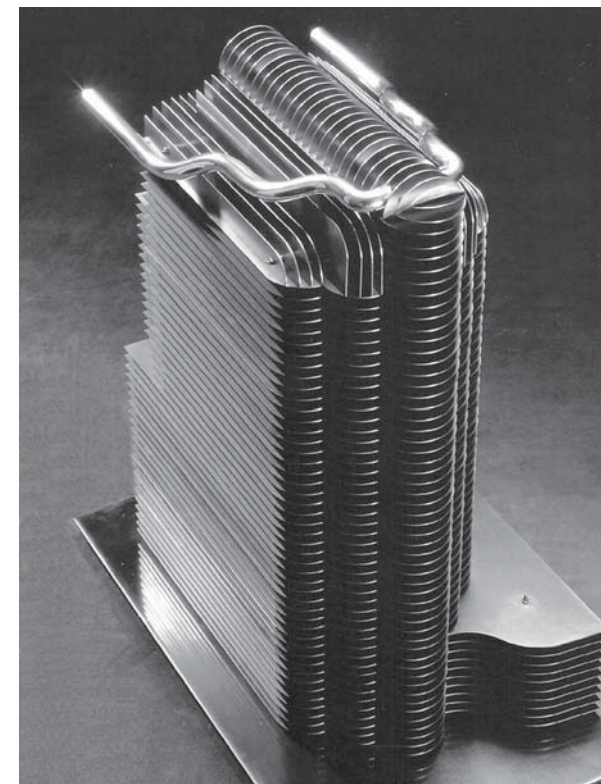
For eksempel har arkitekten Edward Suzuki (f. 1947) udformet *Udagawa-cho Police Box* (1985) som en kolossal skarpretterøkse. Han kalder det selv et offentligt stykke legetøj, hvor „det visuelle udtryk står åben for fortolkninger, mens arkitektens tilsigtede metafor måtte være tydelig.“³⁴ Suzuki har i sit opgør med den konstruktivistiske arkitektur kredset om, hvad han kalder *Anarchitecture*. „Særlig når jeg sammenligner menneskets verden med andre dyrs, kan jeg ikke lade være med at tænke, hvor grundlæggende og afgørende aggression og ødelæggelse (destructiveness) og sådanne størrelser, som normalt opfattes som 'anti-sociale,' er for vort velbefindende. Lige så meget som vi ønsker at fremhæve de gode og konstruktive sider af vores natur, kan vi ikke blot flygte fra det onde og negati-



Edward Suzuki: *Udagawa-cho Police Box*, Tokyo (1985)



Detalje, *Udagawa-cho Police Box*

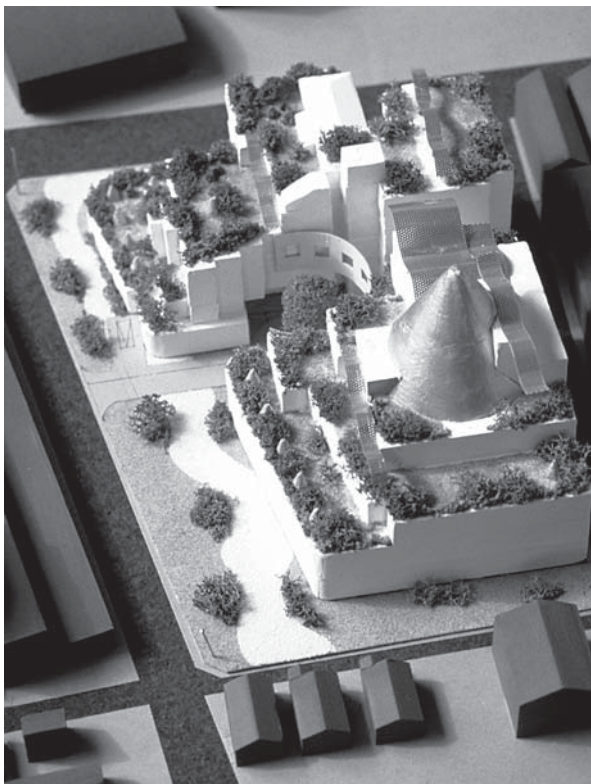


Edward Suzuki: konceptmoel til *Hotel Osaka* (publ. 1989)

ve aspekt, der hænger ved os som en skygge," skriver Suzuki: „Ligesom der kun er mørke i relation til lys, kan vi omvendt kun genkende lys i forhold til mørke ... [og] tilsvarende er det destruktive i arkitekturen en skygge af det konstruktive.“³⁵ Selvom han således ved første øjekast med *Udagawa-cho Police Box* får politiet til frivilligt dag efter dag at sidde i bødlens billede, så ligger der i det skarpt-skårne budskab en mere subtil civilisationskritik.

Et projekt af samme Edward Suzuki til et hotel i Osaka (publ. 1989) var i mere end et år stillet i bero, indtil bygherren fik et glimt af en konceptmodel, der var fremstillet til udstillingsbrug. Han blev så begejstret, at han på stedet besluttede, at lige meget hvilken økonomisk bæredygtighed dette projekt måtte have, så måtte det realiseres: En kæmpe motorcykelkøler på 16 etager, med udstødning og det hele, beregnet for bilhandel i stueetagen og hotel i de øvre etager.³⁶ Her lykkes det virkelig for arkitekten at ramme ind i, sublimerer og arkitektonisk udtrykker en række velvoksne komplekser - eller er det blot uskyldigt potenspillende drengestreger.

Under et besøg hos arkitekten Hisashi Hara (f. 1949) blev vi vist en konceptmodel til et kursuscenter i Kawasaki for det store firma Fujitsu (1989), hvor uddannelsen af personale fra filialer over hele verden skulle finde sted.³⁷ Modellens korpus var en stor skive af en hul træstamme hvor barken forsigtigt var taget af, så mødet mellem den blankpolerede snitflade og stammens oprindelige form - samspillet mellem kultur og natur - var fremhævet. Skiven repræsenterede et firetagers bygningskompleks, der var fuldstændigt indklædt som skovbevokset bjerg. Hulheden var den indre ankomstplads, hvor ankomende med bil i perfekt grandios iscenesættelse kunne modtages. Ovenpå skiven stod en præcis keglestub, der symboliserede *Fujisan*, japanernes hellige bjerg, med dets stærke associationer til den hierarkiske respekt og struktur samt til firmaets japanske selvopfattelse. På skiven lå ligeledes tandhjulene fra et cykelgear: samarbejde, teamwork osv. samt en gammel tagsten fra et buddhistisk tempel: den fulde hengivelse til arbejdet som en disciplin med spirituelle undertoner og dermed det enkelte menneskes fulde hengivelse til firmaet (med tilhørende spirituelle overtoner).



Hisashi Hara: kursuscenter for Fujitsu-koncernen (1989), øverst konceptmodellen, nederst den første arbejdsmodel

I den japanske arkitekturtradition var den repræsentative bygning gennemvævet af symbolske lag. Det symbolske i vid forstand er stadig i dag yderst betydningsfuldt, selvom den moderne kodificering er mindre entydigt defineret end Edo-tidens, og konceptmodellen synes derfor ofte at finde anvendelse som dialogredskab i udviklingen af en bygnings grundkoncept. Den håndterer i sit enkle sprog mange vigtige, om end ukvantificerbare og irrationelle spørgsmål i den indledende kommunikation mellem arkitekt og bygherre: Hvad skal bygningen udtrykke? Hvilke stemninger skal den anslå? Hvilke symboler, bør den rumme eller spejles i? Konceptmodellen kan findyrkes til et sted, hvor det realiserede projekt i sin kompleksitet og påtvungne praktiske virkelighed falder anderledes ordinært ud. Men konceptmodellen fokuserer det intentionelle, og alle ved i det mindste, hvad de skal sige til åbningstalen. Måske kunne vi herhjemme - overfor de gennemrationaliseret, gennemprogrammeret byggeproces - have glæde af konceptmodellens åbnende potentiale?

Kirin-bryggerierne bad Shin Takamatsu om at lave *Kirin Plaza Osaka* (1987). Den ramte noget helt centralt og blev en bragende mediesucces, så bygningen fik lynhurtigt følge af konkurrenterne i ølbranchen. Sapporo Beer bad Toyo Ito om at lave deres nye *Sapporo Guest House* (1989) på Hokkaido,³⁸ og Asahi Beer fik med Philippe Starck (f. 1949) sit landmark i Tokyos kaos, *Asahi Beer Azumabashi Hall* (1989). Bygningen benævnes også *Super Dry Hall* efter Asahi Beers *Super Dry*-øl. Den er udformet som et kæmpe stort, sort ølkrus på en hvid ølbrik med det gyldne skum stående over kanten, og formår, trods sin beliggenhed ved Sumida-floden bag en motorvejsbro, alligevel at manifestere sig. *Den gyldne Lort* døbte Tokyo-boerne straks den 44 m lange forgyldte gestalt på taget. Asahi Beers nyeste reklameskilt var accepteret og optaget som et kærkomment pejlemærke i Tokyos ellers konturløse, urbane tilstand. Startskuddet til *Asahi Super Dry* lød i oktober 1987, samme måned som Takamatsus *Kirin Plaza Osaka* stod færdig. Asahi Beers direktør bad Starck om en bygning med et stærkt image, som „på vej til det 21. århundrede gjorde noget lige så stærkt som Gaudi havde præsteret i Spanien. Starck bifaldt og tilføjede: 'Hvis jeg skal være din

Gaudi, må du være min Güel' (Gaudis sponsor) ...Tilbage i Paris lavede Starck projektet på to uger og præsenterede det i Tokyo.³⁹ Tilsyneladende uden indvendinger.

Ligesom Philippe Starck har en lang række andre prominente udenlandske arkitekter og designere de senere år fået byggeopgaver af japanske virksomheder. Denne tendens, der efter bobleøkonomien bristede er klinget kraftigt af, nåede i 1990 et foreløbigt højdepunkt med storstilede projekter som Kumamoto Artpolis og Osaka Garden Expo. Med den voldsomt opvurderede yen kunne japanerne i bobleøkonomiens sidste fase pege på hvad som helst og få det. Mange udenlandske topnavne har lagt deres visitkort. Det giver prestige for begge parter, og det giver nye indfaldsvinkler på opgaverne i en situation, hvor der står meget på spil. Arkitekter som Bellini (f. 1935), Botta (f. 1945), Rossi (f. 1931) og Bofill (f. 1939) har bygget en del til drømmen om Middelhavslandenes sorgløse liv og har, i et Japan med lille tradition for det offentlige byrum, været med til at pege på nye byrumsmuligheder.⁴⁰

Frank Gehry (f. 1929) fik som en af de første udlændinge i 1987 sin fiskeskulptur op at stå som vartegn for en restaurant i Kobe.⁴¹ Dekonstruktivister som Peter Eisenman (f. 1932) og Zaha Hadid (f. 1950), hvis arbejder i mange år mest rettede sig mod det grafiske resultat, kunne i bobleøkonomiens hedeste faser se nogle af deres arkitektoniske visioner realiseret. Deres dekonstruerede manifeste faldt uproblematisk ind den hyperkomplekse orden i Tokyos bybilleder, og dekonstruerede fragmenter fandt tidligt vej til den kommercielle arkitekturens standardvokabularium. Strategien at indoptage og syntetisere omgivelsernes komplekse virkelighed viste sig i den japanske storbykakofoni ofte mere levedygtig end hævdvundne bestræbelser på at opbygge klassisk arkitektonisk orden.

Eisenman synes med sine realiserede Tokyo-bygningers kokette deformationer at have foregrebet næste større jordskælv. Men oplevet på stedet er en bygning som *Koizumi Lighting Theater* (1990)⁴² skuffende i forhold til Eisenmans sikre greb om galleri- og tidsskriftvirkeligheden - som var hans transformationer fra de komplekse dekonstruerende sproglege til den konkrete sanselige arkitektoniske virkelighed aldrig rigtig forløst.⁴³ Det er bedrøveligt



Philippe Starck (ø. tv. og n. th.): *Asabi Beer Hall*, Tokyo (1989), Frank Gehry (n. tv.): *Fish Dance*, Kobe (1987) og Peter Eisenman (ø. th.): *Koizumi Lighting*, Tokyo (1990)

meget mere interessant at læse om, tale om og se billeder af end at bevæge sig rundt i.

Et firma som K One har direkte profileret sig som arkitekturmæcen med en række opgaver for udenlandske avantgardearkitekter. Udover Zaha Hadid har blandt andet Richard Rogers (f. 1933) løst en række opgaver for K One: to kontorbygninger og en avanceret udstillingsbygning i Tomigaya.⁴⁴ Som virksomhedslem har Rogers' slebne high-tech vokabularium en næsten uimodståelig og meget direkte fascinationskraft. Det moderne Japan synes indimellem forblændet af teknologi og blanke dele. Set i skyggen af økologiske dommedagsprofetier er den japanske fascination af teknologiens formåen befriende, med den dertil hørende tro på og tillid til den teknologiske løsning på fremtiden. Men den kan virke lidt letkøbt og kamikazeagtig - selv i dens mest ulastelige højteknologiske ikklædninger. „What Mankind Can Dream, Technology Can Achieve,“ proklamerede Fujitsu-koncernen ved Tsukuba Expo'85. Ved samme udstilling var budskabet fra Sumitomo-pavillonens 3D-fantasium: „Man's Love of Nature - Our Hope for the Future,“ og „Tomorrow's Science for the Enrichment of Mankind“ blev af Fuyo eksemplificeret med robotteater: De små pus opførte Shakespeares Hamlet.⁴⁵ Her trives de store drenges fremtidsvisioner. Rystelser, der demonstrerer, hvor spinkle forudsætninger, dette teknologibaserede japanske mirakel hviler på, som den bristede bobleøkonomi, jordskælvene i Kobe og Aum Shinrikyo-bevægelsens giftgasangreb kan måske for en tid vække til eftertanke. Men eftertanken synes stadig ikke at virke tilbage på kursen.

En anden engelsk high-tech arkitekt, Norman Foster (f. 1935) designede i Tokyo *Century Tower* (1991)⁴⁶ i forlængelse af ideerne fra *Shanghai Bank* (1985) og *Hong Kong Bank* (1986). *Century Tower* har en udstrakt og usædvanlig elegant åbenhed og lethed i sit indre, opnået gennem de i bygningens fulde højde gennemløbende atriumrum og de frilagte konstruktive elementer. De karakteristiske ribbestruktur for jordskælvssikring er tydeliggjort både i bygningens interiør og eksteriør, og Foster drager i et interview sammenligninger mellem *Century Towers* strukturelle karakter og den japanske tradition: „Hvis man drager analogier med ... traditionel japansk arkitektur, er man al-

tid opmærksom på strukturen, både udvendigt og indvendigt. Hvis man står udenfor en traditionel japansk bygning og bevæger sig indenfor, er det samme struktur, der ordner rummet og har en stor indvirkning på ens opfattelse af lys og oplysning. Jeg tænker, at der, på en anden måde i *Century Tower*, men i samme tradition, er en følelse af, at denne struktur er noget, man kan manipulere.“⁴⁷ Den slags ignorering af skalaspørgsmålet fatter jeg ikke, at arkitekter vedblivende kan slippe ustraffet af sted med. Er der noget, der kan manipulere i Fosters struktur, er det det korporative væsen. Er der noget, der bliver manipuleret, så er det de ansatte og de besøgende.⁴⁸

„I *Century Tower* svæver de ansatte i byen,“ skriver Malcolm Quantrill med adresse til bygningens transparens og indskriver den i traditionen fra Frank Lloyd Wrights *Larkin Building* (1905) og *Johnson Wax* (1939)⁴⁹ hvor arbejdspladsens status er forhøjet.⁵⁰ Men da jeg i efteråret 1994 ville besøge bygningen, der i parentes bemærket er et erhvervsudlejningskompleks med overvægt af kontorarealer, blev jeg i den store ankomsthall straks spottet af en kvindelig uniform, prikket på ryggen og med en af den slags smil, som kan få det til at risle én koldt ned ad ryggen, vist en håndskrevet seddel, hvorpå der på høfligt engelsk stod, at det var forbudt at opholde sig i bygningen uden ærinde. Den i alle henseender ulastelige bygning talte åbenbart end ikke, at man udtalte engelsk forkert eller først prøvede, om jeg forstod et diskret vink på japansk. Jeg måtte så skaffe mig et ærinde, og løste billet til udstillingsrummene i kælderetagen. Her fandtes sublime kalligrafier fra Heian-perioden, mest sutra-afskrifter, hvis spinkle penselspor ført af rent hjerte stod i skærende kontrast til bygningens selvbevidste, stift reproducerede megadimensioner. Fra trappen ned til udstillingen kunne jeg så i smug beundre kigget lodret hele vejen op gennem de 18 ens etager til den øverste, dobbelthøje etage. Der var intet spor efter mennesker eller menneskelig aktivitet.

Vel ude igen ville jeg så beundre bygningen udefra og bevægede mig venstre om. Jeg kom dog ikke langt. Jeg må have overtrådt en usynlig grænse, for pludselig blev jeg overfuset af en vagt - den i særklasse værste behandling, jeg nogensinde har været ude for i Japan. Han råbte og skreg,



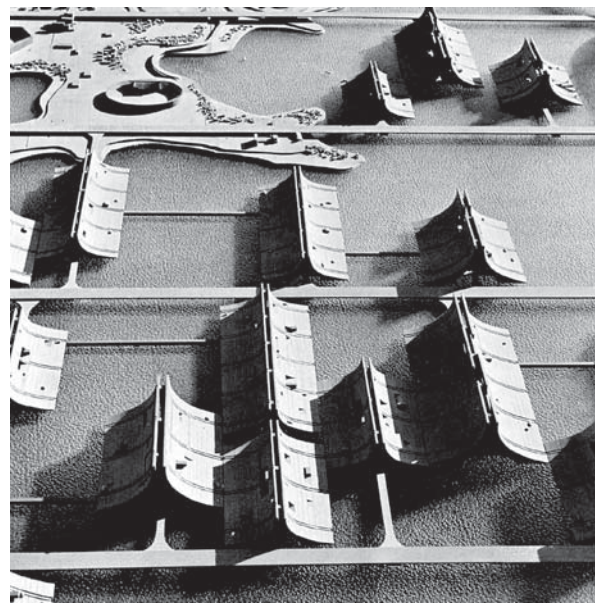
Norman Foster: *Century Tower* (1991) foran Kanda-floden, en af Tokyos få frilagte floder

eksponerede sin diktator-store brystkasse og tillod sig vibrationelt at tilsvine på det groveste. Havde han så blot været der forud, synlig, så man havde kunnet spørge og forklare sit ærinde og fået et nej eller et ja, så havde selv afvisningen kunnet have en vis værdighed for os begge. Havde arkitekten ikke været så opsat på en pletfri æstetik, kunne man have markeret med belægningsskift, beplantninger, skiltning eller hegn, at dette var privat. Nu lignede det blot et anonymt offentligt areal, og vagtens overvågningskamera var så diskret anbragt, at jeg ikke havde opdaget det. Den dag var jeg næsten sikker på, at det var så simpelt, at store bygninger retfærdiggør store forbrydelser - at store strukturer sætter selv store personlige indvendinger skakmat. Jeg kom med ønsket om at kunne besøge et af standardkontorarealerne og for et øjeblik at svæve over byen, men nåede kun at opleve mennesker, der for at leve op til bygningens køligt kalkulerede forstillelse havde måttet lade sig selv blive hjemme fra arbejde.

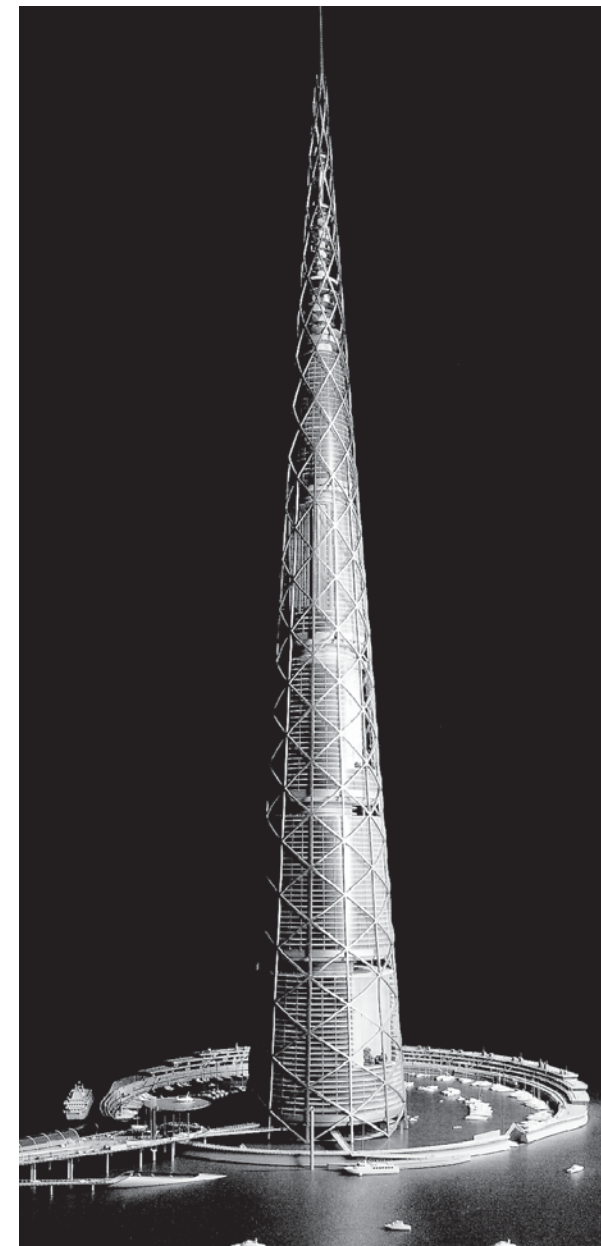
Senere har Foster i samarbejde med et af Japans største entreprenørfirmaer, Obayashi Corporation, der også stod bag opførelsen af *Century Tower*, projekteret *Millenium Tower* (1990). Først var det skitseret til at være eventyrlige 1001 m højt. Det ville således i et af verdens mest udsatte jordskælvsområder radikalt slå den hidtidige højderkord for bygninger. I det senere publicerede, realiserbare projekt var *Millenium Tower* skrumpet til 840 m, hvilket dog stadig er næsten dobbelt så højt som det hidtil højeste menneskeskabte bygningsværk. Placeret ude i Tokyobugten ville *Millenium Tower* således blive en hel bydel - et monument over de skyhøje landpriser, omend et perspektivmæssigt noget indsnævret forsøg på via byggeteknologien at tackle pladsmanglen. *Millenium Tower* er via en vej- og togbro forbundet med fastlandet. Fundamentsskiven er udformet som en stor, cirkulær marina, fra hvis centrum bygningen med sine i alt 170 etager rejser sig som en kolossal, ultraspidt kegle, omvævet med dobbeltspiralske stræbebånd. For hver 30 etager er indbygget et *sky center* for at opdele bygningens kolossale dimension i mindre enheder. Skycentrene nås af high-speed-elevatore, der hver kan betjene op til 150 personer. Herfra stiges så - fuldstændig som nede ved overfladens pendeltog - om til lokal-

elevator, hvorfra ens endelige destination nås. Skycentrene er fem etager høje indkøbs- og cafécentre hver med deres hovedfunktion, som hotel, auditorier, biografteater, koncertsal etc. De allerøverste etager rummer tekniske installationer og kommunikationsudstyr. Derunder følger en zone med boliger - *Millenium Tower* forventes at få omkring 50.000 faste beboere.⁵¹ Arealerne i de nedre etager vil, med deres håbløse lys- og adgangsforhold til alt andet end storrums-kontorer (og aktiviteter, der ikke *tåler* dagens lys), tjene erhvervsformål. Vinduespladserne i en sådan struktur bliver dyre. Men Foster taler romantiserende om muligheden for at vende „tilbage til at kunne bo ovenpå [sin] forretning,“ og hævder, at „denne bygning ... tilbyder et alternativ til byens fremmedgørelse, forurening og ensomhed. Den vil tillade mennesker igen at nyde deres omgivelser og egne aktiviteter.“⁵²

Med en diameter på 130 m har blot en enkelt etage nede nær havoverfladen et areal svarende til to fodboldbaner. Så selvom japanerne altid har sværget til kontorlandskaberne frem for de mange små individuelle kontorrum - det stimu-



Kenzo Tange: *A Plan for Tokyo* (1961), hvori Tokyobugten blev inddraget til bebyggelse



Norman Foster: *Millenium Tower* (1990), forslag til en 840 meter høj bygningsstruktur placeret i Tokyobugten

lerer samarbejdet og den løbende summekontakt samt minimerer arealforbruget - så er en lang liste af trivselsparametre i en sådan skala kontorbyggeri aldeles fortrængt. *Millenium Towers* formalistiske superform binder uundgåeligt uhyrlige arealer og skaber indre strukturelle problemer af overvældende dimensioner, samtidig med at en sådan struktur økologisk og energimæssigt set er absurd.⁵³ Planlægningsmæssigt må den vel nærmest rubriceres som en perverteret drøm. Men samtidig en udfordring, der i dagens Japan er svær at lade ligge, en præstation af babelske dimensioner. „Alle, fra bygherre til arkitekt til entreprenør til bruger, er fascineret af høje bygninger,“ skriver Gold og Suzuki: „Selvom det er velkendt, at superhøjhuse ikke er nødvendige, hvis vi taler om at løse overbefolkningsproblemer, antyder den utrolige kraft i *egoet*, at vi i nær fremtid vil blive vidne til noget lignende superhøjhusene.“⁵⁴ Siden Metabolisternes visioner sidst i 50'erne har en bebyggelse af Tokyobugten næsten været en besættelse, og for eksempel Renzo Pianos (f. 1937) *Kansai International Airport*⁵⁵ (1994) i Osakabugten peger samme vej. Havet omkring de japanske øer lokker med sine udstrakte, bjergfrie, stadig ubebyggede kvadratkilometer.

Projekteringen af *Millenium Tower* var så langt fremskredet, at det byggeteknisk ville være muligt at opføre, selvom det ville fordr yderligere udvikling af byggerobotterne. Det, der reelt holdt igangsættelsen tilbage, var beregninger, der forudsagde, at med en så stor efterspørgsel på stålkomponenter fra et projekt i denne størrelsesorden ville også priserne udvise himmelflugt.⁵⁶ Ikke kun priserne, også bygningshøjderne fortsatte deres himmelflugt. Så Obayashi måtte snart se *Millenium Tower* distanceret. „Krigen“ mellem Japans største byggefirmaer om at kunne levere de mest storladne projekter for Tokyobugten's udnyttelse var i mellemtiden eskaleret til nye højder.

Francis Duffy polemiserer i en artikel med Takenaka Corporations 1 km høje *Sky City*, en noget federe udgave af *Millenium Tower*, som da også giver husly til 35.000 og arbejdsplads for 100.000. Han kalder det en esoterisk kunst- art, helt uden hold i (eller hold på) virkelighedens problemer og kalder skyskraberen *deus ex machina*.⁵⁷ Det velrenommerede byggefirma Nikken Sekkeis bidrag, *Soft*

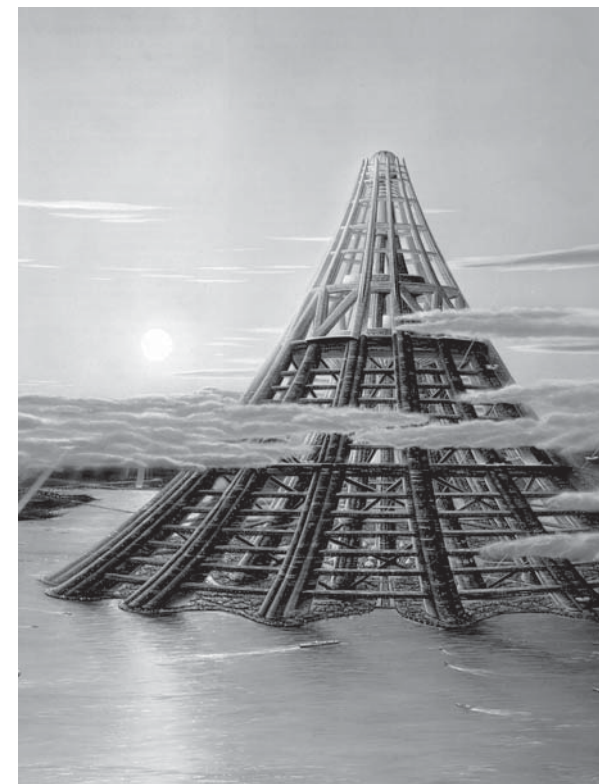
Landing Island, hører til blandt de mere realistiske. Deres ringstrukturer på 2 km i diameter er sammensat af elementer, der står på bunden med en vægt, der kun netop overstiger den fortrængte vandmasses. Hver af disse ringe giver plads til 70.000 beboere og yderligere 40.000 arbejdende. Shimizu Corporation har lanceret en *Cyclic City*, beregnet for en befolkning på 2-300.000, mens Shimizus *Try 2004* er en 2004 m høj pyramidestruktur, som skulle kunne huse omkring 1.000.000 indbyggere.⁵⁸ Taisei Corporations *X-SEED 4000 (1990)* med en profil som japanernes hellige bjerg, *Fujiyama*, rejser sig 4.000 m over havet og skulle skabe husly for 1.600.000 mennesker. . Det menneskeskabte når dermed endnu højere end *Fuji-sans* 3.774 statelige metre. Men Taisei Corporation skriver, at hensigten med *X-SEED* ikke er at skabe højere og højere bygninger. „Jo mere, vi tænkte over denne ide, jo flere problemer og modsætninger dukkede op. Ikke blot tekniske problemer, men også spørgsmål om social organisation, politik, økonomi, jura, så vel som psykologi og moral må tages i betragtning,“ skriver Taisei Corporation: „For at kunne realisere dette koncept er der ikke blot brug for teknologiske gennembrud; det vil også fordr et meget bredere grundlag af interdisciplinær research end hvad, der nu eksisterer.“⁵⁹

„Den nuværende situation er i virkeligheden en markedsføringsstrategi fremført af Japans største byggefirmaer,“ skriver Gold og Suzuki om Tokyo Bugt-projekterne: „Disse anstrengelser har ingen politisk eller social agenda. Fænomenet må snarere ses som et eksempel på byggefirmaernes spillet med high-tech musklerne. Mens nogle projekter virker sandsynlige, er andre simpelthen science fiction... Det visionære ... ligger i annonceringsstrategien, der spiller på den teknologiske myte om et fremtidens Tokyo skabt af byggefirmaerne.“⁶⁰

Slet ikke alle bobleøkonomiens visioner bliver realiserede. Allerede PR-værdien i et velpubliceret projekt er uvurderlig, men de japanske virksomheder er gået ind i realiseringen af mange spændende og spektakulære projekter. Så uendelig få af bobleøkonomiens bekostelige arkitektoniske iscenesættelser har dog nogen dybere relation til virksomhedens væsen. Arkitektens rolle er reduceret til ren, ydre fremtræden, uden bund eller genklang i nogen

indre virkelighed. Overfor PR-værdien i et velpubliceret projekt bliver den daglige bruger, selv i tilfælde som *Millenium Tower* med 50 eller 100.000 af dem, en minoritet, som man ikke for alvor kan tage alvorligt. Alt for mange kontorarbejdspladser (og boliger) er gennem årene blevet gidsler i sådanne storladne præstationer. Men under bobleøkonomien var efterspørgslen på kontorarealer så stor, at så godt som alt lod sig udleje⁶¹ - uanset pris og kvalitet.

Når man bladrer i de elegant layoutede arkitekturtidskrifter, er der i de glorificerende præsentationer af disse byggefagenes og arkitekternes højtravende præstationer langt mellem problematiseringerne. Selv blandt læserne er det en minoritet, der rent faktisk oplever bygningerne på stedet, så man bidrager hellere til opretholdelsen af den



Taisei Corporation: X-SEED 4000 (1990)