

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Сања Р. Симоновић Алфиревић

ПЕРФОРМАТИВНОСТ АРХИТЕКТУРЕ

докторска дисертација

Београд, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Sanja R. Simonović Alfirević

ARCHITECTURE PERFORMATIVITY

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015.

Ментор:

др Владимир Мако, редовни професор,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Мишко Шуваковић, редовни професор,
Универзитет Сингидунум у Београду - Факултет за медије и комуникације

др Владимир Миленковић, ванредни професор,
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

Датум одбране: _____

ПЕРФОРМАТИВНОСТ АРХИТЕКТУРЕ

АПСТРАКТ

Предмет истраживања представља дефинисање перформативности архитектуре са аспекта студија извођења, са циљем објашњавања остварених релација, приказивања њиховог порекла, као и могућих облика њихових интерпретација. Полазећи од тога да перформативност у општем смислу обухвата концептуалну и оперативну реалност, ова дисертација истражује начине којима је архитектура ослобођена формалне путање у процесу пројектовања, чиме се идентификује, разматра, полемише променљивост и нестабилност граница у којима архитектонске идеје и значења комуницирају на друштвеној и културној платформи. Савремена позиција разматрања актуелне ситуације у архитектури настаје одређивањем природе остварених веза између перформативности и архитектуре које нису успостављене само у оквирима визуелних и формалних манифестација, већ на плану заједничке суштинске концепције.

Кључне речи: Перформативност, архитектура, студије извођења, перформативна пракса, нова антропологија догађаја

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Теорија архитектуре и визуелних уметности

УДК број: 72:001.891(043.3)

ARCHITECTURE PERFORMATIVITY

ABSTRACT

The subject of this research defines the phenomenon of performativity in architecture through performance Studies, with an aim of explaining established relations, presenting where they originated from, as well as possible forms of their interpretation. Starting from the point that performativity in its general sense includes conceptual and operative reality, this paper researches ways in which architecture is released of following the formal path in the process of design, which identifies, discusses and explores the changeability and instability of boundaries in which architectural ideas and meanings communicate on a social and cultural platform. Contemporary position in assessing the current situation in architecture emerges by creating connection between performativity and architecture, established not only within visual and formal manifestations, but also in terms of common essential concept.

Key words: Performativity, architecture, performance studies, performative practice, new anthropology of event

Scientific field: Architecture and urbanism studies

Specialized scientific field: Theory of architecture and visual arts

UDC No. 72:001.891(043.3)

САДРЖАЈ

УВОД	01
Уводне напомене о теми	01
Досадашња искуства и уочени проблеми о предмету истраживања	03
Проблем и предмет истраживања	07
Циљеви и задаци истраживања	10
Полазне хипотезе	11
Научни методи истраживања	12
Научна оправданост и очекивани резултати истраживања	13
Структура докторске дисертације	14
1 Студије перформанса	17
1.1 Теоријске основе перформатива	17
1.2 Студије извођења и проблем перформатива	24
1.3 Извођење и изведба	31
1.4 Шекнеров модел извођења	35
1.5 Студије перформанса и извођење: систематизација теоријских позиција	42
1.6 Извођење и људска ситуација	50
2 Студије перформанса као нова антропологија догађаја	57
2.1 Тарнер и извођење	58
2.2 Гофман и извођење	62
2.3 Глобална антропологија савремености и извођење	65
3 Архитектура као перформативна пракса	70
3.1 Перформативне студије и архитектура	70
3.2 Перцептивни перформанс и архитектура	73
3.3 Перформанс и архитектура	76
3.3.1 Перформанс у архитектури	79
3.3.2 Архитектура као место перформанса	86
3.3.3 Архитектура као перформанс	93
3.4 Проблеми извођења у архитектури са становишта пројектанта и корисника	104
3.5 Проблеми извођења у архитектури са становишта изведбе	111
4 Модели перформативности архитектуре: два случаја	119
4.1 Перформативност архитектуре не-места	121
4.2 Извођење идентитета као перформативни чин у архитектури	128
ЗАКЉУЧАК	137
ПОПИС И ИЗВОРИ СЛИКА	143
ЛИТЕРАТУРА	155

УВОД

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ О ТЕМИ

Предмет истраживања докторске дисертације је поступак дефинисања феномена перформативности архитектуре са аспекта студија извођења (*performance studies*), у циљу објашњавања остварених релација, приказивања њиховог порекла, као и могућих облика њихових интерпретација. Полазећи од тога да перформативност у општем смислу обухвата концептуалну и оперативну реалност, овај рад истражује начине којима је *перформанс* (као бихевиорално-просторно-временски догађај, стварни-дословни или режирани) утицао на формирање нових и другачијих просторних концепата, односно на тумачење простора терминима релација уместо фигуралности.

Идентификација перформативности архитектуре као феномена уопште, у актуелним теоријским и стручним расправама, производи широку и сложену категоризацију која се може свести на неколико кључних одређења. Ту спада перформанс у архитектури (објекти намењени различитим облицима јавног извођења), архитектонски перформанс (кинетичка променљивост, дигитални и светлосни ефекти фасаде, "облачење" волумена архитектуре), и перформативна архитектура (интерактивна архитектура различитог степена и карактера променљивости просторне диспозиције, са произведеном реакцијом у односу на настале визуелне информације и сензације). Када говоримо о перформативности архитектуре са аспекта *студија извођења* примењених на архитектуру, различито од претходно наведених категорија, поље истраживања је усмерено на архитектуру у контексту просторно-временских ситуација, процеса друштвеног, уметничког понашања, акције, интеракције или релације, који се могу посматрати и теоретизовати *као перформанс*. Инструментализовањем феномена "као" перформанс, настаје методолошки поступак - апарат анализе, идентификације, разматрања, теоретизације променљивости и нестабилности граница у којима архитектонске идеје и значења комуницирају на друштвеној и културалној платформи. Савремени концептуални, естетски програми, мултидисциплинарност

резултирају отвореном, незавршеном конструкцијом флуидне топографије која артикулише, више него што приказује тло на коме данашња архитектура почива. Конвергентан у односу на архитектуру и студије извођења, феномен перформативности одређује савремену позицију сагледавања актуелне ситуације у архитектури, коју је на општем плану могуће посматрати са неколико различитих аспеката: 1| Иманентно - пројектантски (савремена архитектонска теоријска платформа и реферирајуће подручје праксе), 2| Спољашња анализа културе према Шекнеру (Richard Schechner), такозвана "*рефлексивна објективност*" са савременом антропологијом догађаја, 3| Начин посматрања архитектуре као *догађаја* (постајања, престајања) и као *афекта* (постструктуралистички дискурс који проблематизује различите начине манифестације перформативности са аспекта променљивости, ефемерности, динамике, фрагментарности, релативизма).

Први од наведених инструмената конституисања и извођења друштвене реалности је пројектантски поступак техничког, медијског конципирања и реализације архитектонских замисли унутар међуодноса уметности и технике материјалног планирања. Аспект спољашње анализа културе указује на перформативну (извршну, делатну, бихевиоралну) структуру догађаја, различиту од референцијалне, пројектантске структуре комуницирања значења. Последњи наведен, домен афекта у архитектури, односи се на просторно-временске догађаје, конципиране и реализоване изван подручја стварања завршених дела као објеката. Догађај је одређен концептом оперативности у погледу континуитета токова, енергија, ритмова пролазности и нестанка граница.

У оквиру студија перформанса које упућују на концептуализацију перформанса изван извођачких уметности и сугеришу на перформанс као реактуелизацију симболичких система путем медијумских тела, кључно се указује перформанс као "обновљено понашање," тј. да не постоји реалност која претходи нечијем искуственом доживљају, већ да се свет активно изводи и ствара увек изнова. Помак у тумачењу перформанса као *чину* културе, ка перформансу ка *дејствености* културе значи преображај архитектуре као објекта, у животну ситуацију, реални догађај. Оно што перформанс као метод и аспект сугерише је да

се било који облик стварности, у овом случају физички, просторни медијум као што је архитектура, може проучавати као *перформанс*.

У односу на предложене теоријске равни, питање перформативности и дефинисања методолошке процедуре проучавања овог проблема у архитектури, разматрамо са аспекта *студија извођења* тј. позиције тумачења *конструисаних* друштвених реалности (архитектуре) као мета-наратива који приказује помак од сценографске појавности до процеса, преко догађаја и ефеката изведених просторних ситуација.

Теоријски полигон истраживања феномена перформативности заснован је на трансдисциплинарној синтези рецентних приступа у оквиру општег дискурзивног поља перформативности и савремених концепата теорије архитектуре.

ДОСАДАШЊА ИСКУСТВА И УОЧЕНИ ПРОБЛЕМИ О ПРЕДМЕТУ ИСТРАЖИВАЊА

Анализа специфичности релационог дискурса перформативности и архитектуре обухвата теоријски, филозофски, уметнички, друштвени и културални контекст од 60их година прошлог века до данас, као и теоретизацију и артикулацију значења основних појмова на којима је засновано истраживање (*перформатив* (eng. *performative*), *перформативност* (eng. *performativity*), *извођење* (eng. *performing*), *студије перформанса/извођења* (eng. *performance studies*), *извођачке уметности* (eng. *performing arts*)).

Перформанс у овом раду не упућује само на аспект уметности, већ у низу различитих извођачких пракси у култури и друштву, уводи у разматрање идеје које се тичу аналитичке филозофије Џон Лангшоу Остина (John Langshaw Austin). Његов рад о перформативном говорном чину је иницијално одредио порекло лингвистичке формулације појма *перформатив*. Уместо једноставног дескриптивног израза, Остинов перформатив се односи на поступак конституисања реалности посредством говорних чинова, тј. на директно продуктивни аспект језика. Потреба за актуелизацијом појма перформатив може се објаснити сталним процесом усклађивања широког спектра понашања са

променљивим карактером културалних трајекторија, а у овом раду се разматра архитектура као полигон, подручје и простор манифестације тог процеса.

Док су социолози и антрополози као референтну област својих истраживања користили уметничку изведбу, Шекнер, Виктор Тарнер (Victor Turner) и Ирвинг Гофман (Erving Goffman) развијају интердисциплинарни облик културалне критике, постављајући уметничко дело (перформанс) у раван са било којим културалним артефактом, чиме је повратна реакција из области културе и друштва непосредно евоцирана. Према Шекнеру студије извођења апсорбују различите методе из великог броја нових и старих дисциплина са амбицијом сталног проналажења и умножавања нових облика извођења, као и њихових тумачења¹.

У оквиру студија извођења, извођачке праксе *релационих дела*² уметности које директно разматрају, анализирају, полемишу аспекте архитектонског простора су превасходно *инсталације, амбијенти, ситуације, и перформанси* као инструменти критичког проверавања, промишљања установљених архитектонских принципа и начела. Пре него што је термин *инсталациона уметност* био уведен у оквиру савремене уметничке праксе, Алан Капроу 1958. уводи појам *амбијент* како би описао мултимедијални рад величине собе који је у целини третиран као *ситуација*, а посматрач као интегрални елемент којим се дело довршава.³ Инсталациону уметност као и праксе са којима је директно повезана - флукус, минимализам, перформанс, концептуална, процесуална уметност, одликује ефемерност, специфичност у односу на место настанка, институционална критика и оспоравање тржишног система у свету уметности. Уметничке праксе Марсела Дишана, Цона Кејџа, Алана Капроуа, флукуса и хепенинга, провоцирају

¹ Идентификовање кључних модела извођења, дефинисање критеријума њихове типологије Шекнер разматра у оквиру студија извођења, које представљају активни *чинилац друштвених процеса и превирања. Понашање* током извођења активности (објашњавање показивања чињења - "what people do in the activity of their doing it"), представља основни предмет изучавања, затим *уметничко извођење* потцртава интегралност релација између проучавања и извођења перформанса, даље, антрополошки метод *непосредног учења* добија форму критичке дистанце у односу на предмет проучавања дозвољавајући непрекидни процес преиспитивања и ревизије. Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 1.

² Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006), 474.

³ Allan Kaprow, "Notes on the Creation of a Total Art" in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (London, England: University of California Press, 2003), 10-12.

институционализоване конструкције друштвених норми, увођењем случајности и ефемерности у процес критичког и нематеријалног концепта стварања места.

Порекло *перформанса као парадигме* у архитектури припада друштвеном, технолошком и културалном контексту педесетих година двадесетог века, тј. утопијским пројектима архитектонске авангарде шездесетих и седамдесетих година (*soft cities*, урбани предели Архиграма (*Archigram*), затим призори фантазије засновани на елементима поп-културе Архизума (*Archizoom*) и Ант Фарм (*Ant Farm*) који уместо реконфигурисања пројектантског поступка предлажу нови облик репрезентације архитектуре као субверзивну форму друштвене критике.

Касних педесетих година концепт перформанса је интензивно примењиван у хуманистичким наукама, првенствено лингвистици и културалној антропологији, а затим и у другим научним областима као фундаментални концепт широког утицаја. Ерика Фишер-Лихте (Erika Fischer-Lichte) истиче значај перформанса као универзалног аналитичког интердисциплинарног апаратуса. Перформативним приступом савременој култури – *перформативним обртом*, долази до промене у тумачењу културе од аутономног система артефаката до културе као текста, тј. мреже интеракција и вишеслојних процеса који тако постају критички опонент статичним формама вредности и значења. Друштвени и културални феномени се разматрају као конституисани, обликовани и трансформисани континуираним процесима прилагодљивости и медијације. Екова (Umberto Eco) проблемски дефинисана расправа о отвореном делу указује на његову двојакост, односно могућност да буде завршено а истовремено *отворено за многоструке интерпретације*. У том смислу се говори о отвореном тумачењу и отвореној структури текста, или о програмској незавршености (настајању или довршавању у процесу извођења). Посматрајући однос између Ековог концепта отвореног дела и Бартовог (Roland Barthes) тумачења отвореног дела у односу на његов теоријски концепт текста, указују се супротна становишта. У Ековој теорији оно је чврсто и готово традиционално, а у Бартовом систему измиче дефинитивном одређењу.

Критичка размена идеја унутар архитектонског дискурса шездесетих година (*Oppositions, Assemblage, Any*), омогућила је отварање архитектуре ка осталим дисциплинама. Током седамдесетих година архитектура и концептуална уметност, припадали су заједничкој равни одређеној теоријским, интелектуалним приступом фаворизованим од стране Чумија (Bernard Tschumi)⁴ и интуитивним, заснованим на перформативној пракси Голдбергове (RouseLee Goldberg) и најрадикалнијим експериментима у уметности перформанса. Према Чумију, архитектура је медиј за комуникацију концепата јер увек упућује на нешто друго изван саме себе. Са једне стране, архитектура је питање ума, дематеријализована и концептуална дисциплина са својим морфолошким и типолошким варијацијама, а са друге стране, архитектура је емпирички догађај који се усредсређује на чула и искуство простора. Развијајући дијалог између концептуалне уметности и архитектуре, Голдбергова поставља концепцију простора као *арене* за реализацију теоријских премиса где су инсталације и перформанси инструменти деловања. Њено тумачење концептуалне уметности је различито од схватања Луси Липард (Lucy Lippard)⁵ које се односи на дематеријализацију објеката и слабљење визуелних традиција у уметности. Теоретичарка театра Пеги Фелан (Peggy Phellan) уводи термин "*перформативност*" како би описала начин писања заснован на извођењу пре него на једноставном коришћењу буквалних дескрипција.⁶ Ови концепти су од значаја за прецизирање појма перформативности у архитектури јер питања дескрипције стварности замењују питањима понашања и активности.

Архитекте и теоретичари Џонатан Хил (Jonathan Hill) и Јан Борден (Iain Borden) на основама Лефевровог (Henri Lefebvre) и Социног (Edward Soja) *проживљеног* простора као динамичког исхода друштвене производње, граде критички концепт процесуалности и нематеријалности архитектонских простора наглашавањем

⁴ Чуми наглашава парадоксалну релацију између архитектуре као производа ума, као концептуалне и дематеријализоване дисциплине, и архитектуре као чулног искуства простора и просторне праксе. Bernard Tschumi, "Architecture and Transgression," *Oppositions* 7 (1976): 57.

⁵ Lucy Lippard, *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972* (New York: Praeger, 1973)

⁶ Перформативно писање је метод који води ка различитим техникама извођења и попут перформанса, засновано је на пролазности, "*чин писања орјентисан ка нестајању, уместо трајању.*"

чина, радње, релација покрета, перцепције. Позивајући се на Лефеврову "производњу простора", Борден уводи Остинов концепт перформативности у критички дискурс архитектуре моделом скетбординга као перформативног генерисања релације простора, архитектуре и тела.

Супротно од императива аутономије уметничких дела, Клер Бишоп (Claire Bishop) идентификује искуство гледаоца као инструмент категоризације уметности у зависности од врсте доживљаја које евоцира. Николас Бурио (Nicolas Bourriaud) развија теорију релационе уметности на основама идеје активираних публике и фрагментираних субјективности.⁷

Нови теоретичари студија извођења, Марвин Карлсон (Marvin Carlson) и Џон Мекензи (John McKenzie) постављају перформанс у актуелни културални дискурс при чему је извођење нови *објекат знања*, односно облик људског *рада* који карактерише крај XX века. Мекензи постдисциплинарно успоставља општу теорију перформанса као отвореног културалног концепта који омогућава конструисање укупних релација и тумачења вишеслојног појма перформанса. Филозоф и теоретичар Џудит Батлер (Judith Butler) измешта појам перформативности изван граница Остинове аналитичке филозофије и лингвистике и идентификује га унутар културалних, антиесенцијалистичких начела.

ПРОБЛЕМ И ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Студије перформанса и перформативност су релативно нови и не сасвим дефинисани и прецизно одређени појмови, који се често примењују и односе на различите уметничке и теоријске праксе. Основни проблем истраживања у том смислу је недовољно истражен релациони оквир између архитектуре и перформативности, па је предмет рада управо систематизација дискурзивно заснованог погледа на перформативност архитектуре. У контексту интердисциплинарно постављених критеријума анализе, говоримо о перформативности архитектуре са аспекта студија перформанса примењених на

⁷ Claire Bishop, "Antagonism and Relational Aesthetics" *October* 110 (2004): 51–79.

архитектуру, па је поље истраживања усмерено ка концептуализацији архитектуре перформансом као широким спектром понашања. Поступак истраживања обухвата систематизацију досадашег теоријског оквира и дефинисање промена у улози и значењу перформанса - историјски и концептуално, у тангенцијалној области антропологије, извођачких пракси и архитектуре.

Студије извођења, са чијег аспекта се у овој дисертацији проблематизују појмови перформативност и архитектура, не проучавају текстове, архитектуру, визуелне уметности, или било који артефакт, или културу саму по себи, већ само онда ако су они сагледани *као* извођење, односно *као пракса, догађај, или понашање*.⁸ У том смислу студије перформанса апсорбују различите методе из великог броја референтних дисциплина и располажу апаратуром проблематика авангардних, радикалних концепата у функцији критичког преиспитивања појава унутар подручја архитектуре.

Перформанс као инструмент, активни и трансформативни ентитет у извођењу истраживања, у релацији са припадајућим архитектонским простором резултира новим и другачијим облицима значења. Такав приступ примењен у овом раду заснива се на разради тезе Ричарда Шекнера према коме перформанс није жанр нити дисциплина, већ инструмент којим се пракса из различитих области посматра *као перформанс*.

Порекло интервентног карактера перформанса, као и осталих релационих дела уметности је у њиховом критичком односу према архитектонском простору поступком инструментализације идеја и концепата којима се изводе нова значења. Особеност релационих дела је подручје *лиминалних* стања између форме и концепта, из чијег истраживања произилази методолошки *апаратус* анализе различитих пракси извођења у култури и друштву, односно перформативности архитектуре.

Перформативност не постоји као независан, аутономни ентитет, већ је неопходно одредити релационе дискурсе у односу на овај појам како би се ближе разумеле његове појавности и видови актуелизације. У општем смислу, перформативност је инстанца неке појаве, односно скретање пажње са завршене и целовито приказане

⁸ Према наводу Барбаре Киршенблат-Гимблет (Barbara Kirshenblatt-Gimblett), видети у Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 3.

појавности, на остварени релациони контекст у односу на друге појаве, што води до промене њеног статуса и идентификације. Кључна, исходна позиција разматрања појма перформативности је Остиново одређење појма *перформатив* као исказа који спроводи и актуелизује догађај.

Полазећи од тога да материјализовати идеју и дати јој материјалност указује на два различита поступка, *перформативно* у архитектонском делу упућује на квалитете или одлике форме, простора или чина (деловања, понашања) у простору, док *перформативност* архитектонског дела обухвата ефекте, стања, случајеве и у себи садржи метод конституисања нових значења. Перформативност се односи на процес трансформације очекиваних, усвојених парадигматских дихотомија (нпр. ентеријер-екстеријер) и хијерархија, као и истраживање фигура (модалитета) превођења и трансформације *простора* као унапред датог и статичног, у *место*, као привремено и променљиво.

Просторна, културална и значењска категорија *не-места* (аеродрома, шопинг молова) указује на један од модела перформативности архитектуре код кога се објекат, понашањем и начином коришћења, концептуализује у платформу токова. Оно што перформанс као метод и аспект у том смислу сугерише је да не постоји реалност која претходи нечијем искуственом доживљају, већ да се свет активно изводи и ствара увек изнова.

Са друге стране, императив детерминисаности архитектонског дела, који се формалистичком конструкцијом реалности од ње истовремено удаљава, отвара питање позиције и деловања *другог архитекте* (корисника, становника, из позиције простора *после*) и *првог* архитекте (из имагинарног статуса *пре*). Архитектонски оквир је том приликом мапа догађаја - појединачних просторних искустава који се не односе на наративност облика или форме, већ се идентификују на плану перформативности, односно конкретног учинка понашањем, до промене статуса архитектуре. Овако постављен модел перформативности упућује на релације између онога шта *јесте* архитектура и што је *након архитектуре*, у контексту поновне реализације архитектонског чина који је завршен.

Супротно од парадигме технолошког императива и примене компјутерски генерисаних, интерактивних технологија у архитектури (компјутерски и дигитално генерисаних формалних карактеристика архитектуре), под чијим окриљем појам перформативности доминантно фигурира, аспект који се овим радом разматра је перформативност као питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише у пракси.

ЦИЉЕВИ И ЗАДАЦИ ИСТРАЖИВАЊА

Примарни циљ истраживања обухвата анализу и дефинисање појма перформативности архитектуре у теоријској равни студија извођења као активног чиниоца друштвених процеса. Таква позиција садржи неопходну критичку дистанцу тумачења у односу на велики број референтних дисциплина и проблематика различитих концепата унутар подручја архитектуре. Итердисциплинарно изучавање *извођења* у различитим уметничким, културалним и друштвеним праксама упућује на следеће циљеве истраживања:

- 1| Одређивање природе остварених веза између перформативности и архитектуре које нису успостављене само у оквирима визуелних и формалних манифестација, већ на плану заједничке суштинске концепције.
- 2| Доказивање да перформативност ослобађа архитектуру формалне путање у процесу пројектовања, уз извођење архитектонског дискурса терминима перформативности.
- 3| Систематизација дискурзивно заснованог погледа на перформативност архитектуре.

Формулисање циљева истраживања предвиђа неколико поступака системске анализе проучаваног феномена:

- 1| Анализа теоријских и филозофских интерпретација појмова - *перформативне студије*, *перформанс*, *перформативност* у смислу разматрања, тумачења и упоређивања њиховог значења у контексту архитектуре као перформативне праксе.

2| Идентификовање кључних етапа развоја алтернативних начина мишљења садржаних у идеји и пракси перформанс уметности, од реализације тих идеја у простору, до њиховог препознавања на савременој архитектонској платформи.

3| Извођење модела перформативности архитектуре *не-места* (аеродрома, робних кућа, забавних паркова и сл.), која се може посматрати "као перформанс" јер се понашањем корисника, њиховим транзитним током, центрира њена концептуализација као не-места.

4| Извођење идентитета као перформативни чин у архитектури према Бурдијеовој концептуализацији *хабитуса*, и у односу на културалне теорије Џудит Батлер и Хоми Бабе.

ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ

У складу са ставом да перформативност није спољашњи атрибут, већ имплицитно својство, инстанца архитектуре која претходи и наговештава догађај, радњу, деловање и да се стога исказује терминима релација уместо фигуралности, одређене су следеће хипотезе :

- Перформативност архитектуре помера тежиште опажања са архитектонског дела као објекта, на архитектонско дело као архитектонски, уметнички, друштвени или егзистенцијални чин.

У контексту разматрања архитектуре као једне од најартифицијелнијих пракси које свакодневни живот претварају у перформанс, приоритет се даје конкретном доживљају простора. Перформанс као концептуална парадигма у архитектури, изражена непосредном релацијом корисника и простора, не поставља питање изгледа форме, већ процеса који је генерисао пројекат, померајући тиме фокус од његове суштине до ефекта.

- Друга главна хипотеза, која проистиче из прве је да је перформативност поступак трансформације простора у место догађаја.

Архитектура је дисциплина са својим морфолошким и типолошким варијацијама, и истовремено емпирички догађај који се усредсређује на чула, на искуство простора. Архитектура представљена као медијум реактивних механизма уместо универзалне истине, није тродимензионална пројекција менталне представе, већ

проживљена интеракција између простора и догађаја, чиме се наглашава аспект перформативности простора. У том контексту изведене су следеће хипотезе:

- Перформативност се не разматра ни као порекло ни као резултат архитектонског дела, већ као отворена и променљива егзистенцијална форма између концепта и значења или стварања и изражавања у оквиру културалне праксе.
- Архитектонско дело се посматра као сложена концептуално-објектна појава која је одређена понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

НАУЧНИ МЕТОДИ ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање је конципирано као систематски и критички процес идентификовања и анализе теоријских и емпиријских проблема извођења у архитектури, а затим је применом неколико научних метода, извршена провера научне заснованости основних хипотеза у изведеним моделима. Критичко разматрање појава и проблема који дефинишу предмет истраживања и њихово сагледавање унутар различитих нивоа друштвеног и културног контекста, сугерише сложен и трансдисциплинаран методолошки апарат, који обухвата разматрања у оквиру теорије архитектуре, антропологије догађаја, студија извођачких уметности, филозофије и теорије културе.

Први део истраживања је посвећен дефинисању опште теоријске оријентације индуктивним увођењем основних научних теорија и њиховом интерпретацијом и применом у сложеном проблемском контексту теме доктората. Ниво емпиријско-методолошких поступака обухвата избор, класификацију и разраду метода, техника и апаратуса анализе појмова, појава и процеса на којима је засновано истраживање, као и успостављена веза са релевантним теоријским оквирима.

Централни део истраживања обухвата научну експланацију проблема перформативности архитектуре са аспекта студија извођења којима је сугерисан избор савремених методолошких праваца и истраживачких стратегија. Дијалектичка метода спознаје проблемског појма истраживања, захтева неколико нивоа компаративне анализе перформативности архитектуре у односу на

филозофски, антрополошки, уметнички и културални план идентификације овог појма.

У завршној фази изведени су модели перформативности архитектуре, који су затим системском применом дедуктивног начина закључивања проверени у односу на полазне хипотезе и основна теоријска одређења. У оквиру закључних разматрања приказан је коментар у односу на претпоставке истраживања, наглашене дилеме које се везују за проблем, као и могућности даљег истраживања.

НАУЧНА ОПРАВДАНОСТ И ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Као оригинално, изворно научно истраживање, ова дисертација систематизацијом научних теорија, а затим њиховим контекстуализовањем кроз изведене моделе, упућује на нова сазнања унутар сложеног релационог контекста архитектуре и перформативности. Дисертација је првим делом конципирана системом компаративних анализа између релевантних теоријских позиција у оквиру филозофије, студија извођења и антропологије, у односу на савремену архитектонску теоријску платформу. Њима је постављен детаљан и директан увид у предмет рада и примењени методолошки поступак истраживања. Други део разматра концептуалне, објектне и методолошке аспекте перформативности архитектуре у складу са савременом, дискурзивно и културално орјентисаном теоријом архитектуре.

Основни методолошки правац студија извођења је концептуализација перформанса изван извођачких уметности, којим се описују аспекти присуства, активности и понашања у широком спектру људских активности, што се управо односи на архитектуру као насељену и доживљену. Перформанс који се супротставља потреби за постојањем медијумске специфичности како би учинио инвенцију могућом, методолошки је примењен на архитектуру у виду апаратуса за дефинисање модела перформативности.

Теоријски резултати истраживања чине комплетну систематизацију и компаративни преглед интерпретација појма перформативности у оквиру теорије архитектонског пројектовања, као и у оквиру научних и уметничких дисциплина

које је тангирају. Конкретан научни допринос истраживања је идентификовање неколико кључних модела перформативности, при чему се позиција разматрања перформативности архитектуре предлаже у трансдисциплинарној синтези рецентних приступа у студијама перформанса и теорији архитектуре.

Оправданост овакве врсте научног рада произилази из неопходности теоријског и мултидисциплинарног дискурса истраживања у области архитектуре. Имајући у виду предложену проблематику, може се рећи да је у питању целовит истраживачки подухват, који садржи низ оригиналних научно-заснованих и методолошко-иновираних особености. Основни допринос рада на предложеној теми је одређење појма перформативности архитектуре у односу на опште теоријске поставке о овом феномену, и истовремено указивање на специфичности његове појавности у архитектонској култури.

СТРУКТУРА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Планирана структура докторске дисертације се састоји из три дела: *Увода*, централног дела истраживања у оквиру којег се даје *Приказ и интерпретација резултата истраживања* и *Закључка*, а затим следе илустрације и литература.

У **Уводу** се након претходне анализе информација о проблему и предмету истраживања наводе циљеви и задаци истраживања, полазне хипотезе, усвојена методологија научно-истраживачког поступка и процена научне оправданости и очекиваних резултата истраживања.

Средишњи део рада, ***Приказ и интерпретација резултата истраживања***, састоји се из четири главе које тематски обухватају две целине. Прве две главе се односе на дефинисање теоријског оквира студија перформанса у којима се одвија планирано истраживање, трећа и четврта глава су посвећене интерпретацији и дефинисању проблема перформативности у архитектури.

Прва глава - *Студије извођења*, садржи шест поглавља која су посвећена научно-критичкој анализи студија извођачких уметности, и излагању тумачења основних појмова на којима је засновано истраживање (*перформатив*, *перформанс*, *перформативност*). Теорију перформатива и говорних чинова први је дефинисао Џон Остин, и обухвата дуги развој, након чега изази из оквира

филозофије и уобличава се у контекстуално и методолошки дисперзивној савременој теорији перформанса и извођачких уметности. У студијама извођачких уметности основно значење појма перформатив је проблематизовано, као такво превазиђено и проширено, у практично-интервентном, као и дискурзивном, интертекстуалном смислу. Појмови *студија извођења, перформанса и извођачких уметности*, у савременом значењу у области уметности и културе, појављују се 60их и 70их година прошлог века, а најзначајнију улогу у том погледу имао је театролог Ричард Шекнер на дискурсу спољашње анализе културе. Савремене теоријске позиције студија извођења, успостављају општу теорију перформанса као отвореног културалног концепта конструисања релација и тумачења вишеслојног појма перформанса.

Друга глава - *Студије перформанса као нова антропологија догађаја*, посвећена је теоријским интерпретацијама савремене антропологије догађаја према Виктору Тарнеру и социологу Ервингу Гофману. Основно дискурзивно одређење најранијег приступа феномену перформативности, била је аналогија са социолошком и антрополошком праксом која је у том периоду превасходно била сконцентрисана на проучавање културалних и друштвених догађаја као перформанса, односно на проучавање друштвеног живота према аналогији са сценским или театарским представама. Појам перформанса посматран изван оквира уметности, који обухвата различите извођачке праксе садржане у друштву, тј. култури уопште, успоставља трансдисциплинарну вредност која се може посматрати у готово свим друштвеним активностима. Шекнер са Тарнером и Гофманом, на тај начин, отвара поље за разматрање извођачких уметности и перформанса у оквиру савременог концепта где се уметничко дело посматра као артефакт културе.

Трећа глава - *Архитектура као перформативна пракса*, односи се на критичко разматрање референци из области теорије архитектуре који идентификују, разматрају, полемишу променљивост и нестабилност граница у којима архитектонске идеје и значења комуницирају на друштвеној и културној платформи. Однос перформативности и перформативних проблематизација у оквиру теорије архитектуре односи се на анализу и приказ модела концептуализације архитектуре са аспекта перформативних студија,

перцептивног перформанса и сложеног релационог контекста перформанса и архитектуре. Последња категорија обухвата три нивоа разраде: перформанс у архитектури, архитектуру као место перформанса и архитектуру као перформанс. У контексту студија перформанса примењених на архитектуру, истражена су два кључна проблема извођења, први са аспекта *пројектанта и корисника*, други са аспекта *изведбе*. Савремени концептуални, естетски програми, мултидисциплинарност резултирају отвореном, незавршеном конструкцијом флуидне топографије која артикулише, више него што приказује тло на коме данашња архитектура почива.

Четврта глава - Модели перформативности архитектуре, посвећена је истраживању услова преображаја перформативности ка филозофији културе и теорије архитектуре ка концепту архитектуре као текста културе. Формалне категорије (једнозначне и егзактне) наспрам процеса (који је недефинисан отворен, променљив, апстрактан и због тога више еволутиван у својим трајекторијама), дефинишу полигон истраживања перформативности архитектуре приказан кроз два модела. 1 | Модел перформативности архитектуре као не-места упућује на промену статуса архитектуре као *објекта* у архитектуру као *платформу токова*. 2 | Модел становања код кога корисник преузима улогу *илегалног архитекте*, негирајући ауторитативну позицију архитекте као аутора, приказује ситуацију у којој објекти непрекидно и изнова настају и мењају се улогом, понашањем и активностима корисника. Оба модела центрирана су око основног одређења перформанса код кога не постоји реалност која претходи нечијем искуственом доживљају, већ фигурира чин активног извођења и реактуелизовања ситуације или догађаја.

У **Закључку** се сумирају резултати претходних истраживања и даје се коментар у односу на претпоставке истраживања. Поред тога биће наглашене дилеме које се везују за проблем истраживања, као и могућности даљег истраживања.

1 СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА

1.1 ТЕОРИЈСКЕ ОСНОВЕ ПЕРФОРМАТИВА

У основи општег разматрања, одређења и позиционирања појма перформативности у теоријском дискурсу студија извођења, налази се проблем *перформатива* као филозофско језичког исказа који врши радњу или актуелизује догађај.

Теорија перформатива и говорних чинова је настала унутар круга оксфордских британских аналитичких филозофа 40-их и 50-их година прошлог века, односно филозофије свакодневног говора (енг. *Ordinary Language Philosophy*), започете Витгенштајновим (Ludwig Wittgenstein) *Филозофским истраживањима*. Појам *перформатива* и перформативног исказа први је дефинисао аналитички филозоф Џон Ленгшо Остин у серији харвардских предавања 1955. године, касније објављених у књизи *Како деловати речима*⁹. Остиново интересовање обухватало је делове комуникације изван домена самог говора, полазећи од премисе да постоји јасна разлика између онога што је речено и онога што се тим исказом постиже у одређеном језичком или друштвеном контексту.¹⁰

Попут Витгенштајна, Остин се залагао за употребу обичног, свакодневног језика у филозофским расправама, и поставља проблем језичког израза у филозофији, не питањем "*како мислити?*" већ како језик филозофије мења однос мислиоца према мисли.¹¹ На линији критике емпиризма и неангажованог говорника, настоји да пронађе, изолује и дефинише исказе чије се значење остварује њиховим бихевиоралним учинком, тј. учинком у понашању унутар конкретне и нормиране друштвене ситуације. Остин је уочио да одређени искази не припадају вредносним категоријама истинит/лажан, јер не реферирају на стварност већ изводе чин у стварности и зависе од услова, функције и начина исказивања у

⁹ Џон Л. Остин, *Како деловати речима: Предавања на Харварду 1955. године*, уредили Џ. О. Армсон и Марина Збиса, (Нови Сад: Матица српска, 1994)

¹⁰ Поред Остина, аутори кључних идеја везаних за филозофију свакодневног говора су Херберт Пол Грис (H. P. Grice) и Џон Серл (John Searle).

¹¹ У основи Остинове критике емпиризма налазило се одбацивање научне објективности идејом да постоји таква врста реченица у којима би ангажман говорника био апсолутно минималан, где се истинитост не доводи у питање, и чији би исказ био неизменљив. J. L. Austin, *Sense and Sensibilia* (London: Oxford University Press, 1962), 112.

специфичном друштвеном контексту. У филозофска разматрања уводи нов облик филозофских исказа - перформативне исказе¹² (енг. *performatives*), потцтравајући њихову разлику у односу на констативе¹³ (енг. *statements*) који значење успостављају односом према чињеницама стварности. Перформативни искази не описују, утврђују или приказују, већ делују, тј. врше радњу коју именују (извођењем, изговарањем), при чему подлежу критеријуму учинка и једино мерило перформатива постаје његова ефикасност.¹⁴ У оквиру друштвених услова успеха перформатива, мора постојати прихваћена конвенционална процедура са одређеним последицама, па Остин заснива нови приступ *"истраживања услова извођења исказа."*¹⁵ Успешност или неуспешност исказа и исказивања разликује се од реферирања на предмет, идеју, догађај изван језика, што припада домену суда о истинитости и лажности. Дескриптивно реферирање на реалност у поређењу са креативним потенцијалом извођења чина у стварности, може се посматрати упоредо са Картезијанском идејом о апсолутном и мерљивом простору, наспрам простора као променљиве ситуације отворене за могућности.

Остин разматра начине којима искази могу бити перформативни, који не зависе само од језичког значења речи, већ од намере њиховог чина и од друштвених услова у којима настају.¹⁶ Речи врше радњу, али не начином генерисања утиска унутар круга публике, већ акције по себи, односно активности које се одвијају попут догађаја, са својим одговарајућим консеквенцама: *говорни чинови једноставно не рефлектују свет, већ се говором може направити свет.*¹⁷ Такво промишљање о улози речи било је ново у оквирима филозофије језика. Истицање важности говорних чинова указало је на способност језика да *чини* друге ствари осим описивања стварности. Полазећи од тога да се свакодневна комуникација

¹² Осим што исказује, перформатив самим чином говорења, чини (довршава или започиње) исту радњу. На пример, перформативним исказом *"обећавам"* говорник је извршио чин обећања, које се даље може показати испуњеним или лажним. Александра Јовићевић и Ана Вујановић, *Увод у студије перформанса* (Београд: Фабрика књига, 2006), 58.

¹³ Јовићевић и Вујановић, *Увод у студије перформанса*, 59.

¹⁴ Остин наглашава да успех перформатива зависи од укупне говорне ситуације а не само од језичког исказа. J. L. Austin, *How to Do Things with Words* (Boston: Harvard University Press, 1962), 12.

¹⁵ Austin, *How to Do Things With Words*, 92.

¹⁶ Један од Остинових парадигматских примера перформатива је исказ "да" изговорен при чину венчања.

¹⁷ Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press 2004)

састоји из деловања и одговора на то деловање, Остин своја филозофска разматрања не заснива на реченицама, већ *извођењу исказа у вербалној ситуацији*.¹⁸

Иницијално постављена теорија указала је на многе случајеве дестабилизације границе између перформатива и констатива и немогућност њиховог прецизног категоријског одређења.¹⁹ Уз сазнање да постоје искази који истовремено поседују карактеристике и перформатива и констатива,²⁰ Остин се одлучује на нови приступ²¹ и сваком исказу додељује три димензије – *локуцијски, илокуцијски* и *перлокуцијски чин*. Локуцијски чин је потпуна говорна јединица којом се исказује одређени смисао и референца, еквивалентно значењу речи. Илокуцијски чин се односи на коришћење исказа са одређеном *снагом*²² која може бити упозорење, наредба, обећање, а *перлокуцијским* се постиже реакција код саговорника у погледу мисли или деловања.

Различитим ситуацијама одговара језик различитог *смисла* и управо је тај смисао илокуција. Остин разликује три начина на који је илокуцијски чин повезан са последицама, у које спадају схватање значења и илокуцијске снаге, деловање у складу с илокуцијом и одговор на илокуцију или њен наставак.²³ Одређивање значења је у директној вези са дефинисањем конвенција које омогућавају илокуцијске чинове. За делотворност илокуцијског перформативног говорног

¹⁸ Austin, *How to Do Things With Words*, 139.

¹⁹ Постоји група исказа чија констативна истинитост укључује перформативни успех, и група чинова чији перформативни успех укључује њихову перформативну истину.

²⁰ Остин проналази везу између перформатива и *претпоставке* и *импликације*, које се везују за констативе. У оквиру ових категорија истинитост неког исказа може бити повезана с истинитошћу другог без логичке условљености.

²¹ Идеја коју Марина Сбиса представља у свом чланку "How to Read Austin" је да Остин није напустио поделу на констативе и перформативе јер је увидео да се она не може одржати, већ да је од самог почетка та дистинкција имала само инструменталну улогу. Доказе за то проналази у Остиновим белешкама из 1951. године у којима се већ спомињу појмови локуције, илокуције и перлокуције. Marina Sbisà, "How to read Austin," *Pragmatics* 17 (2007): 461-473.

²² Теорију о различитим врстама језичних функција Остин назива доктрином *илокуцијске снаге*. Austin, *How to Do Things With Words*, 150.

²³ Остин разликује три начина на који је илокуцијски чин повезан са последицама: 1. Илокуцијски чин није сам по себи постизање неког исхода. Не може се рећи да је упозорење успешно уколико није саслушано или прихваћено на одговарајући начин. Тај исход Остин поистовјећује са слушаоочевим *схватањем* значења и снаге локуције. 2. Илокуцијски чин *делује* на одређен начин, који се разликује од производње последица у смислу промена у природном току догађаја. Деловање се испољава у понашању усклађеном са захтевима илокуцијског чина. 3. Према Остину многи илокуцијски чинови се због конвенције позивају на одговор или својеврсни наставак чина. На тај начин наредба имплицира послушност и обећање извршења.

чина није довољно изрећи перформативни исказ, већ велики број чинилаца контекста треба да тече исправно. Локуцијски и илокуцијски чинови се разликују по томе које су њихове последице, па илокуцијским чиновима Остин придружује идеје успешности и неуспешности које је иницијално повезивао с перформативима. Доктрина разликовања перформатива и констатива стоји у односу према доктрини локуцијских и илокуцијских чинова као *посебна* теорија према *општој* теорији. Остиново примарно интересовање су потпуни говорни чинови у потпуној говорној ситуацији у којој тврдње и описи нису у посебној вези са чињеницама које их чине истинитим или неистинитим.

Проблем је даље усложњен увођењем интенције која је укључена у конвенције извођења и која одређује границе теорије говорних чинова унутар поља *озбиљне употребе исказа у свакодневном говору*. Сцена је за Остина пример *неозбиљног* говора. Перформативни исказ ће бити *на нарочит начин јалов или ништаван* ако га исказе глумац на бини, или уколико је изговорен у песми или монологу. Језик се у таквим околностима *на сасвим специфичан начин не употребљава озбиљно, већ на неки начин паразитски* у односу на *његову нормалну употребу*, а ти начини потпадају под доктрину *избледелости* језика.²⁴

Две основне критичке позиције у односу на Остинову теорију дефинисали су Херберт Пол Грис и Џон Серл. Грисово интересовање је попут Остиновог, било усмерено ка областима комуникације изван домена самог говора. Оба филозофа су у својим истраживањима полазила од премисе да се може поставити јасна разлика између онога што је речено и онога што се тим исказом постиже у одређеном језичном или друштвеном контексту.

Подручје Грисовог филозофског интереса у области свакодневног говора је посебно разматрање *конверзацијских импликација и говорниковог значења*, изведених из начина извођења говорног чина.²⁵ Конверзацијске импликације²⁶ слушалац изводи из говорникових речи на основу свог језичког и ванјезичког знања и које стога зависе од начина саопштења, а не само од садржаја. У том

²⁴ Austin, *How to Do Things With Words*, 32.

²⁵ Herbert Paul Grice, *Studies in the Way of Words* (Harvard University Press, 1989), 88.

²⁶ Herbert Paul Grice, "Logic and Conversation," in *Syntax and Semantics 3: Speech Acts*, ed. Peter Cole et al. (New York: Academic Press, 1975), 41–58.

случају је важно препознавање говорникове намере која слушаоцу пружа разлог за деловање, односно одговор који говорник од њега очекује. У неопходне услове конверзацијске импликације према Грису спадају конвенционална значења коришћених речи, језички и ванјезички контекст у коме долази до исказа, претходно знање, и на крају, чињеница (или претпостављена чињеница) да су претходно наведени услови доступни свим учесницима у комуникацији. Из тога се може закључити да се примарни услов извођења конверзацијске импликације везује за *принцип кооперације* између говорника и слушаоца као услов остваривања успешне комуникације. Кооперацијско настојање се очекује од свих учесника у разговору у смислу препознавања заједничког циља или смера у коме се разговор креће и давања сопственог доприноса. Конверзацијске импликације настају такође и у случајевима у којима се говорник не придржава принципа кооперације. Иако се може учинити да такво понашање доводи до проблема у комуникацији, оно у већини случајева отвара нове могућности комуникације. Поред конверзацијских, Грис разматра и конвенционалне импликације које су у вези са карактеристикама значења коришћених термина. Идеје везане за значење, заснивају се на релацији између *говорниковог значења* и његове комуникацијске намере.²⁷ Критикујући Остинову индуктивну методологију закључивања, Грис наглашава важност дефинисања опште, свеобухватне теорије засноване на разликама између конвенционалног и индивидуалног значења речи.²⁸ Конвенционално значење је неопходно за комуникацију, али је истовремено само део значења које се остварује током комуникације. Иако Грис и Остин наглашавају важност контекста и говорникове намере, Грис сматра да се објашњење значења мора темељити на психолошким одредницама и критикује инсистирање на важности конвенције. Са друге стране, Серл подржава Остинов приступ и заступа идеју да се значење темељи на језичким правилима која ограничавају могућности нечије намере.

На линији Грисових идеја и Остиновог концепта фиктивних или литерарних утеранци као изведених или *паразитских* у односу на субстанцијалне

²⁷ По Грису значење оног што нека особа говори зависи од тога шта жели да поручи (communicate), при чему сама намера није довољна, њу слушатељ мора препознати да би комуникација успела. Grice, *Studies in the Way of Words*, 220.

²⁸ Stephen Schiffer, *Meaning* (Oxford University Press, 1972)

(перформативне) исказе, Џон Серл је формирао *опиту теорију* говорних чинова. Према Серлу, *говорни чин* као јединица лингвистичке комуникације није симбол, реч, реченица, већ *производња* симбола, речи, реченице у *извођењу говорног чина*.²⁹ Овим термином означава оно што је Остин назвао илокуциони чин и разрађује сопствену таксономију унутар теорије говорних чинова.³⁰ Производ појединачне реченице у одређеном контексту је илокуцијски чин као најмања (смислена) јединица језичне комуникације, састављене од чинова које одређује управо говорникова намера. За извођење говорног чина, поред намере, битна су и правила која стоје иза њих, која дели на *конститутивна* (конституишу појаву на коју се односе и омогућавају њено постојање) и *регулативна* (регулишу већ постојеће појаве).

Да би одредио говорне чинове Серл полази од три чинилаца – правила, пропозиције и значења. Изговарање речи је извођење *изговорног чина*, реферирање и исказивање пропозиције је извођење *пропозицијског чина*, а тврђење, постављање питања, заповедање, давање обећања и сл. је извођење *илокуцијског чина*. Можемо рећи да изговорни и пропозицијски чин сами по себи нису самосталне језичне јединице, већ повезани са илокуцијским чином добијају смисао. Серл такође дефинише четири услова успешног извођења говорног чина: *пропозицијски услов* којим говорни чинови садрже семантичке и референцијалне елементе, *претходни услови* сугеришу на околности које морају бити задовољене да би се активност одиграла, *услов искрености* је обећање које се подурара са искреном намером извршења активности и такозвани *суштински услов* код кога се изговарањем заиста изводи одређени чин. Сваки говорни чин садржи *снагу* и *пропозицијски садржај*. Искази различите снаге могу имати исти пропозицијски садржај.

Иако прихвата Грисову идеју да при комуникацији говорник настоји да произведе одговор слушаоца који препознаје његову намеру, Серл сматра да средства којима се такав одговор постиже, морају бити конвенционална, тј. у складу са правилима која утврђују коришћење тих средстава. Попут Остина, Серл разликује *нормални*

²⁹ John Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press. 1969), 16.

³⁰ Видети: Searle, *Speech Acts: an Essay in the Philosophy of Language* и John Searle, *Expression and Meaning: Studies in the Theory of Speech Acts*, (Cambridge: Cambridge University Press. 1985)

реални световни говор који се изводи под одређеним условима од *паразитских* форми дискурса као што су фикција или глума.

Шекнер проблематизује, али и оправдава наведене ставове у односу на традиционално схватање уметности као *огледала живота*. Указујући на семантичку сличност међусобно блиских појмова као што су *перформатив* и *перформативност*, ове појмове разматра у широком дискурсу појављивања, употребе и значења, у интердисциплинарним областима изучавања и у свакодневном животу. Сугеришући на ентитет који није формално перформанс већ испољава његове одлике, *перформатив* као специфичан говорни чин у ужем смислу делује и покреће неку радњу (обећање, договор), док у ширем смислу може бити „концепт“ или идеја која претходи и покреће могућност извођења радње или догађаја (у концептуалној или перформанс уметности).³¹

У широкој области критике Остиновог рада, Дерида, Фелман и Сецвик проналазе живост, сложеност и радикалност његовог писања и значајне импликације његових дефиниција перформативности у етичком и политичком дискурсу. Разлог веома заступљеног ограниченог и ригидног тумачења таквих импликација најчешће се проналази у дијалогским расправама Дерида и Серла које позиционирају рецепцију Остиновог рада у област књижевне теорије и теорије културе. Обе позиције остале су без признања о успеху у погледу дефинисања конзистентног критичког тела које би обухватило целокупан Остинов допринос. Амерички филозоф Стенли Кавел наводи да је *Остинов филозофски глас тешко проценити и истовремено важно чути у својој различитости*.³²

Из наведених студија унутар теорије говорних чинова, важно је указати како се перформативност од лингвистичког појма трансформише и примењује као појам битан за свако извођење. Унутар филозофије свакодневног говора Остин је предлагао анализу значења кроз призму друштвених конвенција, док је према

³¹ Richard Schechner, *Performance Studies: An introduction* (New York and London: Routledge, 2003), 139.

³² Stanley Cavell, *A Pitch of Philosophy: Autobiographical Exercises* (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1994), 61.

Грису значење одређено говорниковом намером. Серл је настојао да споји ова два приступа, наводећи да је говорникова намера битна, али да се може остварити једино поштивањем језичких конвенција. Овако постављена теорија говорних чинова указује да *говор јесте деловање*, њиме можемо мењати свет и активно утицати на догађаје. Истраживање перформативности говорних чинова, тј. начина на који се речи могу користити за вршење различитих радњи, временом је превазишло оквире филозофије и уобличило се у кохерентну теорију која кључно фигурира у савременом свету извођачких уметности.³³ Питање перформатива је у том смислу постало веома важно на трајекторији перформативних пракси окупљених око студија извођења.

У основи теорије говорних чинова и Остиновог појма перформатива, налази се људска комуникацијска и свакодневна интеракцијска пракса и дејство, где концепт перформативног исказа конституише саму активност. Тиме се може дефинисати полазиште овог рада у погледу разматрања перформативности архитектуре, где фокус није на изведби или извођачким уметностима уопште, већ на извођењу као друштвеном чину комуникације, идентификованом терминима архитектуре.

1.2 СТУДИЈЕ ИЗВОЂЕЊА И ПРОБЛЕМ ПЕРФОРМАТИВА

Значење и утицај Остинове тврдње везане за одређене говорне исказе тј. говорне чинове или перформативе који не описују већ изводе активности или ефекте на које упућују, проширени су изван лингвистичких оквира³⁴ и постају део савремене теорије перформанса и извођачких уметности са представником Ричардом Шекнером. Као независна академска дисциплина у академском дискурсу уметности, студије извођења развијају теорију која се односи и примењује на широко постављен спектар извођења. Студије перформанса / извођења (*performance studies*) се у области уметности и културе појављују 60их и

³³ Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction: Performativity and Performance," in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker et al. (New York: Routledge, 1995) 1-19.

³⁴ Према Серловом тумачењу Остинове идеје су инкорпориране у "општу теорију говорних чинова", Деридино схватање "*differance*" допринело је разумевању динамике понављања, у теорији Џудит Батлер перформативни чин је проширен на телесну перформативност, док је Делез инсистирао на трансформативном и креативном потенцијалу перформатива.

70их година прошлог века, када је Шекнер у есеју *Приступи теорији/критици* (1966) формулисао студије "*изведбених активности човека*" (*performance activities of man*), а прва систематизација студија перформанса у форми оригиналне теорије у тој области је *Теорија перформанса*, 1977.

Студије извођења проблематизују основно значење појма перформатив, као таквог га надилазе и проширују, у практично-интервентном, као и дискурзивном, интертекстуалном смислу.³⁵ Парадигматска основа студија извођења у најранијем периоду обухвата аналогију са социолошком и антрополошком праксом која је била усмерена на проучавање културалних и друштвених догађаја *као перформанса*, односно на проучавање друштвеног живота према аналогији са сценским или театарским представама. Дискурзивно одређење перформанса изван оквира уметности, обухвата различите друштвене извођачке праксе и добија трансдисциплинарну вредност³⁶ која се може посматрати у готово свим друштвеним активностима.

Према Барбари Киршенблат-Гимблет, студије извођења³⁷ упућују на "*живост*" (*liveness*) уметничких облика, јер не тумаче радњу или извођење неког дела, већ читав процес (уметничког) стварања, као и његову рецепцију. У том смислу, студије извођења не проучавају архитектуру саму по себи, већ само уколико је сагледана *као* извођење, односно као *догађај*, чија је рецепција истовремено у функцији ствараоца, карактера дела и публике. Предмет анализе студија извођења је архитектура, као облик уметничког и другог (друштвеног, егзистенцијалног, бихевиоралног) изражавања, *јер је одувек у себи интегрисала и синтетизовала покрет, звук, предмете*.

³⁵ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 269.

³⁶ Шекнер је установио програмску интердисциплинарност која се заснивала на формалној размени научних метода између театрологије и антропологије, приближавања њихових парадигми, као део ширег интелектуалног покрета усмереног на разумевање људског понашања у сложеним околностима савременог света. Ричард Шекнер, *Ка Постмодерном позоришту: Између антропологије и позоришта*, превод Александра Јовићевић и Ивана Вујић (Београд: ФДУ, Институт за позориште, филм, радио и телевизију, 1992), 175.

³⁷ Студије извођења разматрају извођење са четири основна аспекта: 1 извођење као "обновљено" или "увежбано" понашање, 2 у уметничком извођењу однос између проучавања и извођења перформанса постаје *интегралан*, 3 антрополошки метод "непосредног учешћа" добија нову форму у процесу и посматрању извођења, 4 студије извођења *активно* учествују у друштвеним процесима. Видети: Јовићевић и Вујановић, *Увод у студије перформанса*.

Једна од полазних тачака студија извођења су историјска авангарда и савремена визуелна уметност које у основној премиси негирају разграничење медија, дисциплина или културалних традиција, чиме проширују распон дефиниције процеса уметничког стварања. Студије извођења непрекидно апсорбују различите методе из великог броја дисциплина чиме омогућују развој уметности перформанса која није само позоришна, већ која *дематеријализује* предмет уметности и приближава се *условима извођења*. У широком распону *процеса уметничког стварања* и анализе различитих облика уметничког и другог изражавања, студије извођења не одликује прецизан медијум, већ је поступак инструментализације значења отворен и неконзистентан. [Слика 1]

Уметничко извођење је важан сегмент студија извођења. Према Шекнеру, када би студије извођења биле уметност, тада би оне биле *авангарда*. Догађаји или дела перформанса уметности су сложени бихевиорални чинови у друштвеном контексту чије значење није референцијално, већ зависи од контекста, конвенције и чина извођења догађаја. Дишаново проглашење редимејда, тј. свакодневног предмета у уметничко дело је перформативни чин, чија је последица *промена институционалног статуса предмета*. Како Шуваковић наводи, истина уметничког дела није у његовој форми, трагу израза или начину приказивања стварног или фикционалног света, него у *чину* уметника који мења и преименује статус предмета из вануметничког у уметнички.³⁸

Читање уметничког дела као перформатива је инструмент његовог тумачења као конституента стварности, јер уметник не обликује предмет него ради на конвенцијама, условима, контекстима, функцијама утилитарног или неутилитарног понашања и деловања. Филозофско-језички појам *перформатива*, након 80их година прошлог века, постаје отворен полигон тумачења различитих извођачких пракси, у оквиру кога се сва уметничка извођења разматрају као перформативна са аспекта реалног учинка на публику, као и разобличавања друштвених конвенција и навика. Релативизација и дематеријализација

³⁸ Мишко Шуваковић, *Појмовник теорије уметности* (Београд: Орионарт, 2011), 531.

уметничког дела упућују на прелаз са готовог уметничког дела на отворене, свакодневне ситуације.

Док је код Остина значење *перформатива* у функцији аналитичког инструмента филозофије свакодневног говора, у теорији студија извођења, овај појам припада оквирима различитих извођачких пракси. У том смислу, одредити појаву као перформативну, значи разматрати је апаратусом перформанса, при чему се перформативност указује као последица перформативног чина. Тумачење Остинових филозофских анализа је веома заступљено у теорији студија извођења, при чему је највећи број расправа усмерен ка проблемском појму перформатива. Остин је поставио тезу да је перформативност немогућа у извођачким уметностима где се говорни чин не употребљава *озбиљно*, већ *паразитски* у односу на његову нормалну употребу и тиме потпада под доктрину *избледелости* језика.³⁹ Савремени аутори који истражују перформативе извођачких уметности имају различите приступе тој примедби.

На линији Остинових теоријских и филозофских разматрања перформативних исказа, Ив Кософски Сеџвик издваја два релевантна поља дискусије којима се перформативност идентификује унутар антиесенцијалистичких начела развијених око Деридиних принципа деконструкције и теорије идентитета Џудит Батлер. У оквиру проблематизације *перформатива* у извођачким уметностима, Сеџвик легитимизује два различита дискурса - театар са једне, и теорију говорних чинова и деконструкције са друге стране. Позивајући се на парадокс перформативности, оправдава Фридове супротно постављене појмове театарности и апсорпције, јер у погледу деконструкције перформативност указује на апсорпцију свакодневног живота, а са аспекта изведбе, перформативно је театарно.⁴⁰

Деридина интервенција у области теорије перформатива током 80их и 90их година постаје једна од централних теоријских платформи извођачких уметности и перформанса. Критиком Остинове теорије разматра могућност континуираног

³⁹ Остин, *Како деловати речима*, 32.

⁴⁰ Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick, *Performativity and Performance* (London and New York, Routledge, 1995), 2.

контекста комуникације од извођача до гледаоца и тиме перформативност исказа. Остиново тумачење контекста имплицира могућност његове контроле или његове детерминисаности, а тиме и контролу значења. Управо се на пољу немогућности контроле контекста и његове неограничености Дерида бави Остиновим перформативима. У том смислу уочава неколико главних карактеристика Остиновог истраживања, у које спадају *тоталитет ситуације, поимање комуникације као стварања ефекта, аутореференцијалност перформатива и надилажење опозиције истина / лаж*. Њима је Остин разорио концепт комуникације као нетакнутог и чистог лингвистичког или симболичког процеса, јер комуникација више није трансфер семантичког садржаја оријентисан према истини. Обзиром да Остиново истраживање претпоставља вредновање и контролу контекста, различите варијације на тему неуспешности перформатива се могу свести на Остинов тотални контекст. Према Дерида, такав контекст није апсолутно одредив ни у свакодневној ни у уметничкој ситуацији, јер исказ носи у себи радикални прекид са контекстом (интенцијом говорника) и може се извући из означитељског ланца коме припада а да тиме не изгуби способност "саопштавања."⁴¹ Указујући на парадокс Остинових аргумената са једне стране одсуством перформатива у театру, а са друге да је за перформатив конститутивна његова *итерабилност*,⁴² интервентним карактером деконструкције разматра перформатив и у вануметничким облицима комуникације. Кључна критика Остиновог перформатива у свакодневном говору, односи се на проглашење да је јединствени догађај перформатива *појединачан случај премештања, реконтекстуализације, ретериторијализације означитеља из ланца у ланац*.⁴³ Ако су итерабилност и цитатност најексплицитније конститутивне за перформатив у театру, Дерида поставља инверзно питање, да ли је перформатив у обичном говору управо изведен из уметничког перформатива.⁴⁴ Примена Деридиних теза на опште савремено схватање статуса уметничке изведбе у њеном уметничком и

⁴¹ Žak Derida, "Potpis, događaj, kontekst," *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 18

⁴² Један од основних аспеката Остинове теорије перформатива је *понављање*, у смислу да је перформативни исказ конвенционалан чин који произилази од друштвених норми и да би био успешан, мора се извести на одређен, препознатљив начин који то постоје итерацијом. Парадокс који произилази је да перформатив зависи од понављања али да је сам непоновљив.

⁴³ Jacques Derrida, "Performative Powerlessness – A Response to Simon Critchley," trans. J. Ingram, *Constellations* 7 (2000): 467.

⁴⁴ Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick, "Introduction," in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker and Eve Kosofsky Sedgwick (New York: Routledge, 1995), 4.

друштвеном контексту, сугерише да неуспех перформатива није еквивалент неперформативу. У том смислу, могуће је говорити о извођењу (које се у савременим извођачким уметностима најчешће концептуализује као процес уместо затворено дело) као озбиљном изведбеном перформативу, а да контекст (као референт перформатива) измиче значењској (пред)одређености.⁴⁵ Проблем перформатива разматран са теоријске позиције Шошане Фелман (Shoshana Felman), припада контексту перформативности у домену теоретизација драмског текста, где је текстуална фикционална ситуација *узета као* стварност, изведена из реалних-свакодневних и фикционалних-драмских ситуација.⁴⁶ Заједно са Деридом разматра теорију говорних чинова са аспекта негирања или деконструкције покушаја прецизног одређења границе између реалних и фикционалних исказа.

Озбиљност перформатива у свакодневним ситуацијама анализира и Џудит Батлер, разматрањем конвенционалности перформатива и применом перформатива на теорију идентитета. Овако заснованом теоријом перформативности гради имплицитну критику Остиновог модела перформатива у погледу "*самореферентности*" и "*конституисања реалности*."⁴⁷ Батлер наводи да не постоји извођач пре изведбе, већ је сама изведба перформативна јер производи субјекат. Идентитет у том смислу није унутрашња, инертна раван културалне инскрипције, већ дискурзивни спољашњи ефекат који се флуидно конституише у времену и спољном свету, понављањем конвенционалних чинова, активности.⁴⁸ Говорећи о роду као чину, она се ослања на драмско или театарско значење *чина* (*act*), и своју теорију заснива на разумевању *учинка* рода (*doing of gender*) као

⁴⁵ Разматрајући институционалну проблематику перформатива управо на проблемској равни конвенционалности театра, Алдо Милохњић негира Остинову тврдњу примерима перформативности граничних театарских изведби. Aldo Milohnić, "Što možemo činiti riječima," *Frakcija- magazin za izvedbene umjetnosti* 5 (1997)

⁴⁶ Shoshana Felman, *The Literary Speech Act* (Ithaca, NY: Cornell University Press, 1983)

⁴⁷ Питање идентитета Остин искључује из својих разматрања и инсистира на важности само спољних знакова, говорних или гестикулацијских, који се могу препознати као перформативни чин. Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, trans. Saskya Iris Jain (London and New York: Routledge, 2008), 27.

⁴⁸ Ентитет "ја" настаје чином позива или прозивања који је перформативан управо зато што захтева и претпоставља одазив: "могу само рећи 'ја' ако сам прво прозвана, и тој позив је мобилисао моје место у говору." Judith Butler, *Bodies that Matter* (New York and London: Routledge, 1993), 225.

драматизације тела, као ствар *ритуализованог, јавног перформанса*.⁴⁹ Идентитет описан терминима рода је према њеном тумачењу погрешно одређење, уместо тога "*стварност рода је перформативна, што значи да је стварна само до оне мере до које је изведена*."⁵⁰ Перформатив се никада не завршава у идентитету означитеља и означеног, већ се само-обнавља у серији говорних чинова који обнављају/материјализују "објективност" и пре успостављања субјекта. Самоизвесност и самосталност субјекта се показује управо ефектом перформативности. Дефинисање разлике између перформанса као намерног чина који изводи субјекат, и перформативности као *конвенционалне и итеративне праксе која производи оно што именује*,⁵¹ усмерава пажњу на интервентни карактер и производност перформатива.⁵²

У распону између Остинове категорије "изворног" перформатива и перформативности Џудит Батлер, као и теорије перформатива у савременим студијама и праксама извођења, доминантно фигурира Деридин допринос теорији перформатива. Проблематика изведбеног перформатива са аспекта савремених извођачких уметности, које су конципиране као процедуре заступања и конструисања стварности, различита је од Остиновог уског реферирања на традиционално драмско позориште које одликује миметичка референцијалност. Полазећи од тога да се у изведби суочавају уметничка стварност и стварност контекста извођења, проблем изведбеног перформатива центрира и конвенционалност уметничке институције, јер се и учинак конвенције може тумачити као перформатив.

⁴⁹ Judith Butler, "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory," in ed. S. Case, *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1990), 272, 277.

⁵⁰ Butler, "Performative Acts and Gender Constitution," 278-279.

⁵¹ Перформативност представља понављање норми или сета норми, са циљем прикривања и симулирања конвенције чијим је понављањем настала Judith Butler, *Bodies that Matter*, 12.

⁵² Judith Butler, "Burning Acts-Injurious Speech," in *Performativity and Performance*, ed. Andrew Parker, Eve Kosofsky Sedgwick (Routledge. London, New York, 1995), 198.

1.3 ИЗВОЂЕЊЕ И ИЗВЕДБА

У оквиру академског подручја студија перформанса, концепције извођења (*performing*), изведбе (*performance*) и извођачких уметности (*performing arts*), као уметничко теоријске парадигме са садашњим значењима, систематично су се развијале током седамдесетих година 20. века. Извођење као бихевиорално извршење чина и показивање чињења (изговарањем, исписивањем, читањем, покретом...), односи се на различите облике понашања (од свакодневног живота до визуелних и извођачких уметности), којима се скуп концепата опримерује, односно упућује на материјалну процесуалност извођења без коначног продукта. Изведба се односи на феномен извођења, његов материјални производ или резултат.⁵³ Чин *извођења* и чин његове *рецепције* одвијају се као реална, интервентна активност у времену које извођачи и гледаоци заједно проводе у истом простору. Извођење у том смислу није представљање, већ увођење догађаја на месту представе.

Полазећи од семантичке основе перформанса као *извођења* неког чина, који обухвата различите *извођачке праксе* у култури и друштву, неопходно је указати на разлику *репрезентацијског* извођења попут приказивања, мимезиса и експресије и *перформативног* извођења. Према Вујановић *"ако се једно извођење сматра и посматра као перформативно, то значи да се полази од става да се извођењем не преноси, не представља не изражава, него: производи значење."*⁵⁴ У том смислу перформанс није жанр ни дисциплина, већ методолошки инструмент студија извођења помоћу којих се праксе различитих области и форме извођења посматрају *као перформанси*.⁵⁵ Мешање категорија извођачких пракси у оквиру студија извођења (*обновљено понашање*, уметничко извођење, антрополошки метод *непосредног учешћа* и активно учествовање у друштвеним процесима), омогућило је развој перформанса изван театра.

⁵³ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, 532.

⁵⁴ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozno poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti* (Beograd: Studentski kulturni centar, 2004), 150.

⁵⁵ Ова позиција је детаљно разматрана у делу *Изведи или сноси последице* аутора Џона Мекензија, где је појам (*стратум, слој*) перформанса разматран у равни културе, уметности, економије и технологије. Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice: Od discipline do izvedbe*. Prevod :Vlatka Valentić (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost, 2006)

Идентификацијом и анализом елемената извођења у свакодневном животу, антрополог Ервинг Гофман је указао да *цео свет није позорница, али да је тешко направити оштру разлику између онога што јесте и што није извођење*,⁵⁶ и тиме сугерисао на одсуство правих историјских и културолошких ограничења и одређења супротних статуса овог појма. Довођењем у везу формалних театролошких метода и антрополошко социолошких процеса у оквиру студија перформанса, извођење се указало као универзални начин изражавања, помоћу кога се могао описати велики број изведбених радњи. Радикални концепт театарске драме као мимезиса самоспознаје, огледа се у истраживању суштине проблема егзистенције, и заједно са антропологијом као критиком културе утиче на студије извођења у првој половини двадесетог века. Интердисциплинарно повезивање науке о човеку⁵⁷ и уметничке само-рефлектујуће праксе, поставило је основу за разматрање *извођења* као концепта, идеје и структуралног појма теоријских и филозофских расправа почев од Тарнерове и Гофманове антропологије до Мекензијевих студија перформанса. Према Шуваковићу извођење је облик људског *рада*, који карактерише крај 20. века, односно понашање засновано на употреби, премештању, именовану, присвајању, показивању културалних *база података*.⁵⁸

Перформанс се може одредити као догађај, дело или акција који превазилазе оквира театра градећи различите просторе теоријског, практичког и уметничког израза. Поред културалног перформанса са јасно означеним и друштвено одређеним облицима понашања, уметнички перформанс је облик концептуализације уметности који пружа непосредни доживљај *реалног* времена, простора, тела.⁵⁹ У ужем смислу речи то је догађај који је *ограничен, означен* попут формалне презентације театра или драме, док се у ширем смислу односи на *ухваћене* моменте свакодневног живота који се препознају и означавају

⁵⁶ Erving Goffman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* (Beograd: Geopoetika. 2000)

⁵⁷ Видети Goffman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu* и Victor Turner, *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre* (Zagreb: August Cesarec, 1989)

⁵⁸ Miško Šuvaković, *Epistemologija umetnosti ili O tome kako učiti učenje o umetnosti* (Beograd: Orion Art 2008)

⁵⁹ Видети у Александра Јовићевић, "Шта је културални а шта уметнички перформанс: од извођења у свакодневном животу до тоталне глуме", у Јовићевић и Вујановић, *Увод у студије перформанса*.

као перформанси. Говорећи о односу између проучавања и извођења перформанса у уметничком извођењу, театролог Леман (Hans-Thies Lehmann) упозорава на нестанак објективне процене уметничког дела у процесу интеракције са публиком, јер извођење тада зависи само од доживљаја самих учесника, односно од околности које су субјективне и ефемерне.⁶⁰ Перформанс постаје извођење које уметници дефинишу као такво и сматра се успешним на основу степена остварене директне комуникације с публиком.

Теоретичар и редитељ Херберт Блау (Herbert Blau) перформанс развија као фундаментални концепт који прави помак од општег схватања културе као статичне збирке артефаката до динамичне мреже релација који се супротстављају фиксним структурама, вредностима или значењу. Са историјске позиције овај аутор разматра променљиву улогу публике, посебно у контексту постмодернизма у коме су сва традиционална релациона одређења негирана.⁶¹ Описивањем околности и поступака којим су друштвени и културални феномени конституисани и трансформисани на континуитету временске скале, сугерисан је перформативни приступ савременој култури.⁶²

На истој теоријској линији редитељ Еуђенио Барба (Eugenio Barba) перформанс посматра у многим областима људског понашања, између извођачких уметности и естетске реалности, позоришта и антропологије. Говорећи о *сценском присуству*, Барба истиче да се оно само по себи не подразумева, већ се конституише непрестаним променама које се одвијају пред публиком. Заједничко за све извођаче постаје *предизражајно стање* које претходи радњи и значењу и на које је потом могуће применити различите културне моделе, позоришне стилове, типове улога, као и личну или колективну традицију.⁶³ Истраживања Еуђенија Барбе у области "транскултуралних представа" била су усмерена на успостављање новог позоришног језика који пробија границе вербалне драме.

⁶⁰ Aleksandra Jovičević, "Hans-Thies Lehman: Postdramsko kazalište, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb - Beograd, 2004," *Teatron* 133 (2005): 85-88.

⁶¹ Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003), 6.

⁶² Herbert Blau, *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater 1976-2000* (Minneapolis and London: University of Minnesota Press), 168-9.

⁶³ Eugenio Barba, *On Directing and Dramaturgy: Burning the House* (London and New York: Routledge, 2010)

Најзаступљенији концептуални израз у уметности 70их година и радикални инструмент против конвенција институционализоване уметности, за Роузли Голдберг је перформанс, као *покретач* историје уметности 20. века. Истраживањем различитих концепција простора, дефинисаних и изражених у раду концептуалних уметника,⁶⁴ перформанс је препознат као *материјализација* теорије уметности, *арена* телесног и субјективног доживљаја, и непосредна провера теоријских појмова о простору. Супротно од принципа раздвајања теорије и праксе (у дијалектичком смислу),⁶⁵ Голдберг напомиње да је тешко установити где се концептуална уметност завршава а где почиње перформанс.⁶⁶ Говорећи управо у том контексту, Пеги Фелан истиче да живот перформанса постоји једино у садашњости, присуством и учешћем публике,⁶⁷ и да сваки поступак њиховог чувања, документовања или накнадног приказивања производи друге форме израза.

Уз извођачке уметности везује се област креативног и критичког деловања у којима сваки извођач формира сопствену дефиницију перформанса самим начином и поступком извођења. Интегрални део перформанса је том приликом заједничко искуство *стварања уметничког дела* између извођача и публике. У том смислу перформанс се увек развијао на границама дисциплина (архитектуре, театра, сликарства), као отворени медиј и инструмент за уметнике који су били ограничени изразом постојећих уметничких форми.⁶⁸ Проширивање поља

⁶⁴ Голдберг је идентификовала неколико категорија новог доживљаја простора: "изграђени простор и *powerfields*" (Bruce Nauman and Acconci), "natural space" (Oppenheim), "body space" (Simone Forti, Trisha Brown, and Yvonne Rainer), "spectator space" (Graham), и рад представљен као "критика начина коришћења јавног и приватног простора" (Daniel Buren and Dimitrijevic). RoseLee Goldberg, "Space as Praxis," *Studio International* (1975): 3.

⁶⁵ Оскар Шлемер, сликар и позоришни редитељ Баухауса током 1920их година, сликарство и графички израз затвара у област ригорозног интелектуализма пуританске етике, док у позоришту нове концепте простора и израза истражује отвореним експериментима перформанса.

⁶⁶ У концептуалној уметности идеја може бити реализована перформансом, а перформанс користи концептуални језик у комуникацији идеја јер постаје *пракса* истовремено теоријског и аналитичког рада уметника. Goldberg, "Space as Praxis," 3.

⁶⁷ Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London, New York: Routledge, 1996), 146-148.

⁶⁸ Окретање перформансу као инструменту брисања традиционалних категорија у уметности, омогућило је изражавање многих формалних и концептуалних идеја и решавање проблемских питања стварања уметности. Од појаве акционизма, односно процесуалних уметничких радова и догађаја почетком 20. века, перформанс као модалитет *производње знања*, замењује репрезентационе моделе уметности.

деловања перформанса под утицајем нових медија, технологије и развоја визуелних уметности, у оквиру студија перформанса, посебно је евидентно од краја 80их година двадесетог века.

Замисао извођења се не може посматрати као непосредни или хомогени инструмент успостављања дела перформанс уметности, већ је према Шуваковићу, начин давања референце у односу на исказ, и такође, систем/пракса интерпретација које се успостављају између конкретизације сваког појединачног чина и његовог окружујућег значења, отвореног потенцијалностима културалних идентификација.⁶⁹ Концептуализацијом перформанса изван *извођачких уметности*, указују се аспекти присуства, активности, понашања у широком спектру људских активности, који нису одређени њиховим својствима, већ функцијама на које се односе. Уместо перформанса као контекстуално-специфичног догађаја, перформативна (делатна) структура перформанса као стварног дословног догађаја, везана је за питања трансформација појавности, статуса и функција понашања корисника у архитектури. Тиме се центрира прелазак са објектности архитектуре у животну ситуацију или реални догађај. У том смислу, перформанс се разматра као концептуално, критичко проблематизовање и интервенисање у многоструким хетерогеним односима архитектуре као насељене и доживљене. Питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише, реализује се кроз праксу извођења, тј. материјалну процесуалност без коначног продукта, па не говоримо о претходној објектној реалности архитектуре, већ се она активно изводи и изнова ствара.

1.4 ШЕКНЕРОВ МОДЕЛ ИЗВОЂЕЊА

Међу најистакнутијим теоретичарима драме који су се ослањали на ритуалистичку школу антропологије, посебну улогу имао је Ричард Шекнер, практичар драмских експеримената у оквиру нове академске дисциплине студија извођења. Шекнеров приступ културалном перформансу 80их и 90их година на линији Гарнерове примене драмске структуре на антрополошка истраживања,

⁶⁹ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* (Beograd: Orion Art, 2012), 688-689.

отвара питања анализе културе у контексту *театрализације*, са извођењем као универзалним начином изражавања. Полазећи од тезе да је извођење *широки спектар* или *континуум* људског понашања и да не постоји јасна историјска и културолошка граница шта јесте, а шта није извођење, Шекнер даје одређење да било које понашање које је омеђено, представљено, наглашено или испољено као такво јесте извођење.⁷⁰ У вези са тим да свако друштвено понашање може бити посматрано као перформанс, а да су само одређени облици друштвених извођења перформанси у институционалном смислу, указује се разлика између перформанса као свесног извођења или глуме, и перформанса који је изведен несвесно и без намере да такво понашање буде перформанс.⁷¹

Студије извођења се према Шекнеру опирају стриктним дефиницијама у својој сталној променљивости, уз *тешкоћу одржавања разлика између појавности и реалности, чињеница и убеђења*.⁷² Као последица методолошког преласка са позитивистичког на конструктивистички приступ⁷³ у оквиру студија извођења, перформанс је постао свеобухватна категорија која превазилази уметност и која се односи на различите извођачке праксе у уметности, култури и друштву. Према Шекнеру сваки догађај, радња или понашање могу бити одређени *"као"* перформанс, наводећи предности ове категорије која стварност тумачи као стално променљив, незавршени процес. Интересовање за проучавање културалних и друштвених догађаја *као перформанса*,⁷⁴ води ка инструментализацији позиције *"интер / унутар,"* којом се догађаји преиспитују и критички сагледавају у актуелном културалном контексту њиховог развоја, контроле, последица и вредности исхода.

⁷⁰ Schechner, *Performance Studies*, 5.

⁷¹ Jovičević, Jovanović, *Uvod u studije performansa*, 21.

⁷² Шекнер ову академску дисциплину дефинише као интерактивну, хипертекстуалну, виртуелну и флуидну, која је у складу са стално променљивим околностима на релацији између појединца и других, унутрашњости и спољашњости. Schechner, *Performance Studies*, 22.

⁷³ Конструктивистички ставови инсистирају на интервентном приступу *"као перформанс"*, уместо позитивистичког *"јесте перформанс,"*

⁷⁴ За разлику од перформанса који је институционално именован као такав, разматрање са позиције *"као"* перформанс, односи се на сваку радњу и друштвено понашање које се може посматрати и теоретизовати као перформанс Schechner, *Performance Studies*, 38.

Перформанс није само догађај у јасно одређеном сценском простору, већ и читав низ искустава која окружују место и трајање изведбе - претварање обрасца у случај.⁷⁵ У оваквој дефиницији евидентно је непостојање сигурне и јасне разлике између позоришта и живота, између извођења и реалности изван њега. Термин *изводити* се у том контексту може тумачити као бивање (егзистенција), чињење (активност), показивање чињења (извођење) и објашњавање показивања чињења (подручје студија перформанса).⁷⁶ Извођење доведено у везу са обновљеним/запамћеним понашањем (*restored behaviour*), значи да свака људска радња није урођена већ научена, увежбана и понављана до илузије саморазумљивости и замагљивања порекла из којег је конструисана. Шекнер тврди да *"изведба престаје да буде изведба и постаје друштвени догађај,"* доводећи ову промену у везу са различитим облицима учешћа публике. Наглашавањем дихотомије између естетике изведбе и друштвеног догађаја, истражавања Шекнерове *Перформанс групе (Performance Group)* обухватају релације између уметности, театра и друштвеног догађаја, као и доживљај перформанса као суштински друштвеног. Извођачки процес као временско-просторна секвенца, тј. динамични начин генерисања, играња, поигравања, развијања, понављања, сећања,⁷⁷ може се применити на уметничке као и на перформансе свакодневног живота.

Фокусирањем на релације *ко-субјеката* (једнаких субјеката перформанса), идентификују се два типа замене улога публике и гледалаца: *"када изведба постане друштвени чин - тј. када публика осети потребу да учествује и буде њен део... и увођењем публике у перформанс потпуно равноправно са*

⁷⁵ Према Шекнеру перформанс је констелација догађаја од којих већина пролази незапажено, који се одвијају унутар/између извођача и публике, од момента када први гледалац уђе у област извођења, до одласка последњег гледаоца, што укључује и све припремне интеракције између гледалаца и простора извођења. Richard Schechner, *Performance Theory* (New York and London: Routledge, 1988), 72.

⁷⁶ Schechner, *Performance Studies*, 12

⁷⁷ Шекнер наводи седам међусобно повезаних аспеката истраживања и анализирања феномена представе (*play*): *структура* обухвата релације између догађаја који је конституишу; *процес* чине генеративне фазе развоја током времена; *искуство/доживљај*: карактер евоцираних емоција и расположења извођача и посматрача, *функција*: која је њена сврха, како утиче на индивидуалну и колективну свест и креативност; *еволутивни, просторни и индивидуални развој представе* приказује релацију са културом; *идеологија* показује које политичке, друштвене и индивидуалне вредности пропагира, критикује или обара; *оквир*: просторно и временско одређење представе, чиме/како је мотивисана свест о почетку и крају представе. Schechner, *Performance Studies*, 261.

*извођачима.*⁷⁸ Стратегије експеримената перформанса обухватају три процеса: замену улога глумца и публике, стварање заједнице, и стварање различитих ситуација у функцији истраживања релација близине и дистанце, јавног и приватног, визуелног и тактилног контакта. Заједничка карактеристика ових стратегија је да не описују замену улога, стварање или нестанак заједница, већ стварају *инстанце* ових процеса тј. директно упућују на *перформативност* изведбе. Публика није пасивни сведок ових ситуација, већ их искуствено доживљава као учесник у перформансу, тако да однос између проучавања и извођења перформанса постаје *интегралан*.⁷⁹ Једно од основних својстава извођења је интерактивност, односно стална припадност *релационом контексту "између"* онога ко дело изводи, ко извођење перципира и контекста у коме се извођење дешава. Основна својства перформанса постају акција, интеракција и релација⁸⁰.

Под утицајем визуелних уметника који су истраживали границе уметности и архитектуре у оквиру амбијенталних радова, хепенинга или перформанса арта, Шекнер је релативизовао релацију између публике и извођача и експериментисао са нетрадиционалним просторима извођења. У оквиру опште анализе његових раних експеримената издвајају се истраживања унутар *амбијенталног театра (environmental theatre)*,⁸¹ као новог начина идејног, теоријског, филозофског и просторног приступа театарском простору и свим релацијама које обухвата. Његове представе развијане су и приказиване у фиксним али флексибилним, адаптираним просторима и нису биле дефинисане традиционалним временским или физичким параметрима. У односу на тезу да поставити изведбу амбијентално значи више него једноставно померити је са просценијума, амбијентална представа постаје она у којој су *"сви елементи или делови који је чине препознати"*

⁷⁸ Richard Schechner, *Environmental Theatre* (New York, London: Applause, 1994), 44.

⁷⁹ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 40.

⁸⁰ "Извођење није "у" нечему, већ "између". Извођач у свакодневном животу, ритуалу, игри, или извођачким уметностима, обавља, приказује, изводи радњу", Schechner, *Performance Studies*, 30

⁸¹ Позоришне групе са којима је Шекнер развијао и истраживао концепт амбијенталног театра су: *The Living Theatre, The Open Theatre, Bread and Puppet Theatre, The Performance Group*, од којих свака има сопствени стил коришћења театарског простора и релација публике и извођача. Richard Schechner, "On Environmental Design," *Educational Theatre Journal* 23, No. 4 (1971): 379.

као живи."⁸² [Слика 2] Схватање позоришта као низа *транзакција* омогућава темељан приступ међусобним релацијама између извођача, публике, елемената представе, као и између целокупне представе и простора. На основу њих конституисани су основни аксиоми амбијенталног театра који се првенствено заснивају на равноправности основних сценских елемената, у које спада публика, извођачи и целокупан простор који је истовремено и аудиторијум и позорница.⁸³ Један исти простор деле и публика и представа а његово тежиште је променљиво, без претходног, стриктног предодређења позиције или фокуса перцепције. Сви елементи представе говоре сами за себе, свака сцена креира сопствени простор и ни једна није нужно подређена осталима. Текст губи статус полазне основе и исходишта, тако да може у потпуности нестати.⁸⁴

Важно је истаћи Шекнерову примену стратегија социолошко-антрополошко-етнолошких употреба театра, као модела испитивања ритуала и свакодневног живота, са посебном пажњом ка јединственој теорији представе која би била повезана са *теоријом понашања (представљања)*.⁸⁵ Унутар научних области социологије и антропологије током 70их година, постојало је велико интересовање за проучавање друштвеног живота према аналогiji са сценским или театарским представама. Применом и развијањем те аналогije, успостављен је трансдисциплинарни појам перформанса, који се може посматрати у готово свим људским друштвеним активностима. Шекнер разликује драму (изворни текст), сценарио (нову ситуацију у односу на текст), догађај који изводе актери и представу која обухвата сва људска понашања која окружују тај догађај. Традиционално илузионистичко позориште тежи њиховом спајању, а модерни експерименти скрећу пажњу на *пукотине* између њих.⁸⁶

⁸² Richard Schechner, *The Future of Ritual* (London and New York: Routledge, 1993)

⁸³ Ови појмови у амбијенталном театру који није традиционалан, већ потпуно преуређен, чак нађен или затечен, губе традиционално значење и замењују их терминини конкретног простора у коме се извођење дешава. Schechner, "On Environmental Design," 89-90.

⁸⁴ Richard Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," *The Drama Review: TDR* 12, No. 3, Architecture/Environment (1968): 41-64.

⁸⁵ Richard Schechner, "Performance and the Social Sciences," *Drama Review* 17, No.3 (1973): 3

⁸⁶ Richard Schechner, "Drama, Script, Theatre and Performance," *Drama Review* 17, No.3 (1973): 9

Шекнер износи тезу о "*непрекинутом низу театарских збивања*" у распону од јавних догађаја и демонстрација, преко хепенинга и амбијенталног до традиционалног позоришта. Пренесена у друштвени контекст, сва ова збивања указују на оно што је Гофман назвао мрежом очекивања и обавеза.⁸⁷ Велики део свог теоријског рада Шекнер је посветио формулисању "*тачака додира између антрополошке и позоришне мисли,*" посматрајући ово узајамно приближавање парадигми као део ширег интелектуалног покрета усмереног на разумевање људског понашања у сложеним околностима савременог света.⁸⁸ Гофманово разматрање играња улога и театарско одређење ситуација, као и Тарнеров драматуршки образац у развоју и решавању друштвених криза, према Шекнеру се могу применити и на традиционални образац друштвене драме.

Перформативни обрт се у области друштвених и хуманистичких наука 60их година идентификује као парадигматски помак, са концептом перформанса као централним местом, који се из оквира театарности премешта у хеуристички принцип разумевања људског понашања.⁸⁹ У основи перформативног обрта била је потреба концептуализације односа људских пракси према контексту изван граница социолошке праксе која из области театра уводи перформанс као методолошки апарат. Пребацавањем фокуса са драмског текста на изведбу, перформанс је постављен у раван са било којим културалним артефактом, чиме постаје инструмент анализе извођачких уметности као друштвене праксе. Теза *живот је театар*, овим обртом прелази у *живот је перформанс* и директно указује на прелазак од система репрезентације ка домену праксе. Оспоравањем традиционалне контемплативне дистантне позиције, перформанс тиме заступа усмерење ка иманентном поступку *извршења*, тј. интервенције који мења аспекте тумачења животних активности.

⁸⁷ Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," 43

⁸⁸ Schechner, *Ka postmodernom pozorištu*, 175

⁸⁹ Порекло перформативног обрта се може се пратити кроз две линије теоретисања о перформансу као друштвеној категорији, 40-их и 50-их година. Прва линија је антрополошка и може бити означена као драматуршки модел Кенета Берка, антрополога Виктора Тарнера и Ервинга Гофмана. Друга линија теорије се односи на развој у филозофији језика коју је покренуо Џон Остин 1950.

Перформативни обрт значајно фигурира у основи ширег културног развоја постмодернизма, који као утицајна струја у савременој мисли, проблематизује извесности и објективности у научним методима представљања и објашњавања стварности. Један од основних теоријских дискурса у који Шекнер поставља појам перформативност је постструктурализам, који стабилне, целовите, опште филозофске појмове замењује концептима процесуалности, темпоралности, непоновљивости, у оквиру којих су сваки чин и актуелизација перформативни. Постструктуралистички теоретичари извођења заступају став да се сви аспекти друштвеног живота, изведене друштвене реалности (закон, архитектура, литература), могу прецизније разумети уколико се посматрају и тумаче *као перформанси*.⁹⁰

Основни конститутивни принцип Шекнеровог авангардног театра је процес трагања за текстом, односно процес стварања текста представе а не његова интерпретација, јер *"текст мора бити изведен да би био доживљен"*.⁹¹ У оквиру авангардног театра тежиште је у трансформативном потенцијалу перформанса, на извођењу промена над извођачима и публиком, и експериментисању са границом између свакодневног живота и уметности.⁹² Теорију перформанса са овог аспекта, обележиле су две тенденције: с једне стране, инсистирање да се свака граница између живота и уметности произвољно поставља, са друге стране, потреба за детаљном анализом разноврсности појавних облика ове релације. Публика је позвана да буде креатор било ког значења и искуства које се реализује догађајем, а различити модели учешћа публике засновани су на способности извођача да утичу на гледаоце.⁹³

⁹⁰ Schechner, *Performance Studies*, 167. Поред појма *догађаја* који изражава продуктивни потенцијал постања, промене или престајања, и који је у овом случају непосредно везан за појам перформативности, *афекат* као друго важно одређење филозофије постмодернизма, постаје случај трансформације унутар одређене ситуације.

⁹¹ Рад на мизансцену није постепен процес, већ се развија кроз периоде који изгледају као застоји, али су затим превазиђени изненадним открићем. Представа пролази кроз многе трансформације пре него што је довршена, а када је довршена онда је не вреди више изводити. Schechner, *Ка постмодерном позоришту*, 47. Victor W. Turner and Edward M. Bruner *The Anthropology of Experience* (Urbana: University of Illinois Press, 1986), 7.

⁹² Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 304-305; Schechner, *Performance Theory*, 121.

⁹³ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 42.

Шекнер заступа став да свака дефиниција ограничава и негира суштинску природу ствари, а нарочито изведбе која је скуп перцептуалних трансформација и облика интерактивног понашања. Фаворизовањем процеса у том погледу, простор се указује као отеловљење чина (акције, радње, понашања), а чин као стварање простора. Сарадњу између антропологије и студија перформанса водио је изван једноставног одређења да је друштвени живот перформативан, већ је уместо тога перформанс и предмет и метод истраживања. На овај начин остварен је помак у методологији истраживања оријентисаних према култури као динамичном феномену, где централни предмет истраживања, до тада занемарен, постаје свакодневни живот.

1.5 СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА И ИЗВОЂЕЊЕ : СИСТЕМАТИЗАЦИЈА ТЕОРИЈСКИХ ПОЗИЦИЈА

Усвајање методологија перформанса изван репрезентационих и симболичких модела, како би се појаве и ситуације свакодневне реалности проучавале као културални модели, резултат је перформативног обрта, тј. заокрета од текста ка перформансу или референцијалног ка перформативном значењу. У интерпретацији Ерике Фишер-Лихте, нестајање граница у уметности може бити дефинисано као креативни процес који настоји да буде реализован перформансом или као перформанс.⁹⁴ Студије извођења том приликом нису усмерене ка одређењу једне дефиниције перформанса већ њихова отвореност интелектуалном утицају из разних дисциплина уводи нове начине и могућности тумачења и интерпретације тог појма. Услови производње и рецепције уметности су тиме промењени у суштинском значењу.

Међу најранијим теоретичарима и практичарима позоришта, поред Станиславског и Брехта, Јержиј Гротовски (Jerzy Grotowsky) се издваја као аутор театарских техника којима је превазилажен јаз између теорије и праксе и такође као аутор једне од основних парадигми савременог театра. Принципијелни елементи теорије

⁹⁴ Перформативни обрт је према ауторки инструмент трансформације *чврсте и непроменљиве текстуалне културе прошлости у флуидну, увек променљиву перформативну културу будућности*. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 27.

глуме ових редитеља могу се препознати у раду Питера Брука (Peter Brook), у начинима интерпретације и примене њихових метода.⁹⁵ Ови аутори отварају могућност да појам *театралност*, директно изведен из театра, постепено постане применљив на различите аспекте извођења и понашања, као аналитички инструмент описивања идентитета, субјективности, друштвених релација.

Јержиј Гротовски суштину позоришта види у релацији између глумаца и гледалаца која у својој једноставности производи такозвано "*сиромашно позориште*," директно супротстављено синтетичком сједињавању књижевности, сликарства, скулптуре и архитектуре у доживљају тоталног театра.⁹⁶ Процесом *via negativa*, глумац постаје прозирни знак, тело нестаје, а публика сагледава само низ видљивих подстицаја.⁹⁷ Постоји очигледна разлика између визионарског, "*посвећеног театра*" чији су представници Арто и Гротовски, који настоје да невидљиво учине видљивим, и "*грубог театра*" чији је представник Брехт, који обнавља позориште тиме што га враћа популарним изворима стварног живота.⁹⁸

Попут Гротовског, за Питера Брука извођење није модел понашања којим се репродукују постојеће матрице и подразумевани нормативни обрасци, већ критичко активно укључивање у њихово настајање чином заједничког обликовања доживљаја. У делу *The Empty Space* свако извођење представе карактерише као јединствен јавни догађај, у чијем конституисању једнако учествују аутори, извођачи и публика једнаком одговорношћу. Празан простор је лиминалан, отворен за могућности, и простор који у погледу извођења може бити било где, негирајући тиме потребу постојања архитектонског објекта обликованог и пројектованог као театар. Аутор истиче да драма не може "*сама говорити у своју корист*," већ човек мора "*измамити њен глас*"⁹⁹

⁹⁵ Редитељски рад Питера Брука је у литератури приказан као еклектичка асимилација театарских стилова. Shomit Mitter, *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook* (London and New York: Routledge, 1992); James Roose-Evans, *Experimental Theatre. From Stanislavsky to Peter Brook* (New York: Universe Books, 1974).

⁹⁶ Jerzy Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, ed. Eugenio Barba (New York: Routledge, 2002), 21.

⁹⁷ Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, 16.

⁹⁸ Marvin Carlson, "Semiotics and its Heritage," in *Critical Theory and Performance*, ed. Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach (The University of Michigan Press, 2007), 21.

⁹⁹ Peter Brook, *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1995), 38

Антрополошки метод у процесу стварања, посматрања и анализе театарских изведби окупља многе теоретичаре у оквиру студија извођења који разматрају нове приступе у дискурсу театра и истражују *ситуације* нових друштвених реалности. Концептуализација перформанса и извођачких уметности изведена је у многим савременим теоријским расправама кроз међудејство театарских и социолошко-антрополошких студија. Теоријски приступи театарској пракси аутора Марка Фортиера, Марвина Карлсона и Филипа Аусландера, разликују се првентивно на основу одређења појма перформанса у оквиру студија извођења. Мајкл Кирби развија концепт позоришта који садржи елементе хепенинга и позоришта случаја. Кључне рецентне дискурзивне тенденције у овој области елаборирају Џон Макензи, Ана Вујановић, Алдо Милохнић.

Релације између вербалног и невербалног на сцени, односно театра као текста наспрам театра као опредмећеног, материјалног догађаја, главни је део истраживачке праксе Марка Фортиера (Mark Fortier).¹⁰⁰ Оспоравајући привидни диспарат између теорије која је превасходно логоцентрична и позоришта које нужно обухвата извођење, позива се на Артоово тумачење улоге театарске праксе која *не дефинише мисли, већ изазива размишљања*.¹⁰¹ Проблем опште систематизације знакова у авангардном театру услед прекида у значењу и означавању,¹⁰² Фортијера наводи на питање да ли се театарска реалност најбоље разуме као део свакодневног живота, опредмећење, сензација, догађај, или репрезентација. Концепт перформанса припада широком распону између паратеатских активности (хепенинг) и свих облика свакодневних људских активности, без диференцијације појмова радити и изводити.

За разлику од Фортијеа, Марвин Карлсон (Marvin Carlson) прецизније поставља перформанс друштвено регулисаним одређењима и реферирањем на Шекнеров модел обновљеног понашања. Карлсон истиче да је перформанс кључна област у истраживању релација друштва и културе,¹⁰³ наводећи да се највећи део

¹⁰⁰ Mark Fortier, *Theory/Theatre - An Introduction* (London and New York: Routledge, 1997)

¹⁰¹ Fortier, *Theory/Theatre*, 6.

¹⁰² Fortier, *Theory/Theatre*, 21.; Patrice Pavis, "The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology," *Performing Arts Journal* 15 (1981): 75-85.

¹⁰³ Marvin Carlson, *Theatre Semiotics: Signs of Life* (Bloomington, Indiana University Press, 1990), 121.

савременог теоријског дискурса може поставити унутар граница опонентних ставова по питању тумачења театра, са једне стране у погледу његове ангазоване друштвене појавности, или насупрот томе, политички равнодушне естетичке делатности.¹⁰⁴ Карлсонова семиотичка анализа театра у релацији са осталим театарским приступима, у основи разматра питање публике и теорије рецепције. Перформанс тако постаје веома хетероген појам који обухвата широку територију у зависности од остварене праксе или многоструких језика изражавања и елемената значења.

Превасходно посматрање новог концепта перформанса у односу на театар, разликује Аусландера (Philip Auslander) од претходних аутора. У оквиру његове парадигматске орјентације студија извођења, перформанс је основни предмет истраживања и примарни аналитички концепт тумачења различитих пракси и форми израза. Концепти перформанса и студија извођења су *артикулација театарске парадигме*, а не нова парадигма.¹⁰⁵ Студије театра и студије перформанса се тако могу окарактерисати као сродне области али истовремено различите у кључним аспектима јер је перформанс првенствено шири и инклузивнији од театра.¹⁰⁶ У равни студија извођења, перформанс је позициониран између естетике и свакодневног живота. У том смислу може бити изведен као презентација уметничког рада пред публиком, као начин функционисања - ефективност начина понашања, деловања, или као било које јавно извођење.¹⁰⁷ Аусландер заступа став да језик има своју референцу у стварности, изван граница самог језика, карактеристичан за концепт миметичког театра, чиме ограничава тумачење перформанса као уметничке или културалне праксе, реализоване као *извођење* а не као *представљање*.

¹⁰⁴ Marvin Carlson, *Kazališne teorije: Povjesni i kritički pregled teorija dvadesetog stoleća* (Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1993), 170.

¹⁰⁵ Нови концепт перформанса се у том смислу не може сагледати као самосталан, већ једино у односу на театар, позивајући се на критичку тезу Херберта Блауа о доминацији појма театра у односу на перформанс. Philip Auslander, *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Post-modernism* (London and New York Routledge, 1997)

¹⁰⁶ Philip Auslander, *Theory for Performance Studies: A Student's Guide* (London and New York: Routledge, 2008), 1-3

¹⁰⁷ Аусландер наглашава да перформанс није неопходно ограничен или подређен императиву и критеријумима уметничких форми. Philip Auslander, *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies* (London and New York: Routledge, 2003), 1.

У складу са Гофмановом анализом представљања у свакодневном животу, теоретичар и историчар позоришта Мајкл Кирби (Michael Kirby) сматра да чин глуме и обично понашање нису у супротности, већ различите тачке јединственог континуума. За Кирбија, основна детерминанта глумачког извођења је *урамљеност* контекстом коме припада и рецепција "*као извођење*" од стране публике.¹⁰⁸ Еквиваленција између *новог позоришта*, попут *хепенинга*, *догађаја*, *позоришта случаја*, и нефигуралног и апстрактног сликарства,¹⁰⁹ ослобађа перформанс од репрезентацијског императива у коме су акције извођача управо оно што јесу саме по себи.¹¹⁰ Описујући хепенинге као нове *промишљене позоришне облике*, који различите нелогичне елементе... организују у рашичлањену структуру,¹¹¹ Кирби настоји да истражи театар као *чисто деловање ума*, наглашавањем садржаја и запостављањем форме и *информацијског контекста*.¹¹² Значење је у том смислу самодовољно и не зависи од текста нити се успоставља у односу на њега.¹¹³ Кирбијева теоретизација театра је развила интересовање за увођење случајних елемената, уз заокупљеност општим ширењем граница уметности.¹¹⁴

Посебан приступ који се везује за технику хепенинга, поред Мајкла Кирбија, разрадио је Тадеуш Кантор (Tadeusz Kantor). У манифестима *The Informal Theatre* и *The Zero Theatre*, с једне стране, одбацује тврдњу да представе морају преводити драмски текст у сценске појмове, тумачити га или осавремењавати, или са друге, остати у логичном, аналошком, упоредном или обрнутом односу са сценаријем.¹¹⁵ Кантор захтева дело "*без облика, без естетичких вредности, без савршенства, дело које је сам живот.. које једноставно јесте.*" Тиме је експлицитно наглашена

¹⁰⁸ Michael Kirby, "The New Theatre," *Tulane Drama Review* 10, 2 (1965): 24

¹⁰⁹ Кирбијева класификација у оквиру анализе извођења се заснива на техничким разликама између извођења и глуме. Michael Kirby, *A Formalist Theatre* (University of Pennsylvania Press, 1987)

¹¹⁰ Michael Kirby, ed., *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton., 1965), 17.

¹¹¹ Тиме што је промишљено створен, *хепенинг* се разликује се од позоришта случаја, јер иако о елементима може одлучити случај они су ипак распоређени по некој намери. Michael Kirby, *Happenings*, 11, 21.

¹¹² Michael Kirby, "Manifesto of Structuralism", *Drama Review* 19, 4 (1975): 82-83.

¹¹³ Michael Kirby, "Structural Analysis / Structural Theory", *Drama Review* 20, 4 (1976): 68

¹¹⁴ Према Џону Кејцу, свакодневни живот се може тумачити као позориште, само је потребно слушати и гледати. Michael Kirby and Richard Schechner, "An Interview with John Cage," *Tulane Drama Review* 10, 2 (1965): 51

¹¹⁵ An Interview with Tadeusz Kantor "A work of Art is Closed", *The Theatre in Poland* 247 (1979): 11

разлика таквог дела у односу на хепенинг, јер самим својим постојањем, то дело позиционира стварност са којом се граничи у нестварну, уметничку ситуацију.¹¹⁶

Општу теорију перформанса постављену као критички одговор унутар проблемских равни овог појма, поставља Амерички теоретичар Џон Мекензи (Jon McKenzie) користећи велики број појединачних апаратуса и процеса.¹¹⁷ Делом *Изведи или сноси последице*, промењена је парадигма дисциплине студија перформанса јер и објекат и дискурс проучавања припадају центру актуелних политичких економских и културалних околности.¹¹⁸ Према Мекензијевом одређењу перформанс *постаје онтоисторијска формација знања и моћи* у различитим областима савременог друштва. Аутор се опредељује за сталну латентну критичност према перформансу и у том смислу његова теоретизација је артикулисана и представљена као покушај просистемског успостављања опште теорије перформанса. Схватање перформанса као егзистенцијалне категорије којом се обликују људски идентитети и активности, односи се на све аспекте живота у којима је перформанс метод организације. Тиме је сугерисана аналогија између културе и перформанса у погледу ефикасности одређеног институционалног система или његових елемената.¹¹⁹ Мекензи уводи диференцијацију између културалног перформанса који је у функцији *дејствености*, организацијског перформанса који карактерише *учинковитост* и технолошког перформанса који одређује *делотворност*. Ове видове перформанса затим поставља у шири друштвени контекст према одређењима знања и моћи, а затим формулише као општи изазов друштвеном субјекту пред императивом ултимативних захтева. Целокупном конструкцијом вишеслојног појма перформанса¹²⁰ настоји да реконструише прелазак с појма дисциплине на

¹¹⁶ August Grodzicki, "Tadeusz Kantor and his 'Cicrot-2' Theatre", *The Theatre in Poland* 228 (1977): 11

¹¹⁷ У ужем смислу, његове референце опште парадигме су истакнути аутори студија извођења - Ричард Шекнер, Херберт Блау, Пеги Фелан, Барбара Киршенблат-Гимблет, док у ширем смислу полази од разматрања перформанса и перформатива код Лиотара и Џудит Батлер.

¹¹⁸ Синтагма *Perform or Else* може се посматрати еквивалентно релацији од *дисциплине* до *перформанса*. Jon McKenzie, *Izvedi ili snosi posljedice: Od discipline do izvedbe*. Prevod :Vlatka Valentić (Zagreb: Centar za dramsku umjetnost. 2006)

¹¹⁹ Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (New York and London: Routledge., 2001), 27, 136.

¹²⁰ Перформанс се разматра кроз организациони, технолошки и културални парадигматски перформанс слој, преко конкретних перформанс-блокова: дискурзивних перформатива или отеловљених перформанса. McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance*.

концепцију извођења, која је одговор на општи захтев за перформативношћу савременог знања. Тиме је указано на трансформацију парадигме перформанса, студија извођења и концепата лиминалности унутар појма културалног перформанса,¹²¹ као актуелне проблематике културе и друштва.

Питање односа студија културе и студија перформанса, где се као важна указује проблематизација *комуникације* у оквиру или путем перформанса, за Ану Вујановић је једна од важних области теоријског рада. Полазећи од тога да перформанс захтева сталну контекстуализацију у оквиру, и између уметности и културе,¹²² критичка теза ауторке је да *оно што се данас пре свега комуницира јесте сама комуникација*. Изведба као друштвени догађај, која се дешава и настаје *овде-и-сада*,¹²³ упућује на преиспитивања активације публике и инсистирања на њеном активном укључивању у процес перформанса. Директна комуникација са публиком у истом простору и времену постаје једна од основних премиса појаве перформанс арта у коме уметник излази из своје ауторске апстракције и полазне уметничке дисциплине.¹²⁴ Теоретизације перформанса са аспекта студија културе нису усмерене на иманентне проблеме света уметности, већ на проблеме активирања микро-система приказивања и њиховог одазивања кроз перформанс праксу. Аутономно-уметнички проблеми се тиме измештају у *отворено поље културе, где перформанс постаје њихова унутрашња интервентна пракса, без обзира да ли је програмски одређен као уметност или као култура*.¹²⁵

¹²¹ Културални перформанс према Мекензију обухвата традиционални и експериментални театар, ритуали и церемоније, популарна забава, класични и експериментални плес, авангардни перформанс арт, оралне интерпретације књижевности, политичке демонстрације итд.

¹²² Артикулација специфичне актуелне уметничке праксе, која се назива *уметност у доба културе* значи могућност да ради у и *са културом*, а задржи статус уметности. Jovičević, Vujačnović, *Uvod u studije izvođenja*, 87.

¹²³ У традиционалном драмском театру комуникација је заснована на мимезису, када уметник приказује свет *формом драмске ситуације/приче, језиком као уметничким средством*. Двадесети век уводи редефиницију традиционалних извођачких облика у смислу промене начина и циљева комуникације и појаве нових облика.

¹²⁴ Комуникацију са публиком као императив перформанса, у историјском смислу Вујановић посматра од авангардних концепата, преко комуникације као немогућности у оквиру постструктуралистичких теорија, до савременог контекста (од развоја масмедија, преко информатичких технологија) у коме је превасходно усмерена на *производњу субјективности*

¹²⁵ Jovičević, Vujačnović, *Uvod u studije izvođenja*, 95.

У разматрању комплексног подручја између студија театра и перформанса, словеначки теоретичар Алдо Милохњић полази од Деридиних критика Остинове теорије (појмова итерабилности и цитатности перформатива), преко Бурдијеовог појма *хабитуса* и Брехтовог *гестуса*,¹²⁶ до конституисања појма "*гестични перформатив*." Овај појам постаје *оперативни теоријски инструментариј*¹²⁷ за разматрање савременог театра у друштвеном контексту. У оквиру савремене студије театра и перформанса, уочава се прелаз са централног разматрања драмског текста унутар теорије и историје књижевности, ка проблему изведбе.¹²⁸ Перформатив у театру и перформансу замењује есенцијалистичко питање шта је уметност, функционалним питањем које је врсте уметност. Уметничка пракса у том смислу не *обрађује* реалност, већ полази од знања које је већ идеолошки формулисано, које нема више непосредну везу са реалношћу.¹²⁹ Разматрањем актуелних примера артивистичких, критичких и субверзивних уметничких пројеката, овај аутор испитује тактике суочавања савремене уметности са уметношћу као друштвеном праксом.

У сумарном погледу на претходне студије које приказују кључне тачке проблемског поља перформанса у уметности и култури, неопходно је указати на одређене аспекте перформативности, релевантне у дискурсу архитектуре. Конструисање проблематике културног перформанса приказано је кроз развој концепта перформанса и студија извођења од 60их и 70их година, који су иницијално везани за размену знања у оквиру театарских и социолошких истраживања. Једно од основних одређења теорије перформативности у домену перформанса везује се за начине којим је изведба условљена својим контекстуалним уоквирењем (позивање на конвенције, правила), али и како

¹²⁶ Проблематизацијом односа савременог перформанса/театра и политике, Милохњић истиче Брехтов значај у томе што је "*основна политичка питања свог времена ставио на дневни ред уметничког стваралаштва, отуђио их, приказао као необична, и тако поткопао темеље њиховог разумевања, нормалности.*" Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa* (Beograd: Orion art, 2013), 90.

¹²⁷ Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa* (Beograd: Orion art, 2013)

¹²⁸ Помак од драме ка изведби доводи у аналогију са прелазом од ритуала ка театру у оквиру перформативног обрта. Разматрањем односа театра и ритуала, и прецизирањем појмова који одређују перформанс 1970их година, аутор издваја појам *енергије* који у дискурсу позоришне антропологије има функцију *универзалног* (лебдећег, пливајућег) означитеља, применљивог на три основна театарска елемента: простор, време и тело извођача Aldo Milohnić, "The Body, Theory and Ideology in the Discourse of Theatre Anthropology," *Fama* 1 (2001)

¹²⁹ Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa*, 111.

унутар њега интервенише (субвертира правила, испитује и пробија границе). Проучавањем архитектуре у оквиру студија извођења методолошким апаратом *као перформанс*, отворен је полигон концептуализације архитектуре односом људских пракси према контексту који она конституише. Архитектура се мења јер се њено настајање, поставка и перцепција мењају, у зависности не само од материјалности дела, већ и од корисника, публике, процеса извођења њихових радњи, понашања. Прелазак са перформанса као контекстуално-специфичног догађаја на перформанс као оперативни концепт архитектуре, значио је помак од референцијалног ка проживљеном, што је уз поменути аспект, у најдиректнијој вези са проблемом перформативности. Непостојање доминантне парадигме у оквиру студија извођења, онемогућава методолошке извесности у погледу прецизне систематизације извођачких пракси. Перформанс је као облик критичке просторне праксе због тога посматран као интердисциплинарна архива концепата извођења у њиховој хетерогеној бројности и дивергентности. Наведене теорије дају увид у концептуални развој перформанса као централне парадигме, од студија културалног перформанса или перформанса културе ка студији културе као перформанса.

1.6 ИЗВОЂЕЊЕ И ЉУДСКА СИТУАЦИЈА

Током шездсетих година у оквиру дисциплина театра и уметничког перформанса, развијано је интересовање ка истраживању конститутивних услова перформанса - природе перформанса као догађаја, перформативне производње материјалности и значења - и његових међусобно повезаних процеса трансформације. Створена је платформа у којој су историјски методи проучавања и облици репрезентације значења повезаних са уметничким делом, замењени студијама извођења које омогућавају проучавање и анализу свих аспеката људског понашања од свакодневног живота до визуелних и извођачких уметности и њиховог друштвеног и културног контекста. Полазећи од става да су све људске праксе *изведене*, перформанс постаје хеуристички принцип тумачења људског понашања, са потенцијалом трансформисања места у простор друштвене критике. Њиме је обухваћено широко поље активности, понашања и догађаја као актуелизација

знања, чиме се тежиште помера са формалних аспеката представљања, на саму праксу (како се изводи, не само на оно шта се производи). Посматрано изван театра и перформативних уметности, извођење је опредмећење значења у домену свакодневних активности и одговарајућих друштвено-историјских конвенција.¹³⁰

У проблемској релацији извођења и људске ситуације, анализа појма *ситуације* као критичке категорије друштва, културе и уметности је од значаја јер центрира перформанс као инструмент активне интервенције и критике. Ситуационистички концепт '*конструисаних ситуација*' постављен је са намером да замени институционализовани и привилеговани статус уметничког дела експерименталним моделима уметничког рада у свакодневном животу. Удаљавање архитектуре од граничних вредности естетике или функционализма, за ситуационисте је био предуслов директне пројекције културног кода на архитектуру која тако постаје *спољашња форма живота*. Теоријске основе ситуационистичког покрета приказују модел којим се етичка начела могу инфилтрирати у архитектонско дело померањем опажаја са његове аутономности, на позицију између објекта и посматрача, одакле посматрач пројектује своје вредности на објекат.¹³¹ Уметничке и политичке провокације доминантне идеологије спроведене су апаратусом перформанса,¹³² *тактичким* превазилажењем механизма контроле наметнутих од стране владајуће класе која индукује пасивност и монотонију свакодневног живота. Њихова пракса *преузимања* улице, као поступак одбацивања друштвених норми, је поступак преиспитивања власништва над јавним просторима и стварања амбијената заснованих на чулним искуствима.

Чин ситуационистичког концепта "*derive*" као интуитивно лутање кроз град, постаје кључна стратегија уметничке групе која фаворизује лични и емотивни

¹³⁰ У делу *Перформанс и културална политика* Елин Дајамонд (Elin Diamond) наводи да је свако извођење "*комплетан догађај урамљен у времену и простору, запамћен, заборављен, интерпретиран или трасно изнова разматран унутар свог дискурзивног поља*". Elin Diamond, *Performance and Cultural Politics* (London and New York: Routledge, 1996), 1.

¹³¹ Ситуационистичка мапа Ги Дебора приказује урбани амбијент града кроз многоструке слојеве до чистог доживљаја, приказане концептуалном паралелом са уводном сценом из филма *The Naked City*, редитељ Jules Dassin (1948). "...*прича самог града... какав јесте, врели плочник у летњем дану, деца у игри, зграде у голом камену, људи без шминке...*", навод из Simon Sadler, *The Situationist City* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999), 82.

¹³² Shannon Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 2.

доживљај града, супротно од владајућег императива конзумеризма и капитализма. Ситуационисти предлажу уметност која није репрезентациона, већ инструмент партиципације у урбаном простору. *Извођење* у грађеном амбијенту, као импровизирана инскрипција тела и пракса примарно развијена око идеје свакодневног живота, дозвољава активностима, догађајима и неконтролисаним *силама* града да управљају путањом кретања и доживљаја простора.

Ситуационисти развијају концепт игре у својим субверзивним стратегијама, која постаје израз побуне против модернистичког капитализма и архитектуре коју обликује. *Тактички перформанс* као критичка пракса оспоравања градских структура, заснован на концепту *derive* и психогеографским методама (студијама града кроз игру), припада основи Константове (Constant Nieuwenhuys) реакције на архитектуру функционализма 50их година.¹³³ Овим концептима померено је тежиште важности са *улице, објекта и капитала* на начин како људи настањују град и на *колективне психичке амбијенте* које пројектују и продукују. У складу са идејама колективизма, ситуационисти су тежили креативном тумачењу својих свакодневних амбијената и организовали *ситуације* које би подривале формално и конвенционално стање ствари. Константов пројекат *Нови Вавилон*¹³⁴ је утопијски, анти-капиталистички град, са циљем стварања алтернативних животних искустава или *ситуација*. Серија повезаних трансформативних *мегаструктура*, са популацијом *homo ludens* (човек у игри),¹³⁵ приказује облик пост-револуционарног друштва у коме су буржоаски окови рада и грађанске одговорности одбачени у корист потпуне посвећености игри и креативности.¹³⁶

¹³³ Констант је заједно са Ги Дебором аутор трактата о унитарном урбанизму који проглашава долазак друштва масовне производње. Након напуштања ситуациониста настаје његово утопистичко дело Нови Вавилон.

¹³⁴ Догађај који је обележио почетак пројекта Нови Вавилон, био је састанак групе авангардних уметника, када је Констант одржао предавање под називом *Tomorrow Poetry will be the House of Life*, Alba, Italy, 1956.

¹³⁵ Ову идеју познату као *homo ludens*, први је поставио Јохан Хуизинга. Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949).

¹³⁶ Пост-револуционарна потрага за новим сензацијама је у складу са ослобођеним потребама за игром, чинећи да процес откривања и стварања амбијената постану истовремени и интегрални. Constant Nieuwenhuys, "New Babylon – A Nomadic City," exhibition catalogue (Hague: Haagse Gemeentemuseum, 1974)

Константов Нови Вавилон и претходни пројекат *For an Architecture of Situation*, засновани су на идеји да сама архитектура може омогућити и подстицати трансформацију свакодневне реалности.¹³⁷ Пројекти су визуелизација идеје о крајњој транспарентности и слика друштвеног обрасца у коме су индивидуалне жеље и потребе заједнице неодвојиво повезане. За разлику од авангарде која се заснива на критици актуелне културе, пројекат Нови Вавилон је борба за културу игре. [Слика 3] Елемент игре у култури и друштву и номадски начин живота постају централни елементи превођења друштвених идеја у просторну реалност и комуницирање утопијских визија. Апсолутни колективитет у коме се општи интерес поклапа са збиром индивидуалних интереса, одбацује утилитарну логику конзумеризма, са циљем реализације друштва изван форми и конвенција.¹³⁸

Узимањем непосредног учешћа у спектаклима ситуациониста који су истраживали чулно и субјективно искуство простора, архитекта Бернар Чуми закључује да једино у области апстрактног израза архитектура може да трансцендира границе наметнуте од стране друштвених система и система власти. Покушаји тражења друштвено релевантне и револуционарне улоге архитектуре после 1968. године, кулминирали су примером "герилских" објеката, чија је симболичка вредност у одузимању урбаног простора, а не сам чин грађења.¹³⁹ То је била *архитектура ситуације*, тренутна апропријација физичког простора у циљу изведбе друштвеног чина или догађаја. У складу са тезом да архитектонска пракса унутар физичке реалности остаје ограничена условима капитала, Чумијев пројекат *Ватромет: Архитектонски перформанс* је прва манифестација архитектуре као чина, тј. нематеријалног догађаја. Највећа од свих је архитектура ватромета јер у потпуности и дословно показује непосредно конзумирање задовољства. [Слика 4]

¹³⁷ Lefebvre on the Situationists: An Interview, Author(s): Kristin Ross and Henri Lefebvre, *October* 79, Guy Debord and the Internationale Situationniste (1997): 69-83.

¹³⁸ У контексту осталих утопијских пројеката у истом периоду (*Plug-in City*, ArchiGram), орјентисаних ка прагматизму и законима тржишта, Нови Вавилон одликује фаворизација духа колективизма, наспрам приватности и индивидуализма.

¹³⁹ Bernard Tschumi, "The Architectural Paradox: The Pyramid and the Labyrinth," in *Questions of Space: Lectures on Architecture* (London: AA Publications, 1990) 25.

На теоријској, практичној и културалној платформи тумачења извођења у контексту *људске ситуације*, извођење је процес производње простора различитим моделима коришћења и поетиком просторних и временских промена. У равни Лефеврове теоретизације *проживљеног*, тј. *простора искуства*,¹⁴⁰ усмерена је критичка пажња на анализу друштвеног простора разматрањем не само начина којим настаје, већ како поједини облици простора заправо производе облике живота који се одвијају унутар њих. Простор није само спољашњи ентитет који човек обликује, већ простор повратно делује и обликује друштвени живот.¹⁴¹ Формулисање јединствене теорије која обухвата и подвлачи разлике између нивоа физичких, менталних и друштвених манифестација простора, открива интелектуалне слојеве кроз које Лефевр филтрира и формулише концепт просторне тријаде (*опажен*, *схваћен* и *проживљен* простор). Између стварних друштвених дешавања и актуелне идеологије, суштинско је њихово међусобно и условљено јединство.

Истом оквиру критичког разматрања различитих *модалитета процеса производње простора* и друштвеног понашања као његовог садржаја припадају теоријске праксе Мишел де Сертоа и Пјер Бурдијеа. У оквиру опште теоретизације извођења, Мишел де Серто упућује на "*тактике*" тј. праксе које превазилазе наметнуте оквире свих облика институционализованих форми и конвенција. Тактичке праксе су у том смислу израз критике манифестација власти, моћи и друштвених привилегија.¹⁴² Постављајући обрасце људског понашања и поступке њиховог генерисања у друштвени оквир, Пјер Бурдије уводи теоријски концепт којим генерише и структурира проблем праксе у оквиру људских активности и понашања.¹⁴³ Перформативност у оба случаја односи на стални потенцијал у оквиру друштвених ситуација који се мора увек изнова активирати различитим праксама извођења.

¹⁴⁰ "Fully lived space" (*l'espace vécu*), Henri Lefebvre, *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing, 1991), 74.

¹⁴¹ Идеја садржана у наслову *Производња простора* добија одговарајући симболички оквир: тумачење феномена простора задржано је у домену филозофије, а сходно идеји о друштвеној производњи људске егзистенције, простору је додељена друштвена димензија.

¹⁴² Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984)

¹⁴³ Pierre Bourdieu, *Outlines of a Theory of Practice* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972).

Дестабилизација концептуалних оквира перформанса као театра, у оквиру перформативног обрта, била је завршена 90их година.¹⁴⁴ Извођење (*performance*, бихевиоралност), постаје хибридно место теоретизације од Тарнерове и Гофманове антропологије до Макензијевих студија перформанса, тј. извођења као новог *објекта* знања¹⁴⁵ и различитих облика људског *рада* који се опримерује у ситуацијама свакодневног живота. У оквиру студија перформанса један од могућих начина разматрања извођења је *антрополошки метод непосредног посматрања и учења* који је истовремено и начин критичког, дистанцираног посматрања културе. Из овакве врсте проучавања следи да друштвене околности нису фиксне ситуације, већ да су непрекидни процес проба (*rehearsal process*)¹⁴⁶ и промена. Паралела у односу на Шекнерово *обновљено понашање* је Шуваковићев систем/пракса успостављених интерпретација између конкретизације сваког појединачног чина извођења и потенцијалности културалних идентификација.¹⁴⁷

На основу тога, свако извођење садржи карактеристике претходних извођења у погледу друштвених, културалних конвенција, као и усвојених одређења. Извођење је у том смислу јединствени пролазан, привремен процес који садржи трагове другог одсутног перформанса. То значи да поменути интервентни приступ проучавања културних и друштвених догађаја *као перформанса*, омогућава интегрисање различитих вануметничких пракси у појавне и значењске односе према постојећим културалним моделима. Архитектонско дело се тако посматра као сложена концептуално-објектна појава која је одређена извођењем, понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе. Читањем успостављеног *заједничког текста* извођења, истовремено из очигледних и

¹⁴⁴ Перформанс је редефинисао релације између извођача и публике, и унутар публике, провоцирајући константне даље промене у њиховом идентитету Fischer Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 49.

¹⁴⁵ McKenzie, *Perform or Else: from discipline to performance*, 18.

¹⁴⁶ Обновљена понашања свих врста су према Шекнеру *прелазна (transitional)*. Елементи који су "не-ја" постају "ја" а да притом не изгубе претходно својство. У процесу извођења сопство није директно искуство, већ се реализује медијумом доживљаја других. Извођач више не поседује својство "ја", али добија "не не-ја," и та двострука негативна релација показује колико је обновљено понашање истовремено приватни и друштвени ентитет. Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985), 111-112.

¹⁴⁷ У свакој концепцији извођења, дискурзивно поље има функцију уоквирујућег регулатора успостављања легитимности за извођење понашања и истовремено оно је потенцијалност универзализујуће и специфицирајуће ситуираности у култури. Šuvaković, *Konceptualna umetnost*, 688.

скривених процеса комуникације, настаје извођење као обновљено понашање које је истовремено и лични и друштвени ентитет.

2 СТУДИЈЕ ПЕРФОРМАНСА КАО НОВА АНТРОПОЛОГИЈА ДОГАЂАЈА

Колаборативне везе између антропологије и драме, присутне у различитим драмским експериментима током 20. века, посебан значај добијају 70их и почетком 80их година, оснивањем удружења која су промовисала приближавање антрополошких и позоришних метода. Међународни центар за позоришно истраживање (*International Center for Theater Research*) Питера Брука, био је облик мултикултуралног позоришта, као и Међународна школа позоришне антропологије (*International School of Theatre Anthropology, ISTA*) коју је водио Еуђенио Барба, са тежиштем на практичној истраживачкој пракси. У позоришној антропологији Шекнер препознаје проучавање културног понашања човека у позоришној ситуацији, а то значи човека који изражава и користи своје физичко и ментално присуство према законима који се разликују од оних у свакодневном животу.¹⁴⁸ Показујући у коликој мери је антропологија уграђена у драмску теорију, Ерика Фишер-Лихте је концепцију свог дела *Историја европске драме и позоришта*¹⁴⁹ засновала на појму идентитета и промени његове статичне концепције под утицајем савремене антропологије. Основно антрополошко стање се у том смислу тумачи као театарно, јер се из потребе извођења себе као другог, улоге извођача и публике указују као истовремене.

Сарадња Шекнера и Виктора Тарнера на релацији театрологије и антропологије, коју Ерика Фишер Лихте сматра највећим обртом у разматрању театра 20. века, идентификује се у оквиру студија извођења преусмеравањем дотадашњег главног фокуса са драмског текста на изведбу. Посматрањем извођења (перформанса) као артефакта културе, нестаје ексклузивност уметничког дела и оно постаје инструмент анализе уметности као друштвене праксе. Упоредо са настојањем Ричарда Шекнера и Мајкла Кирбија да се истраживачки и практични дискурс театра прошири на читаво подручје уметности, културе и друштва, социолошко-антрополошки радови Тарнера, Клифорда Герца и Ервинга Гофмана, проучавају

¹⁴⁸ Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*, 168-170.

¹⁴⁹ Erika Fischer-Lichte, *History of European Drama and Theatre* (London and New York: Routledge, 2004)

ритуализовани друштвени живот применом театарских форми. Интердисциплинарност заснована на формалној размени научних метода између театрологије и социјалне антропологије, омогућавала је разматрање театарских форми у сваком облику друштвеног живота и изучавање друштвеног живота путем формалних театролошких метода.

У историјској авангарди и уметничким покретима 60их година, заступљена је теза да свако може бити уметник и да све може бити уметност, само зависи од аспекта посматрања и поступка критичког супротстављања конвенцији уметничког чина. Један од главних дискурса у студијама извођења је театрализација јавног живота и проблемска расправа о ситуацијама у којима то није случај.¹⁵⁰ Разматрањем извођачких уметности и перформанса у оквиру савременог концепта *уметности у доба културе*, Александра Јовићевић указује на паратеатарске облике¹⁵¹ нестајања разлика између сцене и спољашњег света, којима је центрирана неизвесност да ли је дешавање на сцени прави уметнички чин, фикција или огољена стварност.

2.1 ТАРНЕР И ИЗВОЂЕЊЕ

Примењујући драмску структуру на своја антрополошка истраживања, Тарнер је отворио пут драмској аналогiji као једном од главних праваца у савременој антропологији. Дефинисањем разлика између *друштвене* и *уметничке драме*, увођењем структуре драмске радње у анализу "друштвених драма" и истовремено, применом сазнања из друштвених драма на позоришни рад, Тарнер разматра три аспекта културе - лиминалност, маргиналност и структуралну инфериорност.¹⁵² Док су антрополози у послератном периоду анализирали културу као апстрактну и статичну структуру знакова, он је тумачи као континуирано понашање и доводи у директну везу са појмом друштвене драме, као динамичким бихевиоралним и егзистенцијалним изразима друштвене заједнице.

¹⁵⁰ Gofman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*.

¹⁵¹ Aleksandra Jovičević: "Teatar, parateatar i karneval: građanski i studentski protest u Srbiji 1996-1997," u *Urbani spektakl*, Međunarodni simpozijum "Ulice i trgovi - prostori spektakla," priredile Milena Dragičević Šešić i Marina Šentevska (Beograd: Clio, Yustat, 2000), 149.

¹⁵² Victor Turner, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society* (Ithaca and London: Cornell University Press. 1974), 236-237.

Лиминалност (лат. *limen* - праг) као стање лабилног постојања и као позиција између у односу на закон, обичаје, конвенције,¹⁵³ у теорији студија извођења упућује на прелазне, "in between" радње или понашања.¹⁵⁴ Полазећи од тога да је "limen" праг или пролаз између простора пре него што је место за себе, његово просторно одређење појмом *lintel* - празнина, и архитектонско-концептуално одређење у оквиру студија извођења, за Шекнера је рам/оквир позорнице који повезује реалну и имагинарну стварност. Говорећи о перформансу, Тарнер управо наглашава лиминалну фазу која има могућност транзиције, трансформације и креативности, која ствара нове ситуације, догађаје и друштвене реалности. У лиминалној фази учесници су лишени својих старих идентитета и тек треба да се потврде у новим, када нису "ни једно ни друго"¹⁵⁵ Лиминални тренутак Тарнер описује као тренутак "анти-структуре", када се прошлост тренутно прекида или укида, а будућност још није почела, то је тренутак *чистог потенцијала у коме све подрхтава у равнотежи*.¹⁵⁶ У култури се лиминална фаза идентификује као експериментални и иновативни период, јер су "у лиминалности, нови начини деловања и нове комбинације симбола испробани, да буду одбачени или прихваћени."¹⁵⁷ Према Тарнеру, ритуал је међу најмоћнијим активним жанровима културалног извођења јер управо његова специфична перформативна природа указује на догађај или "чин трансформације" друштвеног статуса учесника и њихове перцепције стварности у свим могућим аспектима.

Лиминоидни феномени се развијају на маргинама, одвојено од главних друштвених процеса, па их Тарнер их одређује као многоструке, фрагментарне, експерименталне. Они су носиоци општег мисаоног и емоционалног значења унутар друштвених група и одражавају њихову историју и свеукупно, колективно искуство. Објашњавајући разлику између значења лиминоидног и лиминалног, у високој култури сложених друштава, Тарнер наводи да уметник ствара лиминоидне облике који тако постају индивидуализовани, а заједница доживљава

¹⁵³ Victor Turner, *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure* (London and New York: Routledge), 95.

¹⁵⁴ Schechner, *Performance Studies: An introduction*, 66-67.

¹⁵⁵ Turner, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, 95.

¹⁵⁶ Victor Turner. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre* (Zagreb: August Cesarec, 1989), 44.

¹⁵⁷ Victor Turner, "Variations on a Theme of Liminality," in *Secular Ritual*, ed. S.F. Moore and B.C. Myerhoff (Assen: Van Gorcum, 1977), 40.

колективне лиминалне симболе. Истовремено, креатор лиминоидних симбола не ствара *ex nihilo*, већ се слободно креће у свом друштвеном наслеђу.

Тарнеров рад се односи на проучавање друштвене драме у њеној свеукупној фазној структури, као процесу промене вредности и циљева, распоређених између бројних учесника, у систем који је увек привремен и провизоран. Друштвена драма почиње када миран ток регуларног, уређеног друштвеног живота прекине лом правила.¹⁵⁸ Могућности реакција на настали облик кризе, указују на рефлексивне процесе драме, који стварају културалне оквире у којима ће та рефлексивност имати легитимно место. Унутар сложеног релационог контекста између јавне друштвене и позоришне драме, Тарнер идентификује модел *активног огледала*. Позоришна драма, када је више од забаве, постаје експлицитни или имплицитни метакоментар великих друштвених драма и њена порука повратно делује на латентну процесуалну структуру друштвене драме. Живот тако постаје *огледало уметности*, јер људи *представљају* своје животе.

Корене позоришта Тарнер проналази у друштвеној драми из које се постепено издвајало експерименталним начинима приказивања. Таква специфична генеза повезана је са покушајима да се *друштвено драматичним догађајима* додели значење кроз процес који је Шекнер назвао *обнављање прошлости*. Театар је према Тарнеру најмоћнији жанр културалне представе и хипертрофија друштвених процеса, а не дословна копија општег узорка друштвене драме. Нема друштва без одговарајуће представе коју игра о себи, што није једноставно читање сопствене искуствене ситуације, већ њено интерпретативно упризорење. *"Када прођемо кроз оно шта нам театар нашег живота дозволи, већ смо научили колико је чудан и из многих слојева сачињен свакодневни живот, како је изванредно обичан."*¹⁵⁹ Према Тарнеру ново настаје из нечувених комбинација познатих елемената.

¹⁵⁸ Проучавајући процесе садржане у структури друштвене драме, издваја четири нивоа у којима се јављају: *лом* у уобичајеним друштвеним односима уређеним према одговарајућим начелима, *криза* изазвана тим ломом, рад на *обнављању* и на крају поновно *спајање* супротстављених група или признавање непоправљивог *разлаза*. Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre.*, 100.

¹⁵⁹ Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre*, 122.

Шекнерово позориште¹⁶⁰ Тарнер описује као тражење, кретање од непосредног искуства, ка осмишљеном, уметничком исходу, и испитивање проблема непосредног искуства као саставног дела истраживачког процеса. На основу тога је експериментално позориште обновљено искуство, *онај тренутак у искуственом процесу, често продужен и у себи разложен*.¹⁶¹ У њему се значење јавља кроз оживљавање изворног искуства (попут субјективног доживљаја друштвене драме) коме је дат одговарајући уметнички облик. Експериментални процес је у том случају успостављање динамичког кретања извођача од написане ка одиграној улози, унутар лиминалне фазе у којој су могући сви облици искуствених експеримената. Тарнер указује на Шекнерову тежњу ка стварању, не опонашању (*poiesis vs. mimesis*), при чему улога настаје заједно са глумцем. Приступајући проблему извођења са различитих аспеката, истраживачки рад ових аутора је дефинисао позориште као важан експериментални инструмент *међукултуралног преноса модалитета доживљаја*.

Тарнер и Шекнер су развили анализу игре и ритуала на основу модела *Homo Ludens* холандског историчара Јохана Хјуизинга (Johan Huizinga) који наглашава *формалне карактеристике* игре (представе), сугеришући да је у питању слободна активност која свесно постоји изван свакодневног живота, али у исто време у потпуности апсорбује извођача.¹⁶² Представа се може разумети као време и место изван свакодневног, изоловани простор у коме се активности одвијају различитом логиком без реферирања на захтеве или ограничења у обичном животу. Представа је такође чин стваралачке ретроспекције којим се значење приписује догађајима или деловима доживљаја, чак и када се значење састоји у томе да није било никаквог значења.

¹⁶⁰ Шекнер наводи да представљачко понашање није произвољно и једноставно, већ *познато, двапут одиграно, обновљено понашање*. Richard Schechner, "Performers and Spectators Transported and Transformed," *The Kenyon Review* 3, No.4 (1981): 83-113.

¹⁶¹ Тај облик према Тарнеру постаје *део преносиве мудрости* који помаже разумевање културних услова који одређују њихов општи доживљај стварности. Turner, *Od rituala do teatra: Ozbiljnost ljudske igre.*, 31.

¹⁶² Johan Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture* (London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949), 13.

У погледу одређења појма перформанс, Тарнер се позива на етимолошки корен у иницијалном значењу дословно, потпуно опремити (староенгл. *parfournir*), тј. дословно, према правилима поставити дело или поредак. Иако правила дефинишу представу, процеси интеракције превазилазе задати оквир и могу створити неочекивана и нова значења. Перформанс није структуралистичка импликација дефинисања и одређивања облика, већ процесуални смисао извођења и извршавања. Изводити значи приказати чињенице у њиховој пуноћи и богатству њихове радње и значења.

Појам драме у контексту савремене антропологије и студија извођења, подвргнут је критици као наметање схеме из културалних жанрова и недовољно неутралан за научну употребу. Тарнер истиче да су спознајни редукционизам и научни аксиоми о механичкој каузалности, врста дехидартације друштвеног живота, сматрајући да чулна перцепција не нарушава суштину спознаје, већ је елементарна за конституисање антропологије као научне дисциплине о човеку.

2.2 ГОФМАН И ИЗВОЂЕЊЕ

Амерички социолог Ервинг Гофман развија теоретизацију друштвеног понашања око значења појма перформанс, тврдећи да је у свакодневном животу за остварење друштвеног чина неопходно извођење одговарајуће улоге. Одабиром социолошке перспективе из које је могуће проучавати друштвени живот, Гофман разматра начин на који појединац у свакодневним ситуацијама представља себе и своје активности другима, начине којима руководи и врши контролу над утисцима које они о њему формирају.¹⁶³ Између два типа комуникација - свесно продукованих израза (експресија) и имплицитних садржаја или значења који одају, своју студију *Како се представљамо у свакодневном животу*, заснива примарно на другом, театралнијем и контекстуализованијем, невербалном, по претпоставци неинтенционалном типу.¹⁶⁴ Узимајући наступ одређеног учесника као примарну референтну тачку, од традиционалног антрополошког проучавања

¹⁶³ Gofman, *Како се представљамо у свакодневном животу*, 11

¹⁶⁴ Gofman, *Како се представљамо у свакодневном животу*, 18

обредне представе до модерног, експерименталног позоришта, аутор усваја перспективу позоришне представе, а принципи које изводи су драматуршки.

Гофманов језик театралности је аналогни оквир разматрања одређених аспеката свакодневног живота. Постављајући еквиваленцију између међусобне комуникације људи и начина на који глумци играју на сцени, он користи драматуршку анализу (истраживања друштвених интеракција у смислу театарских перформанса) како би објаснио појмове *статуса* и *улоге*. Одређени друштвени статус постаје налик игри, а улога постаје сценарио који се изводи у оквиру одређеног карактера, дијалога и акције.¹⁶⁵ Овај индивидуални перформанс је код Гофмана прерастао у представљање себе, односно настојања појединца да створи одређени утисак у односу на друге. Елементи овог процеса обухватају перформанс (ситуацију), невербалну комуникацију, идеализацију (намера или културног стандарда уместо стварних мотива) и тактичност.

Гофман такође дефинише основне *ситуационе термине* свакодневног представљања. *Интеракцију* објашњава као узајамни међусобни утицај појединаца и активности, *сусрет* је свеукупна интеракција, а *наступ* свеукупна активност којом учесници утичу и делују једни на друге. Унапред успостављени образац активности који се реализује током наступа и који се може приказати или одиграти у другим приликама, назива *сценском улогом*.¹⁶⁶ Дефинишући друштвену улогу као реализацију права и обавеза везаних за одређени статус, која се може довести у везу са једном или више сценских улога, Гофман покреће питање како се релација свакодневнице и театарске представе, тј. њихова разлика може разумети. *Фасадом* именује онај део уопштеног и сталног наступа који дефинише ситуацију у односу на посматраче, као *стандардни експресивни репертоар* који се свесно или несвесно користи током наступа.

¹⁶⁵ Гофман прави разлику између утисака које човек "даје", који су последица прорачунатих менталних процеса (изведени) и утисака које човек "одаје" (аутентични, саставни део идентитета), Goffman, *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*, 14.

¹⁶⁶ Гофман указује на важност разликовања сценске улоге и појединачне ситуације у којој се она изводи. John von Neumann and Oskar Morgenstern, *The Theory of Games and Economic Behaviour* (Princeton University Press, 1947), 49.

Друштвена стварност према Гофману, није фиксна, већ настаје у процесу интеракције различитих индивидуа чија је почетна фаза прикупљање и давање информација о себи, као предуслов формирања основних претпоставки даљег дефинисања *ситуације*. Гофман напомиње да у таквим ситуацијама, руковођење општим и неутралним методама, које омогућавају стабилност датог тренутка, спречава право сазнање о ставовима и начину деловања појединаца, већ се до њих долази преко *понашања* које означава као *експресивно понашање*. Стварање одређеног утиска се одвија путем симбола и асоцијативних момената, од којих први укључују *вербалне симболе преношења информација*, док други тип подразумева одређени начин активног деловања. Закључивање се затим темељи на основу претпоставки до којих долазимо путем *аутоматског закључивања*, који је првенствено инициран начином дефинисања ситуације. Услови конструисања одређене *дефиниције ситуације*, су мултивалентни и зависе од интерпретативне парадигме у процесу интеракције. Управо од начина тумачења одређене појаве зависи конструкција друштвене реланости.

Културолошки аспект Гофмановог концепта према коме *друштвена улога* није стварност, већ представљање и прикривање стварности, оставља расцеп између театризоване сцене друштвеног живота и реалности свакодневице. Гофман наводи да улога врши одређени утицај на стварност и учествује у изградњи идентитета њеног носиоца, чиме се границе између стварног (природног, свакодневице, реалног) и фикционалног (сцена) релативизују. Узимајући у обзир плурализам утицајних друштвених фактора, Гофман у свом раду тежи разматрању и анализи општих класификација друштвених ситуација како би се разумели појединачни и конкретни случајеви интеракције. Формална анализа понашања покреће расправу *друштвене улоге* као реалног елемента одређене културе и испитивање могућности њене примене у савременом контексту.

2.3 ГЛОБАЛНА АНТРОПОЛОГИЈА САВРЕМЕННОСТИ И ИЗВОЂЕЊЕ

Разматрајући кључне промене у оквиру антрополошке теорије и праксе и њихову везу са друштвеним и културним трансформацијама 70их година, савремени теоретичари ове области указују на интелектуалну различитост и теоријску разједињеност. Последње деценије двадесетог века су доба суочавања дисциплине са новим друштвеним условима и сопственим теоријским границама. На интердисциплинарној сцени долази до нове *организације знања* под утицајем трансформације спољашњих фактора друштва, технологије, културе, а развој глобализације доводи до суштинских трансформација савременог света. Антрополошка мисао више није била усмерена ка функционисању друштвене целине, већ ка интерпретацији културних различитости и разумевању њиховог значења. Језик *друштва* и *појединца* замењен је језиком у коме су појмови *култура* и *идентитет* кључни концепти нове орјентације.¹⁶⁷ Упркос непостојању заједничке парадигматске основе која би била водећи принцип деловања, теоретичари савремених антрополошких студија указују на једину константу, изражену тежњом ка поузданијем, јаснијем и потпунијем разумевању начина на који дисциплина проблематизује свој предмет и методологије истраживања.¹⁶⁸ Основне теоријске, епистемолошке и друштвене трансформације, везане за глобализам и интеркултурализам, довеле су до развоја нових интелектуалних праваца, а тиме и до редефинисања циљева и домета антрополошког знања.

Теоријска позиција Клифорда Герца и Виктора Гарнера у области симболичке антропологије означава почетак *херменеутичког заокрета* у савременој антрополошкој теорији и пракси. Настојањем да антропологију удаље од методолошког научног формализма и приближе хуманистичким дисциплинама и херменеутици,¹⁶⁹ аутори су наглашавали да сваку културу треба тумачити њеним сопственим категоријама, и уместо откривања општих правила, инсистирати на

¹⁶⁷ Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology* (Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2000), 2-3.

¹⁶⁸ Henrietta L. Moore and Todd Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology* (Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006), 9, 19.

¹⁶⁹ У историји антропологије је евидентна "епистемолошка пукотина" између природних наука и хуманистичких дисциплина (*science versus humanities*).

културном релативизму.¹⁷⁰ Ову епистемолошку промену у теоријском и методолошком смислу, Герц је назвао *интерпретативном антропологијом*.

Ослањање на теоријске доприносе аутора као што су Мишел Фуко, Жорж Батај, Клод Леви-Строс, Едвард Саид, омогућава уочавање значаја различитих сазнања у кумулативном процесу формирања унутрашње организације епистемолошког поља антропологије. Ова научна дисциплина фигурира као дискурзивна формација у смислу у којем тај појам употребљава Фуко. Његов појам дискурса и дискурзивних формација се односи на одређену поставку идеја, представа и облика друштвене праксе који утемељују и одређују метод којим се о одређеним феноменима и темама говори, размишља и пише.¹⁷¹ Према овом схватању, дискус конструише одређене *режиме истине* којим се стварају одговарајуће врсте знања и понашања, везани за одређену тему или појаву. Критикујући антропологију као конститутиван елемент мишљења, Фуко констатује да је "*филозофија уснула антрополошким сном*" и да је неопходно "*разбити до темеља антрополошки четвороугао*."¹⁷² Тиме је формулисана критика структурализма развојем аналитичког концепта моћи као инструмента управљања друштвеним понашањем, различитим од сила доминације. Кључни Фукоов допринос је у разматрању начина на који друштвене и хуманистичке науке, укључујући и антропологију, конституишу субјекат и класификују свет.¹⁷³

Једна од најзначајнијих платформи деловања у антропологији и истовремено препознатљива и утицајна парадигма у друштвеним и хуманистичким наукама, постаје концепт *праксе*, током 80их година прошлог века.¹⁷⁴ Бурдије и Гиденс настоје да у друштвену теорију уведу *човека као субјекта друштвених и*

¹⁷⁰ Према Герцовој формулацији антропологију не треба схватати као "експерименталну науку у потрази за (универзалним) законима, већ као интерпретативну науку у потрази за значењем" Roger M. Keesing and Andrew Strathern, *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective* (Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997), 161.

¹⁷¹ Alec Mchoul and Wendy Grace, *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject* (London and New York: Routledge, 2002), 33-34.

¹⁷² Средином 60их година Фуко истиче да је антропологија као аналитика човјека сигурно играла улогу конститутивног елемента у модерној мисли, јер се од ње још нисмо одвојили. Mišel Fuko, *Riječi i stvari* (Beograd: Nolit, 1971), 380.

¹⁷³ Moor and Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*, 14.

¹⁷⁴ Entoni Gidens, *Dirkem*, превео s engleskog Aleksandar I. Spasić (Beograd: Biblioteka XX vek, 1996), 285.

историјских процеса,¹⁷⁵ односно да превазиђу поделу између културе и појединца, објективизма и субјективизма. На истој линији интегративних социолошких теорија Ивана Спасић указује на почетак *активног деловања људских субјеката, било индивидуалних или колективних, оно што они уносе у свет, чиме га мењају, најчешће насупрот и упркос ограничењима које поставља друштвена структура*.¹⁷⁶ Уместо да се деловање појединаца објашњава детерминисаношћу друштвеним околностима, друштво се разматра као сложени скуп процеса, са тежиштем на деловању, понашању, аспектима и слојевима међусобне комуникације, што постаје основа интеракционистичких теорија. Интерактивност расте у свим облицима комуникације и указује на колективну жељу за стварањем нових простора друштвености и успостављањем нових врста односа са културним предметом. Друштво спектакла заменило је друштво статиста, у коме се крије илузија интерактивне демократије за свакога.¹⁷⁷

Антропологија као критичка свест о савремености, тј. мултикултуралним односима у глобализованом свету, као и између појединачних култура и глобалне културе, захтева константну рефлексивност и критику сопствених аналитичких инструмената и интерпретативних модела. Специфичан контекст критичког промишљања глобалне културе и системске анализе начина којима обједињује појединачне културе, односи се на подручје позоришне антропологије.

Појам позоришне антропологије у општем смислу обухвата социо-антрополошке и културолошке теорије, настале 50их и 60их година 20. века, и односи се на концепте засноване на примени театарских модела и принципа у анализи друштвеног живота или у проучавању извођачких форми као свеукупних манифестација друштвеног понашања. Овој области првенствено припадају Гофманова анализа *друштвених улога* и Гарнеров концепт *друштвене драме*.

¹⁷⁵ Moor and Sanders, *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology* 13.

¹⁷⁶ Ivana Spasić, *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju: "Filip Višnjić", 1996), Ivana Spasić, *Sociologije svakodnevnog života* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004)

¹⁷⁷ Nikola Burio, *Relaciona estetika* (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2001)

У ужем смислу, као специфичан театарски концепт и парадигма, позоришна антропологија настаје у оквирима уметничке неоавангарде, на извођачкој линији *Living theater-a*, *Performance group-e* и Ричарда Шекнера (у оквиру часописа *TDR* и *Performance studies*), Питера Брука и Еуђенија Барбе. Према Барби, позоришна антропологија дефинише све заједничке и транскултуралне принципе на којима почивају извођачке технике, попут плана који претходи процесу изражавања.¹⁷⁸ У том смислу, процес *извођења* у позоришној антропологији, фокусирано на понашање у сценским ситуацијама и повратку аутентичним ритуалима и церемонијама које су инхерентне свим културама, Барба назива *предизражајним стањем*. Позивајући се на Барбина начела предизражајности у антропологији театра, Алдо Милохњић разматра енергију као оперативни потенцијал (у етимолошком значењу деловати, изводити) стварања хибридног поља. У основи питања природе дискурса на којима се утемељује позоришна антропологија, енергија је посматрана као флуидни, гранични појам који се претаче у хибридном и хетерогеном пољу културе. *What is theatre? A building? (...) Theatre is the men and women who do it.*¹⁷⁹ Енергија је за Шуваковића оно чиме се идентификује, уписује смисао и то изузетни смисао сценског призора, бихевиорално-драмског приказивања или дословног људског сценског и вансценског чина.¹⁸⁰

Расправе о културалном плуралитету у периоду након шездесетих година замењују опште прихваћени концепт глобализације. Парадокс културалног система глобализације огледа се, са једне стране, у отвореном процесу који омогућава културалне разлике на плану свакодневног живота, а са друге, покретањем механизма *нестанка оригиналности и посебности* под императивом доминантних култура. Интеркултурално извођење у том контексту није линеарност узајамног деловања култура, већ њихова вишеструка условљеност која производи многа значења. Теоретичари интеркултурализма попут Ерике Фишер-Лихте, Патриса Пависа и Ричарда Шекнера, сугеришу о могућим

¹⁷⁸ Eudenio Barba, „Predgovor / ISTA: Međunarodna škola pozorišne antropologije“, ix.

¹⁷⁹ Eugenio Barba, *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology* (London and New York: Routledge, 1995), 101

¹⁸⁰ Miško Šuvaković, *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnoumetnosti* (Beograd: CENPI, 2001), 356.

интеркултуралним примерима у оквиру студија извођења, уместо о формирању новог жанра интеркултурализма који настаје као синтеза различитих, хетерогених културних традиција. У односу на савремено *интеркултурално извођење*, указује се нова анализа *глобалног контекста* преклапајућих територија и испреплетених историја, која омогућава да се на нов и динамичан начин сагледају све културе. Инсистирање на посебностима и традицијама како би се дошло до извођења заједничког за све културе, доводи се у везу са *транскултурализмом* који превазилази одређене културе у име универзалности људске ситуације. Управо на тој линији, анализом *културних веза* изван етнолошких и индивидуалних разлика, и артикулисањем глобалне уметности која превазилази уске националне оквире, настаје универзални позоришни језик извођења.¹⁸¹ Унутар релационих оквира глобалне антропологије савремености, Никола Бурио критички разматра дијалогски аспект уметника и дела, наводећи да је једина функција (уметности) сама комуникација, па је "уметност дакле, стање сусретања."¹⁸² Суштину уметничког стварања чини супротстављање релација међу субјектима тако да *свако дело поставља понуду за суживот у заједничком свету, а рад сваког уметника је сплет односа са светом, из којих ће настати други односи, и тако у бескрај.*¹⁸³

Извођење у актуелном, медијатизованом друштву је чин комуникације која све учеснике поставља у заједничку *ситуацију* у којој се реалност и фикција стапају. У таквом медијском току ствари, живот је представљен као акумулација *призора*, при чему је тоталитет спектакла истовремено медијатизација и *театрализација*¹⁸⁴ свих аспеката и искустава живота. Извођење тако постаје истраживање оперативности концепата и израза у оквиру различитих медија.

¹⁸¹ Шекнерова форма отворених представа између јавне пробе и представе под називом *work in progress*, директно укључује гледаоце у форму дискусије о правцу у коме ће се одвијати радња, чинећи видљивим процес позоришне представе.

¹⁸² Burio, *Relaciona estetika*.

¹⁸³ Burio, *Relaciona estetika*.

¹⁸⁴ Gi Debor, *Društvo spektakla*, elektronsko izdanje (Beograd: Anarhija/blok 45, 2005), 14. http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf

3 АРХИТЕКТУРА КАО ПЕРФОРМАТИВНА ПРАКСА

3.1 ПЕРФОРМАТИВНЕ СТУДИЈЕ И АРХИТЕКТУРА

Перформативне праксе улазе у домен визуелних уметности касних 60их година као инструмент критике тоталитарних императива модернизма.¹⁸⁵ Њихов основни циљ у области архитектуре није био усмерен ка производњи форме, иако је последица могла бити физичка структура, већ генерисање нових типова просторних релација.¹⁸⁶ Примењени тактички перформанси су по свом карактеру били колаборативни, интердисциплинарни и критички, па су појмови попут *перформатив, оперативно, догађај и одвијајући процеси*, постали заједнички именитељи извођачких уметности и архитектуре. Интересовање за *перформативне карактеристике културе*¹⁸⁷ постаје посебно изражено током 90их година развијањем концепта *културе као перформанса*.¹⁸⁸ Тада долази до поновног теоријског разматрања термина *перформатив* услед дестабилизације значења перформанса као театра.

Када се архитектура разматра изван контекста технологије грађења и друштвене производње, она престаје да буде објекат и постаје специфични облик културалног артефакта. Као таква, она тражи да буде дефинисана у односу на паралелне дискурсе осталих дисциплина, уметничких пракси и културалног перформанса као *"живог, опредмећеног израза културалних традиција и*

¹⁸⁵ Уметници попут Алана Капроуа, ситуациониста, Кароли Шниман (Carollee Schneeman) и других, критикују традиције формализма, линеарне историографије, ауторске атрибуције уметничког дела и националне историје уметности.

¹⁸⁶ Након успостављања просторно-временског дискурса у лингвистици, Деридина интервенција у оквиру теорије перформатива постаје једна од централних теоријских платформи извођачких уметности и перформанса. Кључне теоријске тачке његове деконструкције перформатива, садржане су у рецентним студијама и праксама перформанса. Перформативност "раздвајања, дистанце, међупростора" (*the event of spacing*), примењена на архитектуру, постаје архитектонски чин производње и доживљаја простора, попут *провокације догађаја*. Jacques Derrida, *Of Grammatology*, trans. Gayatri Chakravorty Spivak (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1997); Jacques Derrida, "Point de Folie - Maintenant l'Architecture," in *Rethinking Architecture*, ed. Neil Leach (New York: Routledge, 1997), 335.

¹⁸⁷ Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance*, 26.

¹⁸⁸ Dwight Conquergood, "Rethinking Ethnography," in *The SAGE Handbook of Performance Studies*, ed. Soyini Madison and Judith Hamera (SAGE Publications, Inc., 2006), 179-194.

трансформација"¹⁸⁹ У оквиру субверзивних метода разградње доминантног репертоара културалних значења 60их и 70их година, проблем простора као њихова заједничка категорија, нема независно, комплетно и аутономно значење без директног и непосредног учешћа публике. Ови концепти указују на укупност њених продуктивних процеса и омогућавају конструисање нових тумачења у граничној области са перформативном праксом где настају радикално нова искуства простора.

Интервентним приступом проучавања архитектуре *као перформанса* у оквиру студија перформанса, помера се тежиште од пројектованог и завршеног (изграђеног) артефакта, до ефеката промена насталих различитим облицима извођења. Перформанс као парадигма у архитектури, изражен непосредном релацијом корисника и простора, не поставља питање изгледа форме, већ процеса који је генерисао пројекат, померајући тиме фокус од његове суштине до ефекта. Архитектура у пројектантском смислу није тродимензионална пројекција менталне представе, већ интеракција између простора и догађаја или понашања, која указује на аспекте перформативности простора. Догађај у том случају постаје кондензована сензација архитектуре (празнина, размак, међупростор, простор) која се *дешава* управо тада.

Превођење уметничке дебате 60их и 70их година на архитектуру у исто време значи истраживање оперативности архитектонског израза у различитим доменима културалне праксе. Један од проблемских приступа у оквиру уметничких праваца постенформеловског периода (паралелно са Дишановом инвенцијом *ready-made*) је обнова апстрактне геометријске форме засноване на принципу психологије гешталта.¹⁹⁰ У оквиру уметности Минимализма, посматрачи су провоцирани на кретање око дела и *перцептивни перформанс*. У исто време, јављају се уметници који доводе у питање статус материјалног објекта, фаворизовањем идеје и концепта у коначном изразу. Карактеристични перформанси попут хепенинга, процедура *дематеријализације* у уметности и флуксуса, померају пажњу са просторног материјалног објекта као уметничког дела, на уметничко дело као

¹⁸⁹ McKenzie, *Perform or Else: from discipline to performance*.

¹⁹⁰ Šuvaković, *Pojmovnik moderne umetnosti*, 9

ситуацију и догађај.¹⁹¹ Таква промена статуса уметничког дела везује се за питање начина којим се материјалност третира у делу и пракси.¹⁹² Надилажење *статичког комада* у културалном смислу, изражава се као културално и друштвено *дејство догађаја*, као преображај уметничке праксе у културалне продукције.¹⁹³ Интересовање за перформативност у архитектури, даље се надовезује и препознаје у покушајима прикључивања постмодерним критичким теоријама. У том смислу долази до конвергенције уметности и архитектуре тако што уметници прихватају случајност, ефемерност, процес у облицима јавних наступа, а архитекте настоје да истраже и прикажу нове моделе концептуализације архитектуре који непосредно апсорбују актуелност времена и преиспитују могућности нових критичких позиција.

Стога је неопходно критички изложити сложену историју перформативних пракси у оквиру интензитета њиховог дејства у архитектури, уметности и култури, поступком истраживања идеја, концепата и услова стварања дела. У наредним целинама овог поглавља, архитектуру посматрамо са два кључна аспекта - 1| *перцептивног перформанса*, повезаног са низом уметничких пракси, и 2| релационог контекста перформанса и архитектуре који обухвата - *перформанс у архитектури*, *архитектуру као место перформанса* и *архитектуру као перформанс*. Перцептивни перформанс је везан за театрализацију објекта, при чему се објектност успоставља унутар просторне ситуације у којој настаје релативизација односа предмета, посматрача и простора. У релационом контексту перформанса и архитектуре, акценат је на примарним условима настанка дела у смислу понашања које центрира директну, првостепену, гестуалну и бихевиоралну интервенцију.

¹⁹¹ Lucy Lippard, *Changing - Essays in Art Criticism* (New York: A Dutton Paperback, 1971), 255-276

¹⁹² Lucy Lippard, *Six Years- The dematerialization of art object from 1966-72* (London: Studio Vista, 1973), 43-44.

¹⁹³ Изузимањем естетског из подручја уметности долази до естетизације свакодневног живота, естетско није више битно као својство уметничког дела. Ив Мишо такву појаву назива *расплићавањем уметничког дела*. Yves Michaud, *Umjetnost u plinovitom stanju: esej o trijumfu estetike* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2004), 12-13.

3.2 ПЕРЦЕПТИВНИ ПЕРФОРМАНС И АРХИТЕКТУРА

Уметничка дела заснована на примарним геометријским облицима и њиховим структуралним распоредима у простору су објекти и инсталације минималне уметности који скрећу пажњу са естетске појавности комада, на простор у коме се дело налази. У релацији између стваралачког чина уметника, просторне ситуације и перцепције посматрача, настају минимална уметничка дела заснована на искуству и доживљају простора из позиције учествовања у таквој исценираној ситуацији. Како се уметност Минимализма померала ка тежишту критике, тако се њена формална дефиниција, везана за скулптуралност која *ствара* архитектонски простор или амбијент, проширује на учешће посматрача и важност релације између дела и окружујућег простора. Посматрач уведен у простор скулптуре, ствара *просторну ситуацију* сложених значења, сачињену од тренутних околности у којима се *суочава* са уметничким делом.

Модернистички критичар уметности и теоретичар Мајкл Фрид у свом критичком излагању *Art & Objecthood*, управо се везује за активно учешће публике, јер су дотада *чисте* категорије сликарства и скулптуре, *нарушене* новом категоријом ефемерног и интерактивног присуства. Под *театралношћу*¹⁹⁴ наводи својства интерактивности и темпоралности у *производњи ситуације* којом су посматрачи провоцирани и позвани на кретање око дела, тј. на физичко-телесну реакцију у простору. Остварена просторно-временска перцепција је *перцептивни перформанс* – *визуелни, просторни, временски и телесни догађај којим се довршава дело минималне уметности.*¹⁹⁵ Такав перформанс се одиграва од *перцепције* дела преко *извођења догађаја* као уметничког дела до сваке *оперативне и инструменталне акције*. Театарском ситуацијом и театрализацијом објекта у минималној уметности, посматрач активно перципира ситуацију између објеката, простора и сопственог присуства, крећући се око и између објеката. Квалитет дела се налази унутар ситуације у којој се објектност успоставља, при

¹⁹⁴ Фридов покушај дискредитације минимализма, заправо је уобличио и потврдио циљеве Минимализма. Становиште да уметност има квалитет ситуације, потврдило је успех минималне уметности у погледу визуелног ангажовања посматрача. Michael Fried, "Art and Objecthood" in *Minimalism*, ed. James Meyer (London : Phaidon, 2000), 235.

¹⁹⁵ Šuvaković, *Pojmovnik moderne umetnosti*, 255.

чему уметничко дело потврђује место и ситуацију свог постојања у простору и времену. Сведене и једноставне форме минималистичке скулптуре (по свом карактеру несимболичке и неекспресивне) спречавају директну психолошку апсорпцију посматрача, већ усмеравају ка периферној рецепцији самог чина опажања, релације дела и простора у коме се налази, и сопственог телесног присуства. По Морису (Robert Morris) тренутак у коме посматрач постаје свестан да се налази у истом простору са уметничким делом¹⁹⁶ производи ситуацију која у коначном смислу конституише дело. Перцептивни дијалог са простором био би перформанс субјективности у одговарајућем просторном и интертекстуалном контексту. Морисова поставка *Untitled - L beams* од три идентична објекта са различитим положајима у простору, наводи на кретање око дела како би се његов стваран облик непосредно доживео. У том смислу ниједан облик није константан, јер је посматрач тај који непрекидно мења облик путем релативног позиционирања у односу на посматрано дело.¹⁹⁷ [Слика 5] Посматрано са аспекта Морисове конструкције апстрактних геометријских скулптура, архитектура оправдава себе кроз оно што њено непосредно присуство производи, па уместо обликовног императива који претходи архитектури, кључан процес је непосредна интеракција између амбијента и његових корисника. Ако је простор одређен доживљајем, тада се његово тумачење везује за стални процес производње његовог идентитета уместо априори означавања. У том смислу, перформативност у архитектури се везује за интервенцију на плану бихевиоралности, тј. извршења телесног чина кретања техникама перцептивног перформанса.

Ситуационални аспект скулптуре Минимализма као релацијски слојевит и несводљив на једноставан контемплативни опажај у припадајућем архитектонском простору, у раду Карла Андреа (*Carl Andre*), изражен је димензионалним елементима положеним на хоризонталну површину пода. Хоризонталне подне инсталације у архитектонском смислу, приказују пут трансформације димензионалног објекта у тродимензионални простор, тј. прелаз од скулптуре као форме, преко скулптуре као структуре, до структуре као

¹⁹⁶ Robert Morris, "Notes on Sculpture: Part II" in *Minimalism*, ed. James Meyer (London : Phaidon, 2000), 219.

¹⁹⁷ Morris, "Notes on Sculpture: Part II," 219.

места. [Слика 6] Скретањем пажње на простор око уметничког дела, једнако као и на само дело, Доналд Џад (Donald Judd) приказује да тродимензионалност може бити изражена било којим обликом, без неопходне релације са припадајућим архитектонским простором. Изложбом *Untitled* 1971, формира континуални дијалог између идеалног и последичног, тј. узрока и ефекта, поступком *активирања* (кретања унутар и око објекта) и *децентриања* (померај из утврђеног центра практичних и теоријских претпоставки о пореклу и суштини) уметничког дела.¹⁹⁸ [Слика 7] Активно учешће публике упућује на природу амбијенталног контекста да пренесе значење у односу на дело које приказује. Тоталитет простора је у том смислу антрополошка целовитост израза која актуелизације изложена дела. Перцептивни перформанс превазилази и проширује парадигму аутономног геометријског простора јер релативизација односа предмета, посматрача и простора иницира перформативну структуру догађаја, а не референцијално комуницирање значења. Формално дело постаје *делатна форма*¹⁹⁹ остварена телесним чином посматрача који га активно перципира и довршава својим учешћем у реализацији.

У оквиру перцептивног перформанса кључан је прелазак са контемплације на активност покрета, при чему нису одређујући елементи, већ врста доживљаја или искуства посматрача. Целокупан архитектонски простор постаје јединствена ситуација која позива на учешће, а посматрач саставни елемент целовитости дела. Физичко учешће се описује као театарско или искуствено јер наглашава свест о распореду објеката у простору и реакцију тела на такву поставку, која се мења упоредо са променом перцепције. Изван традиционале дихотомије посматрач - дело (простор), где архитектура постаје архитектонски чин, а посматрач његов непосредни учесник, фигурирају са једне стране питања изведбе (перформанса), а са друге, питања перформативности простора.

¹⁹⁸ Julie H. Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art* (Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press, 1999)

¹⁹⁹ Šuvaković, *Paragrami Tela/Figure*, 55.

3.3 ПЕРФОРМАНС И АРХИТЕКТУРА

Перформанс је концептуална парадигма у архитектури везана за извођење или извршење бихевиоралног, егзистенцијалног чина унутар одговарајућих просторних ситуација. Процес опримерења скупа концепата различитим облицима понашања се у основи везује за перформатив, односно оперативни концепт у широком распону свакодневних активности. Перформанс је у том смислу извођење *облика живота*²⁰⁰ кроз покушај да се прикажу видљиве сензације испод површине појавности и изван конвенционалних и формално-обликовних одређења.

Експлицитни примери акционих интервенција у оквиру уметничких пракси попут хепенинга, дематеријализације уметничког објекта и флукуса, директно се могу идентификовати на плану архитектуре у смислу гестуалне и бихевиоралне интервенције која указује нова значења. Из тог разлога се у наредним примерима компаративно посматрају уметност и архитектура, где извођење директно реферерира на архитектуру као отворену и променљиву егзистенцијалну платформу. Прелаз од акционог сликарства до хепенинга,²⁰¹ инаугурисао је начин на који је нови језик уметности утицао на промену перцепције проживљених интеракција између простора и понашања. "*Када се посматрач нађе у средишту ствари, уметност постаје архитектура.*"²⁰²

Ален Капроу је у акционом сликарству апстрактног експресионисте Џексона Полока (Jackson Pollock) препознао уметност која је више пракса него објекат, и коју је окарактерисао као облик перформанса изван конвенционалних граница репрезентационог уметничког дела.²⁰³ У оквиру опште тенденције ослобађања уметности од артифицијелности и миметичности и изједначавања са животом, Капроу је основао *хепенинг* - догађај или перформанс у коме се напуштају примарни елементи театра (представа, имитација или илузија) и који постаје врста

²⁰⁰ Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, trans. Peter Winch (Chicago: University of Chicago Press, 1984), 9.

²⁰¹ Allan Kaprow, *Assemblage, Environment, Happenings* (New York: H. N. Abrams, 1966), 165.

²⁰² Vito Acconci and Heinz Schutz, *Vito Acconci: Courtyard in the Wind* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2003), 16.

²⁰³ Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*. ed. Jeff Kelley (London, England: University of California Press, 2003)

извођења чија је основа *импровизација*, без унапред утврђеног садржаја. Хепенинг је облик перформанса који не може бити постављен изван реалности, већ указује на извесност бројних појава којих постајемо свеснији него иначе. Током хепенинга важан је *процес*, а не *предмет* самог извођења, па се припадајући архитектонски простор може тумачити као сложена концептуално-објектна појава која је одређена понашањем корисника.²⁰⁴ Пре него што се термин *инсталациона уметност* појавио у оквирима савремене уметничке праксе, Капроу уводи појам *амбијент* како би описао мултимедијални рад величине собе који је у целини третиран као *ситуација*.²⁰⁵ Акција или чин управљају рецепцију ка примарним условима стварања и архитектонском оквиру извођења по моделу повезаности (метонимије) уместо традиционалне репрезентације (метафоре).²⁰⁶ Изражавање уметничких акција као објеката сугерише прелаз од аутономног дела у друштвени догађај. [Слика 8]

На линији стратегија и експерименталних концепата *дематеријализације* уметничког објекта 70их година (Луси Липард и Џон Чендлер),²⁰⁷ долази до преиспитивања материјалних, визуелних и естетских претпоставки квалитета уметничког дела.²⁰⁸ Појам дематеријализације не подразумева потпуно уклањање и укидање материјалности уметничког дела, већ његово свођење на процес и одређења које се колоквијално називају *идејом* неког рада. Супротно од

²⁰⁴ Капроу поставља хепенинг изван свих конвенција театарске форме и позоришта случаја, јер стварне животне ситуације и *свесна намера* фигурирају у основи. Сценографски амбијенти су традиционално театарски, а позивање на фикцију упућује ка старим уметничким формама, у том смислу Капроу поставља дистанцу према декоративности и фиктивном времену. Michael Kirby, "Allan Kaprow's EAT," *Tulane Drama Review* 10, No. 2 (1965-1966), 44-50.

²⁰⁵ Инсталациону уметност, као и праксе са којима је директно повезана - флукус, минимализам, перформанс, концептуална, процесуална уметност, одликује ефемерност, специфичност у односу на место настанка, институционална критика и оспоравање тржишног система у свету уметности. Allan Kaprow, "Notes on the Creation of a Total Art," in *Essays on the Blurring of Art and Life*, ed. Jeff Kelley (London, England: University of California Press, 2003).

²⁰⁶ Када је тело у акцији, приказује начин којим је цела уметност релациона у односу на свет, а тело производи објекте који постају пројекција човековог тела. The Destruction of Art Symposium (DIAS): *The Radical Project Event-Structured*, 1987. *University of California, Berkeley*. Elaine Scarry. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World* (Oxford; Oxford University Press, 1985). 287.

²⁰⁷ Lucy Lippard, "The Dematerialization of Art", *Conceptual Art: A Critical Anthology* (MIT press, Cambridge, 1999), 46-50

²⁰⁸ Изложба под називом *Space*, (куратор Jennifer Licht, 1969) организована је као позив уметницима да у оквиру музеја MOMA изведу радове *in situ*. учествује пет индивидуалних уметника Michael Asher, Larry Bell, Dan Flavin, Robert Morris, Franz Erhard Walther и једна група аутора (Pulsa Michael Cain, Patrick Clancy, William Crosby, William Duesing, Paul Fuge, Peter Kindlmann, David Rumsey)

становишта Роузли Голдберг према којој актуелна уметност није дематеријализација уметничког објекта, већ материјализација уметничког концепта²⁰⁹ за Луси Липард, фокус је био на *живом* тренутку извођења и непосредној релацији између извођача и гледаоца. У том смислу, активним учешћем публике, конкретни архитектонски амбијент се тумачи *гестовима* који се у њему изводе.²¹⁰ Изложбе попут *Arte Povera - Im Spazio*²¹¹ и *Ambiente, Partecipazione, Strutture Culturali*²¹² приказују уметничка дела као скуп сложених просторних услова у које уметник ставља посматрача (учесника), при чему његово присуство и рецепција, и доживљај дела постају материјали уметности.²¹³

Пракса уметничког деловања у оквиру које се активности, појаве и односи не могу именовати термином *уметнички* на линији постдишановске традиције уметничког активизма је *флуксус*. Интермедијалним укључењем перформанса и различитих уметничко-животних облика понашања, флуксус уметници разлажу објекат на догађаје и неодређене или случајне сусрете. Флуксус уметност, одређена као *експериментализам, игра, пролазност*,²¹⁴ упућује на процес ангажовања публике у одређивању исхода дела. Отвореним, неконзистентним облицима понашања почев од хепенинга преко принципа случајности Џона Кејца и Хенрија Флинта (Henry Flynt), перформанс флуксуса је *животна активност* која центрира директну, првостепену гестуалну интервенцију. Изражена на плану архитектуре, мења релације између концепта и значења, стварања и изражавања.

²⁰⁹ RoseLee Goldberg, "Space as Praxis," (Studio International, September 1975), p.3.

²¹⁰ Brian O'Doherty, "The Gallery as a Gesture," *Artforum* 20, no. 4 (1981): 27.

²¹¹ Поводом изложбе *Arte Povera - Im Spazio*, која разматра питање простора у уметности, Ђермано Ђелант (Germano Celant) истиче да је "*баналност улазак у арену уметности... физичко присуство и понашање сами по себи постају уметност... живимо у времену декултурације. Иконографске конвенције се урушавају, симболички и конвенционални језик је потрошен.*" *Arte Povera - Im Spazio*, September 27 to October 20, 1967 Genoa, Galleria La Bertesca.

²¹² У оквиру теме венецијанског бијенала "*Ambiente, Partecipazione, Strutture Culturali*" (Ambiente/Arte July 18 to October 10, 1976 XXXVII Venice Biennale, Italy), Ђелант излаже поставку Ambiente/Arte која поред савременог садржаја у павиљону Ђардини: Vito Acconci, Michael Asher, Daniel Buren, Mario Merz и Dan Graham, приказује историју авангардних инсталација у периоду 1910-20 код којих интеграција простора у само дело постаје активни део креативног процеса. Germano Celant, "A visual machine: art installation and its modern archetypes," in *Thinking About Exhibitions*, ed. Bruce W Ferguson et al. (New York: Routledge, 1996), 260-270.

²¹³ Reiss, *From Margin to Center: The Spaces of Installation Art*, 101.

²¹⁴ Dick Higgins, "Fluxus: Theory and Reception", in *The Fluxus Reader*, ed. Ken Friedman (London: Academy Editions, 1998), 224.

Полазећи од претпоставке да су све људске праксе *изведене* и да се активности и понашања под одређеним условима могу посматрати *као перформанс*, овај оперативни концепт омогућава другачије тумачење самог егзистенцијалног чина и архитектуре. Перформанс као уметничка или културална пракса, реализована као извођење а не као представљање, наглашава активну, друштвену конструкцију реалности, као и начин на који је понашање условљено контекстом у коме настаје и на који повратно, интервентно делује. Имајући то у виду, креативна снага лиминалне фазе перформанса се може посматрати са три кључна аспекта:

1| Перформанс као уметничко, бихевиорално, егзистенцијално извођење у *архитектуре*, изражено облицима уметничке праксе касних шездесетих година, дефинише прву од позиција. О перформативности унутрашњег архитектонског простора говоримо са аспекта уметности која истажује нове просторне ситуације унутар одабраног оквира.

2| Посматрање и тумачење архитектуре као *места перформанса*, тј. продукције и дистрибуције значења и њима одговарајућих ситуација, одређује други аспект који указује на питања дихотомије релација унутар/изван, као и померање граница перцепције. Активно укључивање посматрача постаје критика не само формалних аспеката уметности, већ указује и на проблеме актуелних друштвених прилика.

3| Истраживање архитектуре *као перформанса* у оквиру студија извођења не зависи од самог карактера догађаја који се у њему одвија, већ се мора разматрати унутар вишеструкости нивоа његове културалне рецепције. Архитектура као перформанс је медијум реактивних механизма и полигон истраживања у погледу начина увођења новог концепта простора и времена у пејзаж конвенционално постављених просторних граница.

3.3.1 ПЕРФОРМАНС У АРХИТЕКТУРИ

Перформанс у архитектури помера изведбу изван ограничења нормативног позоришта, користи архитектуру амбијента у коме се одвија и негира границе између публике и извођача. Јединство насталог догађаја или изведбе није у његовој материјалности, већ у интерактивности између ствараоца, његовог дела и

учесника. Место извођења представе на тај начин постаје ауторизована и артикулисана целина простора организована као догађај и интертекстуално позиционирана у култури. Тоталитет перформанса у том смислу није конкретно дело, већ модел увођења и суочења различитих контекстуалних нивоа (простора сцене, понашања). Шекнер са своје кључне позиције у оквиру студија извођења, разматра питање простора и просторних релација првенствено у оквиру аналитичких процедура амбијенталног театра. Истраживање гради на каузалности везе између могућих трансформација простора и активности чије различито *простирање* у свакој ситуацији утиче на променљивост остварене атмосфере и *амбијента*.²¹⁵ Амбијент је могуће конституисати на два начина - трансформацијом простора коју директно антиципира и продукује перформанс, или се може прихватити *затечени* простор²¹⁶ којим почиње сценски дијалог контролисан од стране публике. Могуће је даље комбиновати ова два принципа јер унутар затеченог простора учесници временом креирају потпуно неочекиване ситуације које се током извођења мењају и интерреагују са извођењем. Перформативност се односи на скретање пажње са естетске и предметне појавности, на доживљај амбијента из позиције учествовања у ситуацији. Архитектура амбијента постаје *место интеракције и променљивости*. Без обзира колико је перформанс унапред одређен, приказује *сет перцептуалних трансформација и елаборација понашања*.²¹⁷ На тај начин контролисане животне активности могу бити сагледане споља и тако поновљене и тестиране.²¹⁸ Простор еволуира заједно са изведбом,²¹⁹ па пројекат амбијента није завршен када изведба почне, већ је *амбијент процес*. Амбијентални театри су налик дечијим игралиштима, са неочекиваним могућностима простора, у којима се трага за

²¹⁵ Richard Schechner, "On Environmental Design," *Educational Theatre Journal* 23, No.4 (1971): 385.

²¹⁶ Принципи затеченог простора су према Шекнеру: 1) дати елементи простора - архитектура, текстуални квалитети треба да буду истражени, не сакривени, 2) аутентична организација простора је прихватљива, 3) улогу сценографије, уколико постоји, треба разумети, прихватити, не трансформисати или скривати, 4) публика може изненадно и неочекивано да креира нове просторне могућности, Richard Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," *The Drama Review: TDR* 12, No.3 (1968): 54.

²¹⁷ Према Аристотелу театар је имитација активности одређене магнитуде са почетком, средиштем и крајем. Објашњавајући миметичку теорију театра, Шекнер наводи њено порекло од Аристотела¹, и допуњује својим виђењем перформанса који није завршен попут филма или књиге, али који је истовремено различит од живота. Richard Schechner, "Behavior, Performance, and Performance Space," *Perspecta* 26 (1990), 97.

²¹⁸ Schechner, "Behavior, Performance, and Performance Space", 98.

²¹⁹ Schechner: "Behavior, Performance, and Performance Space", 97-120.

сопственим начином експресије.²²⁰ У оквиру позоришног догађаја који дефинише као комплексан друштвени преплет и мрежу очекивања и обавеза,²²¹ традиционалне разлике између уметности и живота се мењају увођењем нове естетике која је заснована на систему интеракције и трансформације.²²² Шекнер одбацује архитектуру позоришта (позорнице, кубичне форме), и инсистира на једноставном облику попут *гнезда или склоништа*, тј. инсистира на *процесу производње простора*, специфичног за сваки догађај. Простор постаје метафора активности, или активност која је креатор простора. Сви елементи перформанса, део су формативног процеса у конституисању амбијента извођења.²²³ Питање *монтаже* је такође важан сегмент у извођачком процесу који се односи на конструисање нових значења спајањем низа познатих извора.²²⁴

Појам амбијенталног театра који центрира питање перформанса у одговарајућем простору, може се проширити и редефинисати релацијама на плану архитектуре са аспекта интервенције, трансформације, промене статуса и идентификације појавности. Упоредо са доминантним предметним и апстрактним усмерењем уметности, јављају се интересовања ка процесу дематеријализације и концептуализације уметничког објекта 70их година. Релациона дела уметности (инсталације, амбијенти, перформанси)²²⁵ превазилазе завршен и целовито приказан уметнички рад, указујући на *односе* дела или појава као *трагове* културе. Дело које није реализовано априори, линијом од уметника ка посматрачу, већ образује отворене релације чији исход није унапред дат, указује на проблемско питање начина којим перформанс у архитектури комуницира идеју. Одступањем од фокусирања на *конкретне објекте и кондензације* идеја у

²²⁰ Schechner, "On Environmental Design," 391.

²²¹ Аутор цитира Гофмана наводећи изворе *Encounters* (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1961) и *Behavior in Public Places* (Glencoe: The Free Press, 1963), Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," 42.

²²² Шекнер наводи модел Рихарда Веинштејна (Richard Weinstein), као надметања независних система унутар истог естетског рама или модел Капроуа, тј. прихватање варијетета рамова у зависности од перспективе извођача и публике. Schechner, "6 Axioms for Environmental Theatre," 41.

²²³ Schechner, "Behavior, Performance, and Performance Space," 100-101.

²²⁴ Примери се могу пронаћи у савременим интерактивним инсталацијама и интернет перформансима, у којима су учесници истовремено и ко-аутори (*Desktop Theatre*), Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, 255.

²²⁵ Mark Rosenthal, *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer* (London: Prestel Publishing, 2003)

објекту, Ив Клајн (Yves Klein), француски уметник и један од првих протагониста уметности перформанса,²²⁶ инструментом успостављања релације ка *другом*, фаворизује идеју *Live in Your Head*²²⁷ која конституише односе између посматрача и дела.

Ив Клајнов перформанс под називом *Le Vide* или *The Void*²²⁸ критичар Пјер Рестани²²⁹ назвао је *приказом перцептивне синтезе која потврђује пикторално трагање за екстатично привлачним емоцијама*²³⁰ које утичу на емоционално, бихевиорално и перцептивно стање гледаоца. Простор празнине засићен ликовним сензибилитетом и невидљивом, нематеријалном ауром коју је Клајн развио из монохроматске парадигме сликарства, има за циљ да конституише и прикаже *ликовна стања (pictorial sensibility)* у границама једног изложбеног галеријског простора. Стварањем амбијента из концентрисане *енергије* уграђене у објекат сликарства а затим растворене у насталој ситуацији, уметник публику позиционира у *безграничну ауру*,²³¹ изван застарелих конвенција, рационализације и услова објектности. Клајн настоји да у потпуности дематеријализује уметнички објекат и оствари непосредно искуство телесног присуства у простору, методом *директне перцепције-асимилације без ефекта, трика, или обмане*.²³² У одсуству изложених објеката, фокус естетског доживљаја постао је простор галерије, са посматрачем у његовом средишту. Проглашењем одсуства медија у доживљају ликовног сензибилитета Клајн мења однос између посматрача и

²²⁶ Ив Клајн је био учесник покрета који је критичар Пјер Рестани (Pierre Restany) назвао Нови реализам (*Nouveau réalisme*) који критички провоцира статус дела, субјекта уметности и света уметности као функције институција уметности и културе. Према Рестанију нови реалисти приказују реалност у различитим аспектима њеног изражајног тоталитета.

²²⁷ Изложба под називом *Live in Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, 1969. у Берлину, куратора Хералда Зимана (Harald Szeeman), сматра се почетком минималне и процесуалне уметности, која укључује радове Ив Клајна, Карла Андреа, Валтера де Марије, Џозефа Кошута, Сол ЛеВита, Ричарда Сера, Роберта Смитсона, и других.

²²⁸ Клајн је сматрао је да простор није вакуум, већ да је испуњен снагом људске перцепције. Први пример излагања *празног простора* галерије био је насловљен *The Void* у *Galerie Iris Clert* у Паризу, 1958. године.

²²⁹ Pierre Restany, *Yves Klein*, trans. John Shepley (New York: Harry N. Abrams, 1982), 54.

²³⁰ Yves Klein, "Preparation et presentation," in *Le Depassement de la problematique de l'art et autres ecrits*, ed. Marie Anne Sichere and Didier Semin (Paris: Ecole Nationale Supérieure des Beaux Arts, 2003), 85

²³¹ Nuit Banai, "Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting," *Anthropology and Aesthetics* 51 (2007): 202-215.

²³² Klein, "Preparation et presentation," 84

галеријског простора, трансформише ентеријер галерије у зону легитимације естетског искуства. Уметност постаје све што се налази унутар архитектонског оквира или оно што се догоди током присуства посматрача. Нематеријална сензибилност је изражена квалитетом видљивих релација између посматрача и архитектонског амбијента. Конституисане као стварни догађај, те релације постају посебан облик перформативног реализма. Клајн не приказује боју на зидовима јер је сматра илузијом, а оно што жели да представи нису бели зидови галерије већ управо њен амбијент.²³³ Празнина том приликом заправо не постоји јер је испуњена догађајем - "*in fact everything happens in space.*"²³⁴ Клајновим проглашењем уметничког дела институцијом извршена је трансформација празнине у перформативни догађај.²³⁵ *The Void* није био перформанс у простору у основном значењу, већ специфичност проистиче из начина на који јавни чин производи ефекат померањем пажње са објекта на искуство које друштвене и институционалне конвенције могу изазвати. [Слика 9]

Апаратом институционалне форме у изложби *Yves Peintures* и ретроактивним проглашењем њеног аутора сликарем, Клајн изводи перформативни чин реализације дела уместо потврђивања већ постојеће реалности. *Yves Peintures* оспорава савремене конвенције каталога трансформацијом њиховог уобичајеног садржаја (црне линије уместо предговора, једнобојни формати уместо фотографских репродукција, место *настанка дела* уместо наслова), док истовремено потврђује њихову структуру²³⁶ *Yves Peintures* постаје пример перформативног мобилисања конвенција које истовремено и представљају и стварају оно што описују.

Идејом неструктуралног амбијента *Air Architecture*²³⁷ у форми визионарске архитектуре, Ив Клајн излаже експериментални рад у контексту актуелних футуристичких утопија у Француској 60их година. Клајн је у својим екстремним

²³³ Andre Arnaud, "Interview pour Europe 1," in *Yves Klein* (Paris: Centre Georges Pompidou, Musee National d'Art Moderne, 1983), 197.

²³⁴ [*tout se passe dans l'espace*] Arnaud, "Interview pour Europe 1, 85.

²³⁵ Галерија постаје нулти простор, бескрајно променљив, са садржајем имплицитно садржаним у гестовима посетилаца. Brian O'Doherty, "The Gallery as Gesture," in *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space* (Berkeley: University of California Press, 1999).

²³⁶ Yve-Alain Bois, "Klein's Relevance for Today," *October* 119 (2007): 75-93.

²³⁷ Изложба ефемерна попут наслова, као реминисценција Клајновог рада, представљена је у излогу МАК Центра за уметност и архитектуру (МАК Center for Art and Architecture, Los Angeles) 2004. *Air Architecture* је визија животног простора са таваницом од компресованог ваздуха, пламеним зидовима и плутајућим платформама.

визијама идеалног амбијента настојао да у потпуности трансформише егзистенцијални аспект простора одсуством архитектонске структуре у коме би човек био ослобођен свих физичких ограничења.

Иако формална и теоријска обележја уметничке праксе 70их година потичу из концептуалне уметности, флукуса и минималистичке уметности, Нови реалисти користе *ready-made* како би створили сопствену реторику о предмету и сопствени социолошки дискурс. Серија монументалних архитектонских *интервенција* Гордона Мата-Кларка (Gordon Matta-Clark) у правцу њихове трансформације у скулптурални објекат, уместо уметничког дела, тежи идеји о уметности као пракси или употреби.²³⁸ У контексту уметничке традиције дематеријализације, привилеговања фотографског или текстуалног записа у односу на физичку појавност, уметност Мата-Кларка се издваја монументалним резovima унутар архитектонског објекта, попут *Splitting, Conical Intersect*,²³⁹ *Office Baroque, Circus-Caribbean* и других. Овим делима оспорава статус аутономне уметности објекта и представља уметнички рад као стално недовршен, фрагментиран, и променљив.²⁴⁰ Оспоравањем конвенционалне рецепције архитектуре као коначне форме, према статусу *unbuilding* (уклањање сегмената форме и стварање празнине), простор постаје ослобођен формалних, друштвених и политичких ограничења. Рад са постојећим архитектонским објектима у *лиминалном процепу*, тј. намењених рушењу, указује на перформативни поступак трансформације структуре у чин комуникације.²⁴¹ Намера том приликом није једноставо упризорење статуса недовршености, већ да се критичким тактикама концептуалних трансформација појавности архитектуре, успостави преокрет од дела ка извођењу значења. Мата-Кларкови пројекти су анти-споменици у циљу обнављања меморије, али не у конвенционалном смислу традиционалних споменика, већ субверзивне меморије која инвертује архитектонски објекат у скулптуру изван утилитарности. Два паралелна правца Мата-Кларковог рада су у том смислу концептуалне ситуације

²³⁸Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark* (Cambridge MA, and London 2001), xii

²³⁹Мата-Кларков иконични рад *Conical Intersect* (1975) настао је на месту данашњег центра Помпиду у Паризу.

²⁴⁰ Peter Schjeldahl, "Home Wrecker: The Art of Breaking and Entering," *7Days* (1988): 50.

²⁴¹Субверзијом извесности оспорава парадигму архитектуре модернизма. Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark* (London and New York: Phaidon Press, 2003)

дематеријализације уметничког дела, и институционална критика изван система галерија у односу на ситуације маргинализованих простора. Критички одговор на ванконтекстуалну уметност 60их и 70их година, Гордон Мата-Кларк формулише радовима на тему друштвених услова и могућности ангажовања унутар њихових оквира. [Слика 10]

Паралелно са тенденцијом преласка са објекта и статичности изложбе на ситуацију и динамику догађаја у оквиру перформанса и акције, постају актуелни проблемски приступи предметности, са једне стране орјентисани ка *представи*, а са друге ка чистој апстрактној форми. Карактеристика уметничке праксе предметног усмерења је помак ка разумевању уметности као релационе или дијалогске и такође ка стварању отворених услова који позивају посматрача да учествује у изградњи дела. Заједнички елемент експерименталних радова Џејмса Тарела (James Turrell) и Дена Грејема (Dan Graham) су уметничке стратегије примењене на различите просторне ситуације, до њихове трансформације у општи оперативни концепт архитектуре.²⁴²

У тежишту рада ових авангардних уметника перформанса, налази се дихотомија релација унутар/изван, као и померање уобичајених граница перцепције. Супротно од саморефлексиивности уведене минималистичком скулптуром, Џејмс Тарел са постминималистичке позиције приказује граничну *ситуацију* у којој нестају разлике имагинарне (унутрашње) и спољашње перцепције простора. Рефлективне површине у инсталацијама Дена Грејема управо појачавају свест о сопственој перцепцији у односу на остале посматраче и поричу идеју да је субјективност стабилна и центрирана. Правећи разлику између *перципираног* и *доживљеног* простора, Тарел публику ослобађа стварних архитектонских граница, док у Грејемовим инсталацијама границе архитектуре остају или константно видљиве, или ишчезле у окружујућој архитектури или природи.²⁴³ Ови

²⁴²Спољашњи простор који постаје перманентни елемент белог галеријског ентеријера, у Ашеровим (Michael Max Asher) инсталацијама је негација временске константе минималне скулптуре и припадајућег архитектонског *кубуса*, као и критика лажне неутралности уметничког објекта. Брус Нојман (Bruce Neuman) гради амбијенталну инсталацију коридорског типа "*Област перформанса*" (*Performance Area*), као контролисани, усмерени бихевиорални чин у одсуству уметника.

²⁴³ Dan Graham, *Two-Way Mirror Power*, ed. Alexander Alberro (Cambridge: MIT Press, 1999)

уметници постављају архитектонске ситуације у којима је елузивна релација унутра-споља разматрана из позиције доживљаја посматрача у садејству хаптичке и визуелне перцепције.

Учесник перформанса, апсорбован у целокупни амбијент, постаје непосредни креатор у процесу артикулације целине простора, истраживањем могућих релација елемената, променом њиховог стања и померањем постојећих значења у јединству простора и времена. Указивање на значај перформанса као медијума и комуникације између различитих дисциплина уметности, у контексту разматрања архитектуре као једне од најартифицијелнијих пракси, директно упућује и на питање утилитарности, од суштинске важности за архитектуру. Критичар Едвард Винтерс (Edward Winters) поставља архитектуру у раван визуелних уметности које су примарно одређене прагматичним (функционалним, утилитарним, употребним) аспектом као примарном сврхом. Ефикасност у задовољењу потреба и немогућност апстраховања друштвене улоге, ограничавају притом њен потенцијални естетски код.²⁴⁴ Према концепцији '*форма живота*' (*form of life*), архитектура обезбеђује оквир егзистенцијалних, бихевиоралних активности и обликује начин на који себе посматрамо.

3.3.2 АРХИТЕКТУРА КАО МЕСТО ПЕРФОРМАНСА

У оквиру неоавангардних тактика преображаја и надилажења затворених институционалних граница, настају отворена, експериментална, процесуална и акциона уметничка дела која се у спољашњем, јавном архитектонском амбијенту конципирају и изводе као *догађај*. Перформанс је у том смислу дефинисан као протокол и процедура бихевиоралног *чина* на било ком скупу могућности које се међу собом разликују по структури и сложености медија из којих се састоје. У циљу изједначавања уметности и живота, изван фикције и естетског, циљ перформативне праксе архитектуре као места перформанса је њено синхронизовање са актуелним временом и приказивање континуитета и карактера насталих промена.

²⁴⁴ Edward Winters, *Aesthetics and Architecture* (London and New York: Continuum International Publishing Group, 2007), 162.

Полазећи од тога да простор није формалистички конципиран као волумен испуњен садржајем, пракса ситуациониста разматра начине производње ситуација, односно колективних амбијената, ансамбла утисака који одређују квалитет тренутка.²⁴⁵ Основно питање које се том приликом указује је како архитектонски амбијент присвојити као *мизансен* ситуације²⁴⁶ који би трансформисао уметност и живот тренуцима конструктивне игре. Ситуационисти су настојали да оповргну стабилност архитектуре фокусирајући се на процес стварања перформанса. Ги Дебор предлаже непланирано путовање кроз предео током кога суптилне естетске контуре окружујућег амбијента архитектуре подсвесно усмеравају путнике, са крајњим циљем достизања потпуно новог и аутентичног доживљаја. То је облик експерименталног понашања који приближава релације тела и окружења на свесном и несвесном плану.²⁴⁷ Такво понашање се може остварити једино изван свих уобичајених мотива кретања, где су путокази непосредне атракције и сусрети на које се наилази.²⁴⁸ Поступак идентификације ових нематеријалних, чулних и иманентних квалитета града, указује се као отворени модел мапирања архитектуре.²⁴⁹ Перформанс указује на телесни аспект перформативности у коме индивидуа постаје конструктор сопственог окружења. Пешачење је у том смислу перформативни чин јер помера питање позиције тела од општег ка индивидуалном, тело више није пасивни посматрач или објекат у мноштву, већ креативни инструмент у релацији са грађеним окружењем.

Позицију "*изван места*" у контексту постструктуралистичког концепта *номадизма*, ситуационисти интерпретирају могућностима лиминалних простора изражених акумулацијом личних доживљаја у покрету посматрача. Њихов графички запис је аналитички приказ утицаја којим амбијент обликује кретање, увек отворено за

²⁴⁵ Guy Debord, "Report on the Construction of Situations," in *Guy Debord and the Situationist International*, 46-47.

²⁴⁶ Tom Levin, "Geopolitics of Hibernation: The Drift of Situationist Urbanism," in *Situationists: Art, Politics, Urbanism*, ed. Xavier Costa and Libero Andreotti (Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona and ACTAR, 1996), 120.

²⁴⁷ Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Beograd: Anarhija/blok 45, 2005.
http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf

²⁴⁸ Резонанцом сакривених сила несвесног и сакривених сила града, настаје меандар линије кретања у простору. Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Beograd: Anarhija/blok 45, 2005.
http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf

²⁴⁹ Mark Wigley, "Paper, Scissors, Blur," in *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, ed. Catherine de Zegher (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001), 47.

промене у зависности од контекста, доба дана или емоције.²⁵⁰ Стратегије ситуационистичке теорије припадају основи Константове визије Новог Вавилона (*Constant's New Babylon*), као процеса материјализације ове праксе понашања до концепта анти-архитектуре. Програми и активности нису предетерминисани архитектуром, већ индивидуалност и импровизација постају креатори окружења.²⁵¹

У контексту ситуационистичких идеја, рад Вита Акончија (Vito Acconci) наглашава потребу за истраживањем релација између тела и архитектонског амбијента методом перформанса на линији критике друштвених услова.²⁵² Акончи истражује механизме контроле јавних простора нудећи алтернативне физичке конструкције поступком њиховог неконвенционалног коришћења.²⁵³ Апаратусом инсталационе уметности Акончи проблематизује поступак активирања простора интеракцијом између архитектонског амбијента и тела кроз индивидуалне доживљаје и искуства учесника процесом *трансактивних релација*. Под појмом трансакције Акончи дефинише активну интеракцију публице са амбијентом указујући на невидљиве процесе које фигурирају у локалном простору архитектуре и посредно га дефинишу. Имагинација и тактилна перцепција превазилазе оквире оптичког процеса сагледавања у контексту архитектуре као места Акончијевог перформанса, где простор није изолована и дистантна реалност оптичке визије. Реч је о дејству на посматрача ситуацијом која је предиспонирана да произведе телесно и хаптичко искуство, као и да евоцира емоције и асоцијације. Уместо архитектуре као објекта - евидентност о њеном постојању значи превазилажење материјалности, чистог визуелно-оптичког искуства до унутрашње имагинације.

²⁵⁰ Simon, Sadler. *The Situationist City* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999), 92.

²⁵¹ Урбана форма заснована је на покрету, где су међусобно повезани системи простора, амбијенти, атмосфере и доживљаји у константној трансформацији. de Zegher, *Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, 10.

²⁵² Акончијев излазак из галерије у јавни простор означен је пројектом "*Bad Dream House*" који чине три повезане куће, обрнуто утопљене у терен, и представљају мимикрију *кошмара* популаризоване синтагме приградских "*кућа из снова*". Vito Acconci, Kenny Schachter, and Lilian Pfaff, *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff* (Vienna: Springer Vienna Architecture, 2006), 70.

²⁵³ Став да на присвајање места у јавном простору свако има право материјалношћу свог присуства, у Акончијевим инсталацијама изражено је стварањем места *пресека* у којима је могућа интимност, приватност, друштвеност.

Димензија театралности у уметности 60их година преиспитује процесе производње и рецепције значења у оквиру уметничких интервенција које су перформативне по методи интерсубјективности. Уметничко дело се више не посматра као статичан објекат са једним, прописаним значењем која је непроблемски саопштено универзалном посматрачу, већ уметник и гледалац (интерпретатор) развијају сложене релације унутар интерсубјективних простора жеље, пројекције и идентификације. Питање њихове перформативности везује се за процес отвореног тумачења у сложеној мрежи односа између уметника и гледалаца. Акончијев рад, фокусиран на релације објекат / публика, током овог периода, заснован је на метакритици конвенција посматрања уметничких дела, нарочито формализма који привилегује незаинтересовану, чисту оптичку контемплацију.²⁵⁴ Одбијањем ових начела, Акончи је напустио критеријуме медијумске специфичности и дефиницију посматрача као незаинтересованог, трансцедентног субјекта.²⁵⁵ Пројектима перформанс уметности истражује функције интросубјективне феноменолошке структуре перцепције. Акончијеви радови се супротстављају идеалистичким начелима високог модернизма и указују на нову парадигму преиспитивања перцепције са аспекта друштвених импликација, као и начине на које перцепција структурира могуће релације између појединца и других, индивидуе и света.

Критику *беспредметног погледа* модернизма Акончи изражава радовима у којима позиционира фокус визуелне перцепције унутар релације тела и супротстављених физичких ограничења.²⁵⁶ У уметничком видео раду *Blinks* поред ове проблемске равни истражује и начине којима просторно-временски положај тела одређује визуру у смислу удаљености која је нераздвојна од објекта који се посматра. Уместо унифицираног, трансцедентног погледа, *Blinks* приказује секвенце перцепције које индексирају промене локације тела, иако камера остаје

²⁵⁴ За Мајкла Фрида и Климента Гринберга, чистоћа и квалитет у уметности, засновани су на поштовању закона датог медијума. У сликарству, то је значило нагласак на оптичности, на димензији атемпоралног, незаинтересованог посматрања, без увођења тактичних или скулпторалних сензација. Yves-Alain Bois, "The Limit of Almost," in *Ad Reinhardt*, Michael Corris (New York: Rizzoli, 1991), 11–33.

²⁵⁵ Тренутним чином перцепције, посматрач сагледава модернистичко уметничко дело као потпуно јединствено и кохерентно. Саморефлексивност и аутономија дела се огледају у посматрачевом доживљају субјективне кохерентности и стабилности. Michael Fried, "Art and Objecthood," *Artforum* 5, no. 10 (1967): 12–23; Gregory Battcock, *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley: University of California Press, 1968), 116–47.

²⁵⁶ Приказана супер-8 филмом *Soap and Eyes* (1970).

дистантно фокусирана. У овом раду је евидентна релативизација визуелне перцепције јер се реализује посредством другог регистра, преко трагова у окружењу.²⁵⁷ Акончи афирмише феноменолошко искуство мерло-понтијевског усмерења и наводи да се не може рећи да тело постоји у простору, већ да *сусреће* простор. Тело је овде, али док је овде оно је такође тамо и на много места одједном, остављајући трагове због начина на који се опажаји преносе из тела на окружење.²⁵⁸ Ова запажања се односе на идеје елабориране у делу *The Primacy of Perception*,²⁵⁹ код којих тело није више само објекат у свету, одвојено од духа, већ тачка гледишта која укључује укупност односа тела према простору. Перцепција простора телесном ситуацијом у сваком тренутку покреће питање односа тела и ствари јер систем могућих покрета (*motor projects*)²⁶⁰ зрачи од тела ка окружењу. *Наше тело није у простору попут ствари, већ насељава и сусреће простор.*²⁶¹ Просторни облици и дистанце нису првенствено релације између различитих тачака у објективном простору, већ релације између ових тачака и централне перспективе нашег тела. Ове релације се разматрају као различити начини којим спољни надражаји утичу на доживљај света и одређење у простору и времену.²⁶² Централна перспектива том приликом не потиче не само од очију већ и из тела у целини: *свет је све око мене, не само испред мене.*²⁶³ Акончијеви радови откривају тело које је иницијално усидрено у просторно-временском систему али управо из те позиције руше нормативну хијерархију привилегованог центра визуелне перцепције. Одбијањем једне, тотализујуће позиције визуре, у поменутом раду *Blinks*, фотографије функционишу као допуна чину перцепције која је делимична и кондиционална у односу на покрет. Фотографије упућују на тело, као "центар перспективе," док истовремено оспоравају и децентрализују ту перспективу. Укупан доживљај тела је подељен у покушају да се подудари са

²⁵⁷ Kate Linker, *Vito Acconci: Photographic Works 1969–1970* (Chicago and New York: Brooke Alexander Gallery, 1988)

²⁵⁸ Cindy Nemser, "An Interview with Vito Acconci," *Arts Magazine* 45, no. 5 (1971): 20.

²⁵⁹ Maurice Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, ed. James M. Edie (Evanston: Northwestern University Press, 1964)

²⁶⁰ Акончијеви уметнички радови са фотографијом приказују серију "*моторних пројеката*" којим уметник истражује постуралну релацију ка окружењу. *Stretch* (1969), *Lay of the Land* (1969).

²⁶¹ Посматрач, поред физичког присуства дела постаје свестан самог чина опажања, простора у коме се дело налази и сопственог телесног присуства у односу на дело и простор приликом перцепције. Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, 5.

²⁶² Christine Poggi, "Following Acconci/Targeting Vision," in *Performing the Body/Performing the Text*, ed. Amelia Jones and Andrew Stephenson (London and New York: Routledge, 1999)

²⁶³ Merleau-Ponty, *The Primacy of Perception*, 178.

физичким траговима његовог присуства у свету. Како Акончи наводи, "*I have to keep going to where I am.*"²⁶⁴ Истраживањем интерсубјективне основе перцепције, Акончи задржава центар у телу, али са намером да открије чин трансгресивне тежње ка енергији *другог*. Многе радове Акончи заснива на сопственом присуству као објективираним спектаклу који производи секундарну дијалектику са гледаоцима и оспорава искуство трансцендентне објектности.²⁶⁵ У раној фази рецепцију уметности пореди са центравањем (targeting), које ће постати стални мотив у његовим перформансима.²⁶⁶ Учешће публике је индуковано чином центравања фокуса перцепције и доказ Акончијеве контроле над телом.

Унутар позиције тактилног доживљаја архитектуре, Акончи помера тежиште од тела ка грађеном амбијенту, и полазећи од материјалности до одсуства, оставља публици могућност за перформанс. У оквиру експерименталних изведби којима се границе перцепције истражују одсуством, Акончи поставља концепт перформанса заснованог на тези да област *енергије* извођења постоји и без непосредног физичког присуства уметника-аутора тј да простор изведбе постоје видљив када се *његове просторне релације учине сложенијим*²⁶⁷. Акончи описује архитектуру као простор перформанса, као прилику, провокацију или изазов, па је субстанцијални аспект простора у основи његових истраживања приказан кроз стварање празних тачака људског постојања.²⁶⁸ Акончијеве тактике су засноване на активној улози посматрача који довршава уметничко дело. Аутор наводи да

²⁶⁴ Vito Acconci, "Early Work: Moving My Body into Place," *Avalanche* 6 (1973): 6-7

²⁶⁵ Amelia Jones, *Body Art/Performing the Subject* (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998)

²⁶⁶ Разматрање рецепције уметности почео је са материјалистичког становишта и наводи да у било којој ситуацији уметности гледалац улази у изложбени простор, циљано иде ка уметничком делу и третира дело као врсту мете, која тако постаје општи услов рецепције и доживљаја уметности. Vito Acconci, "Interview by Robin White at Crown Point Press," *View* 2, no. 5/6 (1979), 15.

²⁶⁷ Уместо коришћења тела као наративног елемента, настоји да дефинише појам "*powerfield*" преузет из принципа Курта Левина (Kurt Lewin), и елаборираног у *Принципима тополошке психологије* којим претпоставља круг или област енергије са обухватом свих могућих интеракција у физичком простору, Kurt Lewin, *Principles of Topological Psychology* (New York: McGraw-Hill, 1936). Левин наводи три врсте интеракције енергије: кретање, затим комуникација у којој постоји преклапање, а трећа је "*powerfield*", у коме је снага поља највећа. Видети и Vito Acconci, "Interview with Liza Béar," *Avalanche* 9 (1972), 21-23.

²⁶⁸ Vito Acconci and Heinz Schutz, *Vito Acconci: Courtyard in the Wind* (Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2003), 16.

успешно дело инсталационе уметности доказује да архитектура никада није неутрална, и да ефекти којима делује на људе, описују њену перформативност.²⁶⁹

Поред ситуација изражених разним модалитетима, почев од односа објеката у простору и просторних тоталитета окружења, до ситуација као уметничких деловања повезаних са ситуационистичком употребом медија и ситуације спектакла, у контексту *архитектуре као места перформанса*, важно је приказати ситуације које се односе на промену статуса архитектонских објеката интеракцијом извођача и архитектонског амбијента. Архитектура на тај начин губи својство формалног естетског, наративног или сценског окружења изведбе, заједно са извођачима постаје *актер* или *носилац* догађаја, и једнако и истовремено ствара перформанс. Инстанца перформативности у том смислу, постоји у дијалошкој равни архитектуре и изведбе, у поступку контекстуализује бихевиоралног, егзистенцијалног, уметничког чина извођача и значења која из тога произилазе.

Парадигматски пример интерактивне релације између архитектуре, тела и покрета у поставци перформативног догађаја је перформанс Трише Браун (Trisha Brown), *Man walking down the side of a building*, изведен кретањем фасадном равни објекта, паралелно са тлом. [Слика 11] Елемент који вертикалну раван фасаде одређује као сцену је тело, чији су положај и орјентација кретања условљени самим простором, градећи тежиште овог перформативног догађаја. Важно је нагласити да је кретање једноставан свакодневни корак који у релацији са простором постаје перформативни чин, а ординарни сегмент градске фасаде постаје амбијент перформанса.

²⁶⁹ У делу "Параван" ("*Room Dividers*") користи једноставну идеју клизних панела којима се простор непрекидно мења: простор који живи, који монструозно не обавија и не обузима, већ који реагује на људе, као што и они реагују на промене које у простору сами стварају. У делу "*House of Cars*" одсутност имагинарног станара *куће* замењује сваки појединачни актер суочен са проблемом бескућника у алтернативној форми становања. Acconci, et al. *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff*, 42.

Пројекат *K9 Compassion*²⁷⁰ је фотографски запис перформанса Златка Копљара, у коме уметник поклоњено клечи пред архитектонским објектима као симболичким димензијама културне, друштвене и политичке моћи. Заједнички елементи свих његових перформанса су познати, популарни, појединачни примери архитектонске културе и специфичан положај тела уметника као универзални код понашања, који контекстуализован простором у коме се одвија, редефинише постојеће значење архитектонског објекта. [Слика 12] Оваквом променом статуса архитектонских објеката начином понашања, тј. чином извођача, настаје ново значење, својство или квалитет који не припада ни једном елементу перформанса независно, већ директно упућује на аспект перформативности архитектуре.

Концептуализација архитектуре као места перформанса везује се за процедуре *упризорења извођења живота* у архитектури, конкретизацијом сваког појединачног чина понашања у односу на окружујући контекст. Низ *секвенци догађаја* уместо формалне конфигурације и њихова потенцијалност културалних идентификација одређује проблемску равн изједначавања уметности и живота.

3.3.3 АРХИТЕКТУРА КАО ПЕРФОРМАНС

Разматрање архитектуре као перформанса, позиционирано у проблемској равни сусрета света уметности и ширег поља деловања у култури и друштву, указује на отворени архитектонски продукт којим се суочавају фикционалност и дословност рецептивног искуства. Поништавањем разлика масовне и елитне културе 70их година, уметност постаје део сфере свакодневног живота. Паралелно са широким спектром понашања у архитектури апаратом концептуалне уметности,²⁷¹ технике упризорења извођења живота, односе се на процедуре рада са извођењем стварног дословног догађаја.²⁷² Перформанс у оба случаја садржи критичке тактике

²⁷⁰ Уметник увек носи исто црно одело, белу кошуљу и белу марамицу под коленима. *K9 Compassion* серија перформанса одржана је у Њујорку пред градским топонима, 2004., *K9 compassion+* (2005) пред зградама парламената у центрима међународне политичке моћи, *K9 compassion at Home* (2010), на гробљу Мирној у Загребу. Коначан исход ових перформанса је серија фотографија које приказују уметника увек у истом положају, пред објектима, у јавним просторима.

²⁷¹ Видети детаљније о транзиционој (*transitional*) улози концептуалне уметности, Paul Wood, *Conceptual Art* (London: Tate publishing, 2002), 54.

²⁷² Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006., str.363.

концептуалног третирања чињења и деловања, а перформативност се успоставља одговарајућим учинком унутар бихевиорално-просторно-временских односа. Студије извођења, према Шекнеру и Барбари Киршенблат-Гимблет, разматрају целокупан процес (уметничког) стварања и његову рецепцију, односно процес дематеријализације предмета уметности који се приближава условима извођења. Архитектура сагледана као извођење, односно као *перформанс, пракса или догађај*, у том смислу, обједињује концептуални и материјални аспект и не поставља их као супротне циљеве. Формалне категорије простора (једнозначне и егзактне), замењује процес који је отворен, променљив, и због тога еволутиван у својим трајекторијама. У контексту разматрања архитектуре као једне од најартифицијелнијих пракси која свакодневне животне ситуације претвара у перформанс, архитектура добија статус јавног уметничког дела.

У тежишту интересовања концептуалних уметника 70их година, налазило се истраживање релације архитектуре и перформанса, па је у том смислу неопходно размотрити питање на који перформанс производи ефекат просторних ситуација. Концептом као уметничким радом, *мења се статус уметничког дела, оно више није објекат или простор, већ теоријски или језички израз, конструкција или модел уметничког дела, рада у уметности, света уметности и културе.*²⁷³ Део полемике око тога шта је концептуално у архитектури односи се на питање процеса дематеријализације и његово критичко значење. Покушај одбацивања низа конвенција везаних за материјализовани тотем, статички објекат или естетски формализам 60тих година у први план поставља идеју која дефинише уметнички концепт.²⁷⁴ У основи истраживања релационог контекста концептуалне уметности и архитектуре налази се чин *стварања* дела, при чему је идеја основна а форма елузивна, непретенциозна и дематеријализована.²⁷⁵ Негирање разлике између перформанса и архитектонског процеса стварања

²⁷³ Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*

²⁷⁴ Питања о кључним чиниоцима дестабилизације уметности и шта тачно представља уметничко дело, постају доминантно присутна: да ли је уметничко дело вечно непроменљив објекат, роба или процес (у контексту филма (покретне слике), или концептуалне уметности (идеја је основни аспект рада а форма резултат инструкција). Richard Flood and Francis Morris, *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*, exh. cat. (London: Tate Museum Modern Art, 2001), 21
Lucy Lippard and John Chandler, "The Dematerialization of Art," *Art International* (1968): 203.

²⁷⁵ Lucy Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966-1972* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1973), vii

престаје у крајњем исходу где је концептуална архитектура суочена са императивом утилитарности. Из тог разлога разликујемо концептуалну архитектуру и перформативност концепта.

У основи концептуализације архитектуре као перформанса, од кључног значаја је поставити разлику између *архитектонског перформатива* и *архитектонске праксе*. Ако се извођењем називају различити облици понашања (предмет студија извођења) којима се један скуп концепата опримерује у облицима живота (предмет нове антропологије догађаја), тада се *архитектонски перформатив* везује за бихевиорално извршење (извођење) или учинак у понашању унутар конкретне друштвене ситуације, до промене статуса, идентификације или интерпретације дела. Том приликом примарни постају услови стварања и значења дела, тј. контекст и конвенције чина извођења догађаја. *Архитектонска пракса* извођења и градње друштвене реалности, са друге стране, конструише просторне и егзистенцијалне идентификације друштвеног субјекта и комуникацијског друштвеног тренутка. У њеној основи је манифестација друштвено институционализованих начина артикулације и производње животног простора, односно живота у изведеном простору.

Примери који следе приказују тактике идентификовања и интерпретација различитих процедура извођења архитектуре као перформанса.

Уместо конституисања још једног реакционог авангардног покрета, концептуална уметност обухвата покушаје реформулисања уметности поступком апстракције из историјског контекста ка новим друштвеним интерпретацијама.²⁷⁶ У области истраживања перцептивне психологије и улоге посматрача паралелно са процесом стварања дела, приоритет је дат непосредном искуству изван конвенционалних медија и простора и без јасне границе између уметника, уметничког дела и

²⁷⁶ Arte Povera дефинише границе уметничког стварања које обухватају концептуални и нематеријални израз. Процесуална уметност открива наративни процес сопственог стварања кроз промену и трајање у времену. Art and Technologies, користећи нематеријалне облике изражавања, дефинише уметност као скуп друштвених релација. У концептима позајмљеним од ситуациониста, понашање пролазника и случајност сусрета учествују у стварању уметничког дела.

публике. Тежиште проблемске равни концептуалне уметности 60их година није био статус објекта, већ отворени истраживачки процес извођења концепта.²⁷⁷ Циљ критичке теорије био је да уклони површинске слојеве материјалности са актуелне друштвене и економске ситуације. Концептуалисти наглашавају да суштина доживљаја није заснована на материјалности, већ да је *најузбудљивија уметност у друштвеним релацијама које још увек нису проглашене уметношћу*.²⁷⁸ Тиме је отворена област концептуалне реалности као начин да се поново разматра доживљај уметности.²⁷⁹

Да би се објаснила разлика између концептуалне уметности и концептуалне архитектуре, непоходно је позвати се на Дишанову критику фетишизације објекта у уметности и одрицање од конвенција које дефинишу уметнички објекат.²⁸⁰ Као исказ тежње да главни циљ у уметности постане чин стварања, а централни допринос уметника стварање идеја, уметничка дела постају *аналитичке пропозиције*,²⁸¹ а идеја постаје *машина која ствара уметност*.²⁸² Концептуална архитектура се током '70тих година преклапа са концептуалним уметничким стратегијама у погледу превазилажења материјалних аспеката, и тиме опредељује за медиј схематских дијаграма и фотогеничних приказа.²⁸³ Док је важан део концептуалистичке критике био одбацивање институционалног оквира уметности, тј. традиционалних места уметничког излагања која су је легитимисале, "високи концепт" архитектуре се управо ослања на институционалну раван како би се легитимисао. Између материјалности дела, директно везане за објективност, и концептуалног инсистирања на идеји, питање није да ли се архитектура бави питањем форме, већ како конституише себе у

²⁷⁷ Sol LeWitt, "Sentences on Conceptual Art," *Art-Language* 1, no. 1 (1969)

²⁷⁸ Lippard, *Six Years: The dematerialization of art object from 1966-1972*, xxii

²⁷⁹ Скулптуре Роберта Мориса "Steam" не одбацују материјалност, већ уводе другачије разумевање доживљаја скулптуре и како настаје.

²⁸⁰ У покушају да се преусмери уметнички рад са материјалног на интелектуални и концептуални, редимејд је постао мање критика конвенционалне културалне рецепције, а више предтекст трансформације масовне културе у високу уметност.

²⁸¹ Joseph Kosuth, "Art after Philosophy," first published in *Studio International*, October 1969; reprinted in *Art After Philosophy and After: Collected Writings, 1966-1990* (Cambridge: MIT Press, 1991), 20.

²⁸² LeWitt, "Sentences on Conceptual Art."

²⁸³ Ликовне галерије у Њујорку су почетком '80их година организовале изложбе цртежа и модела архитекатора-уметника чиме је архитектура имплицитно сврставана у институционализовану авангарду.

одсуству утилитарности. Уметност која постаје утилитарна није "архитектонска," већ само мање убедљива као уметност, док архитектура која пориче своју функционалну и практичну природу постаје слаба архитектура.²⁸⁴

Уместо експлицитних одређења појмова перформанса и перформативности у раду Бернара Чумија, везу између перформанса и архитектуре могуће је приказати посредно, релацијом *простор - покрет - догађај*,²⁸⁵ изван ограничења искључиво интелектуалне перцепције. Архитектонски простор као простор жеља, жудње и емоција,²⁸⁶ изражених покретом и присуством, указује на порекло у концептуалној уметности и уметности перформанса, првенствено имајући у виду сарадњу са Роузли Голдберг. Превођење тих идеја на архитектуру омогућило је развој дискурса који је специфично архитектонски и заснован на идеји да архитектура није знање о форми, већ форма знања која утиче на друштво.

Позивајући се на теорију револуционарне архитектуре²⁸⁷ 70их година, Чуми изводи своју аналитичку методологију из савремених француских социополитичких и структуралистичких теорија и његов критички рад у том смислу је реакција на утицајне савремене теоријске позиције у архитектури.²⁸⁸ Суочен са неуспесима архитектуре као револуционарног инструмента, уместо доминантно заступљене анализе *варијабли форма-функција*, своја истраживања усмерава ка "*најстаријој од свих константи - константи простора*."²⁸⁹ Уколико

²⁸⁴ LeWitt, "Sentences on Conceptual Art,"

²⁸⁵ Тривалентност *замишљеног, опаженог и доживљеног* простора, замењује појмовима *простор, покрет и догађај*. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects* (New York: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1981); Bernard Tschumi, "Illustrated Index - Themes from the Manhattan Transcripts," *AA Files* 4 (1983): 65-74.

²⁸⁶ Архитектура и њен двојник (Architecture and its Double), директно упућује на Артоово "*Позориште и његов двојник*" Bernard Tschumi, "Architecture and its Double," *Architectural Design* 50, no. 11-12 (1980): 22, Bernard Tschumi, "Episodes of Geometry and Lust," *Architectural Design* 51, no. 1-2 (1981): 26-28.

²⁸⁷ Посебно реферирајући на ставове Анри Лефевра и Ги де Бора, раних седамдесетих година, Чуми разматра последице догађаја '68. године на француску архитектуру, Martin Pawley and Bernard Tschumi, "The Beaux-Arts since 1968," *Architectural Design* 41 (1971): 536-566., Последња у низу полемика о урбаној политици је "*The Environmental Trigger*" којом приказује начине отпора према постојећим институционалним снагама.

²⁸⁸ Неколико месеци пре него што је Чуми објавио свој први манифест о ужитку, Тафури (Manfredo Tafuri) је у делу "*Архитектура и утопија*" (*Architecture and Utopia*), анализирао кризу идеолошке улоге архитектуре и прогласио њен крај.

²⁸⁹ У поступку превођења теоријских и филозофских концепата Барта и Дериде на подручје архитектуре, Чуми полази од четири премисе: задовољство уместо принципа модернизма, истраживање граница, пракса интертекстуалности, и криза знака. Bernard Tschumi, "Diploma

не постоји простор без догађаја, *свакодневни перформанс* постаје *догађај* који је истовремено и исходште и резултат пројектовања. Тела генеришу простор својим кретањем кроз тај простор, који није тродимензионална пројекција менталне слике, већ чулна перцепција и изведба.²⁹⁰ Архитектонски перформатив аутор изводи из појединачних догађаја који постају сценарија или програми, празнине или функционални садржаји, независни али и неодвојиви од простора који их обухвата. Холиеров (Denis Hollier) модел у основи Чумијеве идеје архитектонског парадокса обухвата два међусобно повезана, али узајамно искључива концепта: замишљен и опажен простор.²⁹¹ Појам архитектуре као "*cosa mentale*," заправо је форма метафоре о пирамиди и лавиринту која успоставља доминацију идеје над материјом. Пирамида или дематеријализован ментални простор је материја обликована идејама, док је лавиринт скуп сензација, елузивни модел који се радикално супротставља осмишљеном простору или простору разума. У исто време и пирамида и лавиринт, архитектура је увек израз незавршености, недостатка било стварности или концепта, услед немогућности испитивања природе простора и у исто време, његовог доживљаја.²⁹² Са аспекта перформативног сагледавања тог парадокса, Чуми наводи да је једини начин *помирења* замишљеног и опаженог простора, увођење трећег својства архитектуре- *доживљеног простора*, у коме субјективно искуство простора постаје истовремено његов концепт.²⁹³ Интеракција између простора и догађаја је специфичан облик перформанса који настаје када *нагло коинцидирају концепт и искуство простора*. Архитектура која упућује на значење изван својих формалних оквира, постаје медиј за комуникацију концепата и тиме директно упућује на аспект перформативности јер релативизује све оно што је фиксно и материјално у архитектури.

School Unit 2," in *Projects Review Architectural Association School of Architecture, 1974-1975* (London: Architectural Association, 1975).

²⁹⁰ Простори кретања - коридори, степениште, рампе, пролази, артикулишу релацију између простора, тела и друштва, покрети комбинују репрезентацију простора и простор репрезентације Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996), 111.

²⁹¹ Bernard Tschumi, "Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth (or the Architectural Paradox)," *Studio International* (1975): 136-42.

²⁹² Према Холиеру архитектура је одувек била бастион разлога филозофских мисли. Denis Hollier, *La Prise de la Concorde* (Paris: Gallimard, 1974); Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, trans. Betsy Wing (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990)

²⁹³ Могућност решења парадокса било је увођење трећег појма који је за Чумија представљало спајање Батајовог дубоког унутрашњег искуства и ужитка.

Тезу да је архитектура истовремено простор и оно што се дешава у том простору,²⁹⁴ Чуми је развијао под утицајем историјске авангарде, ситуационистичке праксе, концептуалне уметности и уметности перформанса, директно усмерених ка истраживању граничних области архитектуре.²⁹⁵ Идеолошки инструментаријум његове архитектонске праксе отвара расправу о начинима и функцијама идентификација у производњи и коришћењу архитектуре, тј. извођењу начина живота. У *Транскрипцијама Менхетна (Manhattan Transcripts)*, амбијенти стварају и садрже сопствене инструменте рецепције простора, супротно од једноставних сценичних нарација, па *"архитектура која престаје да буде позорница (позадина, оквир) активности, постаје сама активност."*²⁹⁶ Спајањем апстрактне интелектуалне мисли и задовољства чулне перцепције,²⁹⁷ настају концепт и доживљај као суштина архитектуре, са разликом у томе што је концепт пројекција идеје у простору, а доживљај комуницира концепт физичким присуством. Доживљени простор, на граници концептуалне и перформанс уметности је концепт сличан Батајевом појму дубоког унутрашњег искуства. Негирањем снаге репрезентације у архитектури, настаје *архитектонска интерпретација стварности*²⁹⁸ и радикализација доживљаја нематеријалних квалитета грађеног амбијента. [Слика 13]

На линији Деридиних анализа у области семиотике, Чуми примењује поступак деконструкције "архитектонског текста" премештањем познатих знакова, али задржавајући *"траг"* сваког појединачног чина у коначном *ткању*. Овај процес Чуми примењује у пројекту мреже пунктова у парку Ла Вилет (*Parc de la Villette*), где су *folios* апстрактни записи, замрзнути кадрови у процесу сталне трансформације, а њихова појавност релана, материјална и перформативна у

²⁹⁴ Аутор наводи да друштвена релевантност и формална инвентивност архитектуре не може бити одвојена од догађаја који се у њој одвија. Bernard Tschumi, *Questions of Space: Lectures on Architecture* (London: Architectural Association, 1990), 87-95.

²⁹⁵ Архитектура је након 60их година вођена идејом *'смрти аутора'* (краја великог наратива), уз избегавање тема својствених модернистичкој визији форме, конвенционалних приступа делу и институционалних детерминанти. Fredric Jameson, "Periodizing the 60s", in *The 60s Without Apology*, ed. Sohnya Sayer et al., (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984)

²⁹⁶ Tschumi, *Questions of Space*, 95.

²⁹⁷ *"Ни задовољство простора ни задовољство геометрије, сами за себе, нису задовољство архитектуре"* Bernard Tschumi, "The Pleasure of Architecture" in *Theorizing a New Agenda For Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, ed. K. Nesbitt (Princeton: New York, 1997), 534

²⁹⁸ Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, 7.

крајњм исходу. Узимајући архитектуру парка као просторно *извођење*²⁹⁹ где је покрет тела у простору једнако важан као и сам простор, могуће је паралелно препознати Чумијев архитектонски перформатив (догађаја) и праксу обликовања животних форми и идентитета у реализацији и конзумирању простора.³⁰⁰

Инструментализацијом метода концептуалне уметности, архитекти Дилер и Скофидио интердисциплинарно преиспитују конвенционалне приступе архитектури, отварањем нових могућности перцепције простора. Промовисање архитектуре као широког облика културалне продукције, у том смислу, припада граници између питања архитектонске производње простора и инсталација као уметничког рада и ослања се на Дишанов принцип сталне актуелизације идеје концептом *readymade*-а.

Представник критичког дискурса савременог приступа месту и перформансу, односно *драматургији архитектуре*,³⁰¹ је *Blur Building*, као архитектура атмосфере и поступак дестабилизације конвенционалних услова архитектуре.³⁰² Идеје перманентности, стабилности и монументалности архитектуре, на линији Клајновог концепта *Air Architecture*, изражене су ефемерним механизмом магле, односно материјалом којим се може контролисати конзистенција форме, некохерентне и без облика. У ситуацији где неутралност позива на интервентно учешће публике, *Blur Building* преиспитује перцепцију која руководи навигацијом, у смислу артикулисања простора и догађаја као основних компоненти живог наступа, извођења. За разлику од спектакла који је фокусиран и концентрисан, дисперзни догађај - облак, приказује покрет који је у потпуности нерегулисан, од бесциљног лутања, до мотивисаног истраживања. Архитектонска пракса је том приликом изражена функцијом успостављања или извођења

²⁹⁹ Jacques Derrida, "Point de Folie - Maintenant L'Architecture," in *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. Neil Leach (London: Routledge, 1997), 333.

³⁰⁰ "Не постоји простор без догађаја ни архитектура без програма." У основи Чумијеве тезе о архитектури као догађају, налази се пракса перформанса као предуслов разумевања простора. У том смислу, позива се на Ласло Мохоли Нађа и Фредерика Кислера у погледу дефинисања релације између простора, догађаја и тела.

³⁰¹ *Blur Building* нема зидове, кров, ни одређену функцију, већ представља масу атомизоване воде, велики облак који обухвата посетиоца у дезорјентишућем облаку измаглице. Може се чути, дисати, на одређеним местима пити објекат. *Blur*, Lake Neuchatel, 2002 Swiss exposition

³⁰² Aaron Betsky, "Diller + Scofidio: Under Surveillance," *Architecture* 89, no. 6 (2000): 133.

сложеног вишемедијског догађаја поступком дематеријализације архитектуре и материјализације технологије начином очигледног приказивања до тада невидљивих процеса. Пред питањем како поставити спектакл без драмског ефекта који није фокусиран већ дифузан, са публиком која није обједињена, већ расута, Дилер и Скофидио реферирају на инструменте театра у погледу усмеравања пажње, понашања и постављања догађаја. За разлику од архитектуре као конституента сцене, тј. *носиоца* изведбе у формалном смислу, архитектура као перформанс је реализована из сета догађаја који егзистирају отвореним системом значења. Коришћењем предности непосредног учешћа и реакције публике у изрежираном перформансу као уметничком раду, истражен је проблем живог извођења наспрам увођења медија, тј. архитектуре (*live vs mediated*). Примена знања из таквог експеримента иде у правцу редефинисања граница архитектуре као дисциплине и стварања архитектонског перформатива као директног израза егзистенције и присуства у простору. Суштина је да се у архитектури створе услови да се непосредно проживљено (*liveness*) и медијатизовано (*mediated*) искуство не могу разликовати и дефинисати као независне и различите категорије.³⁰³ [Слика 14]

Померањем конвенција везаних за стандардну сценску поделу простора позорнице, Дилер и Скофидио истражују нове могућности поступка извођења, са посебним нагласком на разматрање реакција публике у реалном времену (*liveness*) и доживљаја мултимедијалне поставке елемената. У перформансу *American Mysteries*,³⁰⁴ уместо линеарности догађаја, уведе серијску појавност, а у изведби *Moving Target*,³⁰⁵ рад на *интерсценијуму*,³⁰⁶ уместо просценијуму, помера доживљај гравитације и разлаже фокус публике на два регистра, комбинујући их

³⁰³ Patricia C. Phillips, "A Parallax Practice: A Conversation with Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio," *Art Journal* 63, no. 3 (2004): 76.

³⁰⁴ Целокупна механизација је део поставке која је подељена на девет целина, девет чинова, девет карактера, девет прича. Комад је написао и режирао Matthew Maguire, Production Company La MaMa, New York, 1983., Olympia Kazi, "Architecture as a Dissident Practice: An Interview with Diller Scofidio + Renfro," *Architectural Design* 79, no 1 (2009): 56–59.

³⁰⁵ Огледало изнад бине под углом од 45-степени, ка публици рефлектује извођење на бини - пројекат је осмислио Frederic Flamand, место извођења је Charleroi, 1996. Kazi, "Architecture as a Dissident Practice: An Interview with Diller Scofidio + Renfro," 56–59.

³⁰⁶ Интерсценијум је сценски апаратус који публици пружа алтернативни приказ изведбе посредством вертикалне огледалске пројекције. Ротацијом екрана мења се и оријентација гравитације, при чему се иста сцена раздваја на медијатизовану слику у екрану и живи наступ на сцени.

на оптички неуобичајене начине. Један од основних циљева ових изведби је порицање идеја стабилности и монументалности архитектуре истраживањем интермедијских веза позоришног и архитектонског експеримента.

Појавност архитектуре која се реализује у временским интервалима конституисања сложених комуникацијских и егзистенцијалних догађаја, Јан Борден (Iain Borden) приказује моделом архитектонског перформатива, узимајући у обзир простор, време и тело. Скејтбординг користи као апаратус перцепције окружења током кретања који описује архитектуру као "*сет токова и доживљаја*".³⁰⁷ Борден истражује градски простор као културални и историјски ентитет, заснован на тумачењу архитектуре као итеративног процеса производње простора, која није ни стабилна ни фиксна, већ *конституисана дискурсима и праксама друштвеног живота*.³⁰⁸ Тиме је развијен модел концептуализације простора у коме се кретањем перцепција објеката орјентише у правцу њиховог нестајања, порозног разлагања, пулсирања, и такође мења фиксни архитектонски оквир у неизван простор лиминалности. Град се претвара у низ рампи, површина и текстура, уместо конвенционалних детерминанти саобраћајница, зидова и степеништа. Покрет активно преузима простор и време, па основни елементи постају временска дистанца, ограничења путање, и ритмови кретања.³⁰⁹ Скејтбординг као перформативни чин рекомпозиције урбаних и архитектонских елемената, чини да фрагменти града постају *психогеографски* колажирани. Нове урбане композиције следе Ситуационистичку линију топографија и искустава који чекају да буду откривени и проживљени. Посматрано са тог аспекта, архитектура нема унапред одређено или фиксно значење, јер га скејтбординг уводи тамо где раније није постојало. *Покрет није пасивно подређен простору и времену, већ га активно претпоставља*.³¹⁰

³⁰⁷ Iain Borden, *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body* (Berg: Bloomsbury Academic, 2001), 5.

³⁰⁸ Разматрајући релације тело-простор на линији савремене теорије архитектуре, Борден наводи основну разлику у односу на конвенционалну историју архитектуре која је фокусирана на производњу објеката, уместо на производњу простора. Borden, *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*, 9.

³⁰⁹ Borden, *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*, 111.

³¹⁰ "Скејтбординг активно пише град уместо да га пасивно чита." - скејтборд постаје екстензија тела, која конструише специфичан начин ангажовања у простору. Град је тиме трансформисан у серије рампи и нагиба, град површина и текстура. Релевантни параметри овакве

Лефевров концепт града као аморфни простор у сталној промени, са протоком идеја, догађаја и активности је парадигматски модел Борденове релације између простора, времена и тела као друштвеног ентитета. Борден предлаже скејтборд као инструментализацију Лефеврових теорија и разраду идеје о алтернативном разумевању и коришћењу архитектуре, супротно од конструкције доминантне капиталистичке идеологије.³¹¹ Лефевров појам *rhythmanalysis*, је на тај начин актуелизован у значењу архитектонског перформатива постаје репродукција ритма урбаног живота апаратусом скејтбординга као авангардним, бунтовним суб-културалним чином критике према изразима и симболима ауторитета. Скејтбординг управо постаје медиј производње архитектонског простора.³¹²

Реферирајући на Чумијев *догађај* као конститутивни елемент архитектуре, Борден критикује праксу материјализације идеја и естетског идеалитета аутономног дела, наводећи да је за разлику од фиксне форме, простор суштински изражен идејама, доживљајем и искуством. У контексту Остинових перформативних исказа, перформативност скејтбординга је повезана са процесом у коме чин постаје стварање, и који активно пише град, уместо да га пасивно чита. Скејтбординг тако постаје архитектура, "*не као објекат, већ као производња простора, времена и друштвеног бића.*"³¹³ У контексту архитектуре као праксе и инструмента производње реалности, сама активност постаје стварање: архитектура није стабилна, фиксна или предодређена, већ конструисана друштвеном праксом и понашањем.

Из претходних поглавља који објашњавају релациони контекст перформанса и архитектуре, може се закључити да је *перформанс у архитектури* почетни моменат превазилажења статичног посматрања, ка интеракцији и театарности, увођењем перцептивног перформанса. Архитектура *као место перформанса* и

перформативности су дистанца и време. Овим је конституисан трансформативни и флуидни карактер простора уместо а-приори и фиксних дефиниција. Borden, *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*, 100.

³¹¹ Borden, *Skateboarding, Space and the City*, 10.

³¹² Уместо гравитирања ка идеолошки одређеној или монументалној архитектури, скејтбордери због тога преферирају недостатак значења и симболику свакодневних уличних простора Borden, *Skateboarding, Space and the City*, 182.

³¹³ Borden, *Skateboarding, Space and the City* 1

архитектура као *перформанс* су ситуације у којима долази до промене статуса архитектонског објекта - у првом случају понашањем, тј. чином извођача, у другом поступком дематеријализације, до концепта и идеје.

3.4 ПРОБЛЕМ ИЗВОЂЕЊА У АРХИТЕКТУРИ СА СТАНОВИШТА ПРОЈЕКТАНТА И КОРИСНИКА

Извођење као процедура перформативности којом се мења значење појаве, понашања или простора, преведено у област архитектуре, указује на проблеме архитектонских пројектантских стратегија заснованих на поступку стварања и коришћења простора. Материјална процесуалност без коначног продукта се том приликом успоставља између сваког појединачног чина у одвијању и његове легитимности и ситуираности у култури посредством дискурзивног поља архитектуре. Проблем извођења у архитектури је оперативни концепт који се примењује на архитектуру у оквиру које се извођењем (понашањем, перформансом као широким спектром понашања) корисника центрира њена концептуализација до архитектуре као отвореног дела. У поређењу са апстрактним, имагинарним (замишљеним) простором архитектонског пројекта, простор свакодневне активности постаје проживљен, конкретан и субјективан. У том смислу архитектура се не посматра као објекат, већ као когнитивно поље промене статуса и функција понашања корисника и улоге пројектанта, којим је умерено проблемско тежиште ка извођењу. Архитектура се указује као инструмент конституисања и извођења друштвене "реалности" у њеној конкретности и универзалности. У односу на такав процес прекорачења статичности и *целовите значењске предодређености* дела,³¹⁴ архитектонски простор постаје полигон истраживања проблемске релације пројектант-корисник. Такав отворени систем извођења у архитектури, посматран у распону формалних просторних граница и *гроздасте мапе животних стилова*,³¹⁵ везује се за стално променљив капацитет за релацију, односно, *обликовање услова, не условљавање обликовања*. Унутрашња логика и спољашњи захтеви хармонизовани у једном пољу, ситуацији, месту или контексту, сугеришу идеју о простору као стално

³¹⁴ Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa*, 149.

³¹⁵ Koolhaas, *Delirious New York: A retroactive manifesto for Manhattan*, 104.

генеричном, никада задатом или предодређеном. Детерминисаност архитектонског дела, као *првог, почетно-крајњег и јединог* води сопственој негацији и конструкцијом реалности се од ње истовремено и удаљава. У том смислу отвара се питање позиције и деловања *другог архитекте* (корисника, становника, из позиције простора *након*) и *првог* архитекте (из имагинарног статуса *пре*), при чему је архитектонски оквир мапа догађаја, везана за околности друштвених и психолошких стања и коинциденција које их прате. Истраживање релације између онога шта *јесте* архитектура и што је *након архитектуре*, у контексту поновне реализације архитектонског чина који је завршен, односи се на перформативност архитектуре, кроз процесни карактер одвијања и са неизвесним бројем могућих исхода.

Проблем извођења са становишта пројектанта и корисника у архитектури, упућује на статус *операционализујућег субјекта*.³¹⁶ Такав активни субјекат делује у конкретном, артифицијелном и природном свету, користећи сложене егзистенцијалне односе као материјал деловања. Осим што ствара и заступа дело у комуникацији са другим субјектима друштва и културе, спроводи операције повезивања просторних ситуација у јединствену ситуацију (догађај). Операционализујући субјект *није само стваралац, већ и пројектант, интерпретатор и продуцент реализације дела*³¹⁷ у правцу настајања отворених поља комуникације са непоредним корисницима и реципијентима дела. Идеја која проблематизује релацију између општег статуса пројектанта - уметника (операционализујућег субјекта) и корисника, разрађена је у стратегијама архитекте Џонатана Хила који помера тежиште од појединачног аутора ка кориснику који креативним потенцијалом истовремено изводи и конзумира дело. Реферирањем на основни Бартов идејни концепт у делу *Смрт Аутора (The Death of the Author)*,³¹⁸ може се размотрити позиција архитекте у односу на улогу креативног корисника са аспекта критике функционализма и парадигматског

³¹⁶ Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, 681.

³¹⁷ Шуваковић, *Појмовник теорије уметности*, 682.

³¹⁸ Roland Barthes, "The Death of the Author," in *Image-Music-Text*, author Roland Barthes, trans. Stephen Heath (London: Fontana Press, 1977), 142–148.

модела контемплативног и предвидивог субјекта.³¹⁹ Супротно од ауторитарне и привилеговане улоге архитекте, указује се архитектонска позиција која креативност коришћења простора поставља као централни проблем пројектовања. Она сугерише немогућност антиципације коришћења архитектонског простора која се везује за проживљено и лично искуство корисника. Архитектура изражена функцијом, у том смислу, постаје непотпуна и ограничавајућа.³²⁰ Разматрањем бинарне супротности архитекте и корисника, Хил уводи нови, хибридни статус *илегалног архитекте*, ствараоца-корисника, који преиспитује и негира установљене конвенције архитектонске праксе ставом да архитектура настаје истовремено и коришћењем и пројектовањем.³²¹ Партиципативним техникама откривања и интервенције, неутрални, архитектонски амбијент постаје интимни, јединствен конструкт обележен успоменама и обликован личним доживљајем, искуством, сећањем, док простор у одсуству личног идентитета остаје неодређена категорија. Уколико је архитектонски пројекат заснован на секвенцама личног емотивног просторног доживљаја који не може бити униформан и заједнички за све кориснике, тада архитектуру истовремено производи активност архитекте као пројектанта и након ње, активност корисника. Унутар таквог интересубјективног односа успостављања и размене значења и вредности, коришћење постаје креативно попут пројектовања.³²² Серије интеракција којима корисници пројектују сопствене реалности могу се идентификовати у распону од реактивних до креативних. Реакције се односе на флексибилност, поливалентност и

³¹⁹ *Коментарисујући интаракцију архитекте и корисника*, сугерише три типа корисника *пасивне, реактивне и креативне*. Активности пасивног корисника су мерљиве и предвидиве, реактивни корисник мења физичке карактеристике простора унутар уских оквира које архитекта унапред дефинише, а креативни корисник ствара нови простор или постојећем даје потпуно ново значење свесним помаком од установљеног понашања. Jonathan Hill, "An Other Architect," in *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (London and New York: Routledge, 2005), 79.

³²⁰ Хил упућује на Лефеврову разлику између проживљеног простора - конкретног и субјективног, из позиције корисника, и апстрактног - пројектованог простора из позиције архитекте. Hill, *Actions of Architecture*, p.26

³²¹ Креативни корисник може бити илегални архитекта и истовремено, илегални архитекта може бити креативни корисник, Jonathan Hill, *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (London and New York: Routledge, 2005)

³²² Чумијево одређење ужитка у архитектури који се на сличан начин односи на критику функционализма у погледу сврхе и намене простора. Својства утилитарности и трајности опонира перформансом *архитектуре ватромета* која *савршено показује непотребан утрошак задовољства*. Bernard Tschumi, "Fireworks," in *A Space: A Thousand Words*, Bernard Tschumi and RoseLee Goldberg (London: Royal College of Art, 1975), 26.

незавршеност, док се домен креативних корисника односи на конструисање нових ситуација и концепт *ужитка архитектуре*.

Када се говори о проблемима извођења акценат је на коришћењу, активностима корисника и пројектантској производњи простора, тј. стварања материјалних услова у којима је таква релација могућа. Уместо редукционистичког именовања коришћења архитектонског простора терминима функције, неопходно је поставити шире термилошко одређење релације између *понашања* и *животног коришћења архитектуре*, који упућују ка проблемском појму извођења.

Идентификовање *понашања* као догађаја у пољу архитектуре, тј. пројектованих и случајних процедура извођења, обухвата и одговарајући интензитет последица и процеса путем којих делују. Критиком означен као важан друштвени концепт у основи великог броја савремених архитектонских дискурса, пројекат *Fun Palace* Седрика Прајса (Cedric Price) се заснива на идеји активне друштвене улоге и позиције архитектуре.³²³ Техникама ситуационизма и нових облика театарске праксе 60их година, Прајс разрађује концепт импровизације у архитектури и редефинисања статуса архитектуре као објекта, симбола или споменика, у конвергенцију места и људског догађаја. *Fun Palace* се не састоји из бине, извођача и публике, већ је простор културалног колажа и превазилажења театра непосредно из позиције учесника. Уместо артикулације места припремљених изложби и догађаја за универзалну публику, *Fun Palace* одговара на актуелне теме еманципације индивидуалности тог времена, платформом константно променљивих програма у непрекидном циклусу груписања и разградње. Увођење случаја том приликом постаје саставни елемент неподвижених догађаја и могућности. Проблемска равна извођења у овом концепту архитектуре, односи се на скуп неисценираних понашања корисника у односу на одговарајући амбијент, а различите процедуре перформативности обухватају променљивост сваког појединачног чина. Развој насталих догађаја се не прати у односу на статичке кадрове структуре објекта, већ кроз стварање ситуација у којима публика производи сопствено дело. [Слика 15]

³²³ Stanley Mathews, "The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy," *Journal of Architectural Education* 59, No. 3 (2006): 39-48

Партиципација у архитектури има свој сопствени систем вредности који се разликује од конвенционалне архитектуре. Партиципација се не односи само на трансформацију улоге корисника, већ и трансформацију архитектонске праксе. Примери архитектонске партиципације од псеудо до трансформативне, почињу од активности током 60их и 70их година у погледу оспоравања ауторства експерата и свођење на њихову улогу у техничкој реализацији сопствених идеја. Савремене тенденције алтернативних поступака откривања и активирања комплексности простора, укључују креативност и инвентивност становника и учешће у трансформацији реалности, где је животно коришћење архитектуре један од централних проблема. Партиципација је повезани отворен систем, колективни ентитет који се активно манифестује акцијама како би подстакао креативне предлоге у времену и простору, и произвео места и окружења.³²⁴ Овај вид перформанса у архитектури је један од централних проблема извођења са аспекта пројектанта и корисника.

Паралелно са парципативним архитектонским праксама које се на политичком и историјском дискурсу у савременом значењу могу пратити од 60их година,³²⁵ уметнички правац је фигурирао као значајан референтни оквир истраживања ових релација. Једна од кључних тема уметника који делују алтернативним поступцима монтаже постојећих друштвених ситуација, најпре реорганизацијом а затим поставком у оригиналне сценарије унутар одређеног друштвеног поља³²⁶ је релација између перформативне структуре догађаја и физичких, просторних медијума, као што је архитектура. Партиципативне праксе у извесном смислу представљају брисање јасних граница између уметности и живота, схваћене у ширем смислу као деловање које укључује низ контролисаних акција и одлука. Самим тим оне укључују и критички став усмерен не само ка уметничким, већ и

³²⁴ F.J.Varela, E.Thompson, and E.Rosch, *The Embodied Mind: Cognitive science and human experience*, Cambridge, MA: MIT Press, 1991. H. Maturana and F.J. Varela, *L'albero della conoscenza*, Milano: Garzanti, 1992.

³²⁵ M.Crawford, 'Can architects be socially responsible?' in D.Y.Ghirardo (ed.), *Out of Site: A social criticism of architecture*, Seattle,WA: Bay Press, 1991. N.Wates and C.Knevitt, *Community Architecture: How people are creating their own environment*, London: Penguin, 1987.

³²⁶ Nicholas Bourriaud, *Relational Aesthetics*, trans. Simon Pleasance and Fronza Woods (Dijon: Presses du reel, 2002), 47, 99.

вануметничким феноменима.³²⁷ Ефекат апропријације уметности од стране институција у циљу увођења иновативних друштвених модела, води трансформацији од неинституционалних у институционалне моделе друштвеног деловања. Такав поступак је уједно досезање критичког потенцијала ових пракси. Полазећи од тога да је уметност сачињена од истог материјала као и друштвена стварност, Марсел Дишан отвара расправу о форми комуникације коју је назвао *коэффициентом уметности*³²⁸ и која представља покушај прецизног одређења граница поља у коме реципијент уметничког дела може да интервенише.³²⁹ Проблемски појам извођења том приликом обухвата процес настанка дела, позицију која се приписује гледаоцу-учеснику и креативно понашање уметника (низ стања и гестова од којих је састављен уметников рад и који се у сваком посебном делу понавља као узорак или траг који га следи). Уметност настаје најпре из скупа припремних радњи и гестова које бира уметник, и захваљујући којима се дело уклапа у садашњост техникама дисперзије уметности у различите друштвене регистре. *Животно коришћење архитектуре* посматрано апаратусом уметности је просторно-временски догађај који се конципира и реализује изван подручја стварања завршених дела. У питању је перформанс који је изведен као стварни бихевиорални догађај и односи се на начине упризорења извођења живота у архитектури.

Изложба Рикрита Тираваније *Без назива (Једна револуција у минути)*³³⁰ није одређена крајњим резултатом процеса, већ је место производње где уметник ставља инструментариј свакодневнице на располагање публици. Учесник изложбе је у лиминалној позицији између сопствене и уметникове иницијације стварања догађаја, постављајући питање где престају свакодневни гестови, а где почиње

³²⁷ Партиципативним техникама савременог друштва претходе партиципативне уметничке праксе које је увела авангарда и чије је присуство током 20. века, неколико пута изнова било актуелизовано. Клер Бишоп сматра да се интересовање за партиципативне праксе нарочито јавља у периодима интензивних друштвених превирања чије је заједничко полазиште управо друштвена ангажованост и партиципација.

³²⁸ Излагањем *ready-made* објекта Дишан отвара проблематику "креативног процеса," тј. чина производње додељивањем новог значења објекту или променом његовог статуса. Од истог материјала свакодневнице могу се направити различите верзије стварности.

³²⁹ Marcel Duchamp, "Le processus creatif," in *Duchamp du signe*, ed. Michel Sanouillet (Paris: Flammarion, 1994); Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presse Du Reel, 2002), 48-49.

³³⁰ Rirkrit Tiravanija, *Untitled*, 1996 (*One revolution per minute*), Le Consortium, Centre d'Art Contemporain, Dijon, France

уметност. Овај облик извођења који обухвата баналне задатке у виду исценираних догађаја, проблематизује релације између уметничког чина и скупа људских понашања. Као резултат настају нови модуси друштвене праксе јер свакодневне функције (свирање музике, одмарање, читање, конзумација хране) постају уметнички рад и предмети. На сличан начин Хорхе Пардо (Jorge Pardo) користи свакодневне предмете (алате, намештај, лампе) без претходног одређења функције, како би им посетилац инвентивно и интуитивно доделио функцију према сопственом репертоару понашања. Оваквим привилеговањем интерсубјективних релација, присуство публике у одређеном тренутку у једној конституисаној комуналној ситуацији, постаје суштинска компонента уметности. Уместо формирања услова трансформације простора, комплет свакодневних употребних објеката је програмиран према намени која се активно изводи и настаје.

Архитектура посматрана као заједничко дело пројектанта (извођача) и корисника (публике), у коначном исходу, везује се првенствено за ангажовање корисника у стварању нових значења простора. Улога архитекте се у том смислу не односи на производњу довршеног функционалног или естетског реда, већ дефинисање материјалних услова у којима је такав исход могућ. Архитекта одређује однос који ће са његовим делом бити успостављен - производи релације између људи и света, попут сусрета који су важнији од индивидуа међу којима настају. Корисник је том приликом творац дела у мери у којој простор егзистенције подстиче на дијалог и могућности постојања у простору које дело дефинише. Интересовање за непредвиђеност "односа између" пре него за сам објекат покреће нове кругове релација између архитектуре и корисника, другачији статус простора и упућује на проблеме организовања нових комуникативних ситуација, релација и утилизације простора.

3.5 ПРОБЛЕМ ИЗВОЂЕЊА У АРХИТЕКТУРИ СА СТАНОВИШТА ИЗВЕДБЕ

За разлику од проблема извођења са аспекта пројектанта и корисника који центрирају процес, ток радње или понашања, изведба као врста визуелног, објектног, просторног, бихевиоралног чина којим се производи значење, односи се на материјални производ или резултат извођења. Изведба је поступак редефинисања материјалног статуса архитектонског дела у ситуацију или догађај и чине је трагови процеса стварања или коришћења дела као аутентично уписивање људског чина у дело. Изведба која се садржајем односи на свет изван себе у циљу посредовања ситуација или догађаја, најдиректније је садржана у тезама разрађеним у *Rhythm Etc.*³³¹ Оне обухватају идеје о простору наглашавајући да важније од саме структуре јесте оно што се дешава унутар ње, чиме *постаје место за могућност догађаја.*³³² Кејцових *Четири минута и тридесеттри секунде "тишине," (4'33")*³³³ усмерава пажњу на звукове у окружењу, тако да ауторство перформанса истовремено деле композитор, публика и простор. Тишина је у том случају концепт и егзистенцијална ситуација у којој је перцепција одсуства звука остварена присуством значења осталих елемената перформанса, попут случајних амбијенталних звукова - *музике намештаја.*³³⁴ Поступак замагљивања разлике између уметности и живота је заправо *поступак производње тишине,* при чему се може *гледати кроз дело у свет изван.*³³⁵ На сличан начин, Клајнов *Скок у празно*³³⁶ је скок у простор који је дефинисан као чулно и нематеријално *пространство* у коме доживљај простора није пасивна активност, већ *покушај ангажовања свих чула, ослобађања ума, тела и маште.* Просторно, димензионално одређење архитектонско-геометријског простора који

³³¹ Marcel Duchamp, "Rhythm Etc," in *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, ed. György Kepes (New York: George Braziller, 1966)

³³² Кејџ је објаснио своје виђење простора кроз пример лишћа на дрвету, где је истоветност представљена као случајност, при чему сваки лист има своју јединствену позицију у простору. Joseph W. Branden, "John Cage and the Architecture of Silence," *October*, 81 (1997): 103

³³³ John Cage, "4'33", David Tudor, August 29, 1952, Woodstock, New York.

³³⁴ *Furniture music* (неформално *furnishing music*), или на француском - *musique d'ameublement* означава звуке у позадини током извођења уживо. Erik Satie је творац овог термина, 1917.

³³⁵ "Уметничко дело без дефинисаног фокуса перцепције", Branden, "John Cage and the Architecture of Silence," 102. Као пример наводи Дишанов *The Large Glass (The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even)*, Marcel Duchamp, 1915-1923.

³³⁶ *Leap into the Void* 3 Rue de Gentil Bernard, Fontenay-aux-Roses, Paris, 1960.

претходи перформансу и који траје након што се перформанс заврши, чини га фиксним и стабилним. Супротно томе, проблем извођења са становишта изведбе подразумева одговарајућу програмску констелацију која дозвољава облике импровизације, одабира, индивидуалног, личног, субјективног учествовања у артикулацији и стварању амбијента. Уколико изведбу посматрамо као отворено дело³³⁷ кроз трансформацију материјалног, произведеног и довршеног комада у догађај, тада дело тежи неодређеној сугестивности, отвореној стваралачким реакцијама осталих учесника у стварању дела.³³⁸ Екова змисао отвореног дела је нова активистичка естетика стварања као извођења и истраживања.³³⁹ Више од слободне интерпретације, посматрач се позива да доврши дело сложеним, променљивим чином рецепције и слободно реорганизује елементе дела. Отворено дело не одликује праволинијско значење, већ могућност *управљања дела ка различитим решењима*, где стваралац постаје актер, а реципијент активни саучесник у стварању дела. Говорећи о релевантним оперативним концептима у архитектури са аспекта изведбе као отворене и променљиве платформе између концепта и значења или стварања и изражавања у оквиру културалне праксе, важно је указати и размотрити три проблема. Најпре говоримо о проблему хипотетичке конструкције реалности (код којих конзумеризам, стил живота и пролазност постају програм), затим следе проблем појма *места* у архитектури, и проблем условљености релација корисника и приватног простора.

Експериментални архитектонски модели и цртежи настали у периоду од педесетих до седамдесетих година 20. века, приказују трансформацију од сингуларне (дословне) репрезентације архитектонске форме до концепата чија је оперативност у улози критичког значења. Проблем извођења односи се на релацију простора и корисника која постаје место критичког дијалога између јавног наратива простора (друштвена и културална историја) и приватног, личног наратива (меморија) корисника. У односу на Пиранезијеве *хетеротопије* код којих је нормативни оквир аутономног архитектонског реда трансформисан у

³³⁷ Појам отвореног уметничког дела (*opera aperta*) дефинисао је Умберто Еко, као одговор на проблем статуса уметничког дела неоавангарди. Umberto Eco, *Otvoreno djelo*, prevod Niko Milićević (Sarajevo: Veselin Masleša, 1965)

³³⁸ Концепт садржан у тактикама *ready made*-а, уметности перформанса или инсталација.

³³⁹ Šuvaković, *Diskurzivna analiza*, 427.

лабиринт просторних наратива,³⁴⁰ авангарда на почетку 20. века радикалније разрађује ову идеју, ослобађајући архитектуру њене конструктивне сврхе. Генеалогичка проблема извођења у погледу нових наративних модела који демистификују традиционални језик архитектуре, може се пратити од утопијских предлога руских конструктивиста попут Георгија Крутикова и пројекта *Flying City*, 1928., преко радикалних архитектонских пројеката 60-их и 70-их година у Европи, који изван репрезентација и задатих модела постају инструмент суочавања са друштвеним околностима. Географске мапе уграђене у серијске архитектонске призоре пројеката Архиграма (*Archigram*), на примерима становања *Living City* (1963), *Plug-in City*, *Walking City* (1964), радикални архитектонски дијаграми Суперстудија (*Superstudio*, *Histogrammes*), и пројекти “подземне архитектуре” *Ant Farm*-а, стварају хетерогену наративну територију - колаж апстракције, фикције и реалности. Одбацујући утопију као инструмент архитектуре, нефигуративност постаје концептуални оквир критичке дабате која се из области перцепције усмерава на домен биополитичког оквира. Пројекти проширени у бесконачност, негирају постојање размере између архитектуре, намештаја и урбанизма, отварајући могућност да се ти елементи разлажу и преплићу. Мрежа није концепт физичког простора, већ лиминални простор између материјалности и идеја, између просторних одређења и различитих проблемских аспеката друштва. [Слика 16]

Са позиције разматрања појма *места* као природног или артифицијелног дела простора намењеног архитектонској интервенцији, *пројекат* и *место* су различити ентитети. У уметничким изведбама које су најдиректније повезане са питањем места³⁴¹ (природним или артифицијелним оквиром стварања), ова различитост није остварива јер место чини иницијални део пројекта и слободан одабир уметника, а материјалност резултат интервенције над затеченим условима. У таквим пројектима место не само што иницира уметнички чин и одређује његов интегрални део, већ конституише његово упризорење излагањем самог места

³⁴⁰ Расути и смањени простори који не следе унапред задати поредак. Тафури је истакао систематску критику концепта места у Пиранезијевом раду, *Carceri d'invenzione; Campo Marzio*, 1761–2.

³⁴¹ Дела концептуалне уметности, *landart*, *earthwork*.

уместо увођењем садржаја.³⁴² У оквиру архитектуре питање места је фундаментални део пројекта и градитељског процеса, садржајни полигон стварања, изложен разним интерпретацијама. На основу методолошке сличности архитектуре и концепата уметности где место кључно фигурира као полазиште и оквир, а интервенција је материјални чин, могуће је компаративно преиспитати релацију места и пројекта (изведбе) на оба плана.

Традиционална интерпретација "*чистог места*" као позиције без садржаја и формалне архитектонске стратегије, у супротности је од препознавања места као услова који конституише чин стварања.³⁴³ Смитсонова (Robert Smithson) *не-места* су инсталације које својим конститутивним елементима (мапама, узорцима терена, фотографијама, писаним наративима) приказују стварно место изван галерије као уметнички пројекат по себи - *место као пројекат*. Док Марк Траиб (Marc Treib) разликује чулну (перцептивну) и менталну конструкцију места као једнако важне за настанак пројекта,³⁴⁴ за Смитсона улога имагинације није довршавање сугестивног приказа места, већ наглашавање празнине између реалности и интерпретације места. Дијалектика места и *не-места* је процес који истовремено обухвата емпиријски и имагинарни аспект.³⁴⁵ Иако елементи из којих се *не-место* састоји, посматрани независно, приказују операције које дефинишу место као артифицијелни конструкт (камење сугерише скупљање и премештање, кутије сугеришу оквире или установљене границе, фотографије сугеришу кретање, мапе локацију итд.), терен који је изложен у галерији, упућује на статус изолованог комада земље. Уместо да уметнички рад постави на терен, аутор уводи комад терена у унутрашњи простор, у *не-место*,³⁴⁶ чиме мења значење природних и артифицијелних карактеристика места. У Смитсоновом делу *Mono Lake Non-Site*, изложени узорак и мапа терена су два дивергентна поступка у

³⁴² Robert Smithson, *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1996)

³⁴³ Carol J. Burns, "On Site: Architectural Preoccupations," in *Drawing, Building, Text: Essays in Architectural Theory*, ed. Andrea Kahn (New York: Princeton Architectural Press, 1991), 159, 165.

³⁴⁴ Историчар Марк Траиб предлаже термин *измењени пејзаж (inflected landscape)*, као начин приказивања формално и концептуално замагљене релације између пројекта уметности или архитектуре у односу на место Marc Treib, "Traces Upon the Land: The Formalistic Landscape," *Architectural Association Quarterly* 1, no. 4 (1979): 37. ; Marc Treib, "Inflected Landscapes," *Places* 1/2 (1984): 66-77.

³⁴⁵ Robert Smithson, "The Spiral Jetty," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (Berkeley, Los Angeles, London, 1996), 143-154.

³⁴⁶ Eugenie Tsai, *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings* (Columbia: Columbia University Press, 1991), 160.

извођењу значења: доживљај и рационализација места.³⁴⁷ Место сваког *не-места* постоји у свести као отворена равна имагинације и структура личног доживљаја: *место је тамо где би комад требало да буде, али није.*³⁴⁸ Уколико се упоредо посматра место као локација и место као концепт, доводи се у питање традиционална тврдња да је место просторна позиција која претходи пројекту.³⁴⁹ [Слика 17] За разлику од Опенхајмовог метода дислокације између две спољашње ситуације,³⁵⁰ Смитсонова дијалектика "места" (не-галерије) и "не-места" (галерије), може се описати као прво истраживање релационог места у уметничкој пракси, 60их и 70их година.³⁵¹ Ова релативизација уметничког рада у односу на архитектуру и пејзаж, може се довести у везу са појмом "*проширеног поља*" као интервентним обликом извођења.³⁵² Не-место је у том смислу доживљај ентропије времена, репозиторијум жеља и трагова субјекта, који нуди доживљај трајања као своју материјалну основу. Преиспитујући улогу места у архитектури, Мајкл Хајзер (Michael Heizer) наводи да *дело не може бити постављено на место, већ оно постаје то место.*³⁵³ Разумевање места као пројекта, и релације место-пројекат са позиције архитектуре, значи комплетније формулисање архитектонске интервенције имајући у виду отвореност и некомплетност која прати сваки завршени пројекат.³⁵⁴

³⁴⁷ Преко свог интересовања за ентропију, *ready-made* и монументалне форме индустријске архитектуре, Смитсон је истраживао специфичне локације почев од 1965. Robert Smithson, "Entropy and new monuments," in *Robert Smithson: The Collected Writings*, ed. Jack Flam (University of California Press, 1996), 10–23; Robert Smithson, "A tour of the monuments of Passaic, New Jersey" (1967), in *Robert Smithson*, ed. Flam, 68–74.

³⁴⁸ Liza Bear and Willough by Sharp, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson," *Avalanche* 1/1 (1970); *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley, Los Angeles, London, 1996), 177.

³⁴⁹ Burns, "On Site: Architectural Preoccupations," 149. Остали уметници су даље истраживали релације између пројекта, локације и места, узимајући место као интегрални део креативног процеса, попут Џејмса Тарела (James Turrell), Roden Crater

³⁵⁰ *Dennis Oppenheim, Site markers with information* (1967), Germano Celant, *Dennis Oppenheim: Explorations* (Milan: Charta, 2001), 9–27. "Означавање места алуминијумским елементима доводи у питање традиционалне разлике између уметничког дела и утилитарног објекта, као и између уметности и контекста спољног света." Alanna Heiss and Thomas McEvilley, *Dennis Oppenheim, Selected Work 1967–90: And the Mind Grew Fingers* (New York: Harry N. Abrams Inc, 1992), 10.

³⁵¹ По Смитсону, места имају "отворене границе", "спољашње координате", и укључују процесе одузимања или уклањања материјала, док не-места, с друге стране, имају затворене границе, унутрашње координате, укључују процесе додавања. Smithson, "The spiral jetty" (1972), in *Robert Smithson*, Flam, 152–3.

³⁵² Krauss, 'Sculpture in the expanded field'. *October* 8 (1979).

³⁵³ Bear and Sharp, "Discussions with Heizer, Oppenheim, Smithson." *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkeley, Los Angeles, London, 1996), 171.

³⁵⁴ DanGraham, Robert Smithson, Matta-Clark, Christo, Rachel Whiteread

Ван Ајкова (Aldo van Eyck) игралишта изведена као културална критика исказана односом места и пројекта, нису била изоловане архитектонске интервенције. У низу последњих таласа авангарде, његови пројекти су били полигони истраживања архитектонских идеја у погледу међусобних релација елемената и провере нехијерархијских просторних система.³⁵⁵ Игралишта предлажу концепт коришћења простора чином фиктивног присвајања, поступком интерпретација и интервенција којим простор постаје место личног доживљаја.³⁵⁶ Ван Ајкове идеје о релационом простору и нехијерархијској композицији, производе архитектонски простор који постаје део постојећег амбијента. [Слика 18] Архитекта настоји да задржи све врсте *информација* које коегзистирају у простору, заступањем идеје да сваки јасно дефинисан геометријски ред или композициона хијерархија, попут мреже или дијаграма, нарушава суптилност просторних релација. Границе простора не дефинише зидовима, већ елементима којима производи *седиментне структуре мисли и активности*, различите од *Мисовог универзалног простора*.³⁵⁷ Такво присуство и извођење у одређеном просторно-временском тренутку, може се упоредити са одсуством линија нотног система, чиме се отвара могућност другачијих релација између тонова, тј. локални ред из понуђених релација. Доживљај секвенци унутар отвореног плана сугерише нове начине рецепције простора који се непосредно, активно и постепено открива унутар контура. Коментаришући историјску важност феномена игре на глобалном плану културе, Хјуизинга (Johan Huizinga) истиче да игра није стваран живот, већ пре излазак из стварног живота у привремену област деловања у којој важе другачија правила.³⁵⁸ Из условљености архитектуре законима практичне и естетске објективности, закључује да би архитектура индиректним путем, из позиције уметности, могла да

³⁵⁵ Супротстављајући се крутим пројектантским и урбанистичким ставовима модернизма, Ван Ајк је пројектовао велики број игралишта у периоду 1947.- 78. године. Од укупно седам стотина, деведесет је сачувано у 21. веку са својим оригиналним распоредом. Lianne Lefavre and Ingeborg de Roode, *Aldo van Eyck. Playgrounds* (Rotterdam: NAi Publishers, 2002)

³⁵⁶ Супротно од Гидеоновог става да је суштина архитектуре изражена стапањем простора и времена до стварања доживљаја покрета, према Ван Ајку шта год да простор и време значе, место и повод значе много више. Siegfried Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition* (Harvard: Harvard University Press, 2009), Aldo van Eyck, "The Story of another idea," (unpublished English translation of *Forum* 14 (1959): 7-8).

³⁵⁷ Lefavre and de Roode, *Aldo van Eyck. Playgrounds*

³⁵⁸ Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*, 58. Констант је на основама ове идеје поставио концепт Новог Вавилона (New Babylon).

уведе концепт игре у своје оквире. "Игра", како коначно наводи, "је озбиљна ствар."³⁵⁹

Унутар проблемске равни изведбе која обухвата релацију тела и простора, указује се важан аспект односа корисника и приватног простора. Чин гледања кроз прозор и пролажење кроз врата су истински сусрети са архитектуром, а не њихова визуелна форма. Покрет тела у простору је једнако важан као и сам простор јер мења релације у односу на њега.³⁶⁰ Разматрање проблема извођења у архитектури, Алекс Шведер (Alex Schweder) заснива на театарском принципу одсуства четвртог зида и нестајању граница између извођача и публике. Перформансима у затвореном архитектонском простору истражује могућност усклађивања и прилагођавања корисника међусобно, као и корисника према променљивим факторима амбијента. Пројекат *Stability*³⁶¹ је балансирајући архитектонски амбијент, окачен о таваницу и опремљен елементима стана, у коме борави двоје људи, уз непрекидну координацију кретања као услова равнотеже, неопходне за нормално одвијање свакодневних активности. *Counterweight Roommate* је слично томе, самостална, комплетно опремљена стамбена јединица, са садржајима у вертикалном низу и тиме условљеним и искључивим правцем кретања.³⁶² Могућност коришћења садржаја се заснива на узајамном усаглашавању позиција али овог пута по вертикали објекта. Пројекат *Flatland*³⁶³ заснован је на идеји увеличавања појава до мере њихове упадљивости, у форми критике постављених имплицитних граница у архитектури и релација које производе.³⁶⁴ [Слика 19] Непосредна комуникација са простором у наведеним изведбама, подразумева његово истраживање на различите начине и ангажовање свих чула у смислу лоцирања локалних тежишта и граница. Сви елементи су функционални, тело је

³⁵⁹ Huizinga, *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*

³⁶⁰ У заједничком пројекту Стивена Хола и Вита Акончија, *Storefront for Art and Architecture*, фрагменти, отвори-празнине у фасади, постају прозори или врата, у зависности од начина на који се користе. Трансформацијом једног елемента у други, мења се значење и функција фрагмента.

³⁶¹ Alex Schweder, Ward Shelley, 2009.

³⁶² Учесници перформанса су два корисника, повезани крајевима ужета тако да за коришћење садржаја у доњем нивоу, други корисник мора бити на врху.

³⁶³ Аутори перформанса су Лори Андерсон (Laurie Anderson), Ворд Шели (Ward Shelley), и архитекта Алекс Шведер (Alex Schweder).

³⁶⁴ Простор перформанса је четири спрата висок објекат, ширине 0.6м, који непрекидно пред публиком, у погледу рутинских, свакодневних активности, истовремено дели шест корисника током тронедељног перформанса, постављеном у Sculpture Center, NY.

такође исходиште перформанса, па је расположиви простор извођења управо *међупростор* тела. Размера нема универзалну вредност већ је релативна и подређена елементима унутар просторног оквира перформанса. Нестабилни и променљиви елементи амбијенталне ситуације *Sometimes Seating* (2012), производе неочекиване друштвене сусрете и преиспитују нормативне границе личног простора.

Разматрајући две позиције – проблем извођења са аспекта *пројектанта и корисника*, и проблем извођења са аспекта *изведбе, можемо* закључити да се за архитектуру везују два одређења: једно које је ближе конвенционалној реалности архитектуре у смислу пројектовања, грађења и концептуализације простора, и друго, ближе реалности корисника у смислу доживљаја и стварања простора менталном, телесном и физичком креативношћу корисника. Разматрани проблеми изведбе као оперативни концепти у архитектури, сугеришу одређена дискурзивна поља модела перформативности. Поступак извођења реалности конзумеризма кроз пројекат, појам места у архитектури и идентификација корисника са приватним простором, директно упућују на издвојене моделе перформативности приказане у следећем поглављу. Први се односи на архитектуру *не-места* (кроз парадигматски модел аеродрома, робних кућа), проистекао применом апаратуса "као перформанс", а други на модел перформативног чина извођења идентитета у архитектури према концептуализацији појма *хабитуса*, и у односу на савремене културалне теорије.

4 МОДЕЛИ ПЕРФОРМАТИВНОСТИ АРХИТЕКТУРЕ : ДВА СЛУЧАЈА

Разматрање услова преображаја перформативности ка филозофији културе и теорије архитектуре ка концепту архитектуре као текста културе, предлаже моделе перформативности у релацији између концептуалних, објектних и методолошких аспеката, у складу са савременом, дискурзивно и културално орјентисаном теоријом архитектуре. Архитектонско дело није само објекат, већ мрежа дискурзивних односа који се повезују или извршавају деловањем корисника. Архитектура је у том смислу један од инструмената *извођења живота* (*way of life*)³⁶⁵ техникама *упризорења* понашања корисника као процедурама рада са извођењем догађаја и значења. Показност или изводљивост праксе понашања корисника (при коришћењу архитектонског дела) као друштвеног или културалног догађаја, тј. утврђивање који је аспект архитектуре релевантан за разматрање перформативности, везује се за поступак дефинисања перформанса као апаратуса у оквиру ове анализе. Перформанс и перформативност се односе и на елементарне активности производње, размене и потрошње времена, простора, објеката и информација, унутар архитектуре као макроскулптуралне амбијенталне ситуације или улице као места екранске естетизације, у облицима свакодневних понављања, и различитих интерактивних односа. Архитектура је отворено дело које садржи све не-материјалне претпоставке његове егзистенције и чије значење је *тангенцијално* у односу на културу. Уместо дословног и директног тумачења објекта или простора, предлаже се апаратус перформанса у извођењу модела перформативности архитектуре.

У контексту агресивних тенденција интернационализације, глобализације, и наметања тотализирајуће потрошачке културе савременог света, који директно условљавају регулацију свакодневног живота, уочавају се два супротна тока. Прогресија развоја простора без историје и идентитета иде упоредо са покушајем њиховог поновног стварања у наметнутим условима савремених метропола и пред

³⁶⁵ Архитектура која *пружа оквир живота и обликује начин на који видимо себе*, Винтерс повезује са Витгенштајновом концепцијом *way of life*. Edward Winters, *Aesthetics and Architecture* (London and New York: Continuum International Publishing Group, 2007), 11.

неопходном потребом индивидуалне производње значења. У том смислу, са једне стране, настају архитектонски простори које ће француски антрополог и филозоф Марк Оже у контексту *надмодерности* популаризовати као *не-места* (*non-places*), односно транзитне просторе у виду објеката или путева. Термин не-место се у том контексту односи на архитектонске и амбијенталне услове који без обзира на размеру, локацију или посебност функције померају опажање са објекта на континуитет токова, ритмова, пролазности времена и нестанка граница. Са друге стране, покушаји дефинисања и реконструисања локалних историја и традиција маргинализованих друштвених структура, реализују се кроз индивидуално и друштвено конституисан перформанс унутар понуђених услова. Стварање индивидуалног стамбеног простора прилагођавањем и активностима самих корисника, указује се као перформативна конструкција идентитета у оквиру архитектонске праксе.

Први модел - архитектура *не-места* (аеродрома, робних кућа), може се посматрати "као перформанс" јер се извођењем, понашањем корисника, њиховим транзитним током, центрира њена концептуализација као не-места. Специфични карактер не-места захтева нове инструменте тумачења лиминалних простора транзита, номадизма и циркулације.

Други пример перформативности архитектуре је приказан на моделу извођења идентитета у партиципативном поступку *инкрементал* становања, као перформативном чину у архитектури, изведеном из Бурдијеове концептуализације хабитуса и културалних теорија Џудит Батлер и Хоми Бабе.

Два предложена модела повезују заједничка одређења - оба су инстанца савремене културе - не-места без антрополошког утемељења позајмљују део идентитета од људи који њима пролазе, а истовремено, питање извођења идентитета је савремени чин глобализације. Архитектура је у оба случаја полигон истраживања перформативности, јер да би се говорило о перформативности архитектуре, не може се говорити о њој директно, већ управо о прецесима који је одређују.

4.1 ПЕРФОРМАТИВНОСТ АРХИТЕКТУРЕ КАО НЕ-МЕСТА

Не-места су свакодневни простори савременог живота као неопходност путовања и конзумеризма у општем смислу, *оперативни* пејзаж³⁶⁶ који посредује кретања. Архитектура која процесуира кретање људи (аеродроми, хотели, тржни центри), директно упућује на лиминалне просторе привременог задржавања уместо прецизно дефинисане категорије објеката или простора.

Лиминалност је у општем смислу место могућности, ефемерна, прелазна позиција између два стања, ситуације, простора или територије,³⁶⁷ која се у архитектури може одредити у просторном и концептуалном смислу. "*Лиминалан*," или простор "*између*," односи се на пролаз, *праг*, стање *in-betweeness*, који настаје у тренутку када је гранична линија прекорачена, превазиђена и доживљена. Различито од дуализма или бинарне логике, простор *између* је процес стварања места, јер се тумачи као позиција која повезује простор поласка и одласка, и односи на статус дифузне границе која успоставља нове могућности повезивања. Лиминалност као концептуална релација између корисника и простора, упућује на нестабилну границу између стварања и коришћења простора и везује се за поступак идентификације са местом, описаном у следећој целини поглавља.

Полазећи од тога да архитектура као дисциплина има централну позицију у концепту "*стварања места*," поставља се питање како дефинисати статус објекта *не-места* у контексту архитектуре. Архитектура као објекат прелази у архитектуру као платформу токова, интервал, *пролаз између* две позиције, привремено место преплитања и размене.

Француски антрополог Марк Оже, популаризовао је појам не-места који се односи на специфичне врсте простора, пре свега архитектонске и

³⁶⁶ Према културално орјентисаној историји и теорији уметности, по Мичелу (W.J.T. Mitchell), пејзаж је призор посредован специфичним средствима културе, истовремено присутни простор и представљени простор, медијум посредовања између субјекта и другог. W.J.T. Mitchell, *Picture Theory – Essays on Verbal and Visual Representation* (Chicago: The University of Chicago Press, 1994)

³⁶⁷ Victor Turner. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. (New York: Cornell University Press, 1967), 96-97.

инфраструктурне, пројектоване да буду привремене позиције у вези са транзитом и комуникацијом, као иницијална или успутна веза са одредиштима.³⁶⁸ Ожеова позиција између постмодернизма и надмодерности садржи теоријски инструмент анализе контролисаних простора касног капитализма. Ступање на не-место је заправо улазак у област предодређених избора, у погледу поштовања програмских услова и функционалне ефикасности. Место и не-место су флексибилни антиподи: место се никада сасвим не брише, а не-место никада то није у потпуности, попут палимпсеста у који се *стално изнова уписује механизам идентитета и релације*. Не-места су *мера нашег доба*³⁶⁹ која се могу представити као *процесне машине за ефикасно кретање људи*, где је функционалност изнад свих других критеријума. Појам не-места је супротстављен концепту социолошког места које је одређено простором и временом и ограничено специфичном културом. Уколико је место дефинисано као релационо, историјско и повезано са идентитетом, тада је све друго не-место. У разликовању ентитета места и не-места, Оже се позива на Де Сертоову анализу супротности између места и простора, и у том смислу, неопходно је указати на разлику између Ожеовог *антрополошког места* и Де Сертоове *инверзне теорије*.³⁷⁰ Место какво Оже разматра не може се сасвим изједначити с *местом* које Серто супротставља простору као геометријској фигури у покрету. За Де Сертоа, место је празна мрежа у оквиру које се пракса остварује, док је простор оно што је произведено праксом.³⁷¹ Теорија о *настајању* простора посредством обрнутог процеса *нестајања* места,³⁷² говори о *контекстуализацији места* које се присуством,

³⁶⁸ Ожеов концепт не-места у контексту надмодерности обухвата просторе транзита и комуникације (аеродроме, хотеле, аутобуске и железничке станице, метрое, терминале), објекте забаве и спорта (тржне центре, забавне паркове, музеје, библиотеке, спортске објекте), путеве, надвожњаке, виртуелне просторе (медије). Сразмерно времену које се у њима проводи, постају више од места долазака и одлазака, али ипак мање од дестинација. Mark Ože, *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti*, Prevela s francuskog Ana A. Jovanović, (Beograd : Biblioteka XX vek, 2005), 36.

³⁶⁹ Mark Ože, *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti*, Prevela s francuskog Ana A. Jovanović, (Beograd : Biblioteka XX vek, 2005), 101.

³⁷⁰ Оже указује на три теоријске премисе ове обрнуте дефиниције - Мерло-Понтијеву разлику између геометријског и антрополошког простора, релацију речи и чина изговарања, и наратив као елемент трансформације места у простор.

³⁷¹ Као тренутна дистрибуција елемената са јединственим позицијама које их дефинишу, место индицира стабилност. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven Rendall, (Berkeley: University of California Press, 1984), 117.

³⁷² Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Stephen Rendell (Berkeley: University of California Press, 1984), 103.

покретом, понашањем претвара у простор, или место оживљено праксом.³⁷³ Ожеов појам *простора* је апстрактнији од појма *места* које се доводи у везу са догађајем (који се одиграо на неком месту).³⁷⁴

Релациони контекст *надмодерности*³⁷⁵ и архитектонске савремености, Ибелингс поставља у антрополошки дискурс Марка Ожеа и контекст наглашене индивидуализације као последице глобализма, која друштвени простор трансформише у простор који се у мноштву користи индивидуално. Одсуство повезаности са местом у односу на обиље информација (стварних и виртуелних слика),³⁷⁶ условљава недостатак значења у класичном антрополошком смислу, и води ка апстрактној, неутралној, униформној архитектури не-места. Када се говори о интровертној, самодовољној архитектури, изван симболичких и метафоричких алузија, приоритет припада непосредном искуству простора,³⁷⁷ чије значење настаје у тренутку када се објекат користи и доживљава. Аеродроми су у том смислу савремени музеји - депозиторијуми савремених тема и догађаја, којима конвергира отвореност праваца према свету у улози идеала времена, односно мере вредности актуелног доба.

Попут минималистичких тенденција премештања значења од објекта до просторног поља између посматрача и објекта као зоне перцептуалних релација остварених кретањем тела, може се посматрати *поље релација* у архитектури не-места у односу на објекат. Појам *field condition* архитектке и теоретичара Стена Алена (Stan Allen), тумачити се као поље околности, прилика, услова, случаја, ситуације, догађаја или стања, област која је релационална, нефигурална и

³⁷³ Улица геометријски и плански дефинисана, постаје *простор* кретањем пешака. Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life*, trans. Stephen Rendell (Berkeley: University of California Press, 1984), 117.

³⁷⁴ Mark Ože, *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti*, Prevela s francuskog Ana A. Jovanović, (Beograd : Biblioteka XX vek, 2005), 79.

³⁷⁵ Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization* (Rotterdam: NAI Publishers 1998), 9.

³⁷⁶ Из позиције филозофије и културалне теорије, Нил Лич поставља критику улоге слике у данашњем друштву. Култура естетизације у атмосфери засићених медија, императива слике и умањене друштвене и политичке свести, уступа *стратегујама завођења производњу празних форми и значења*. Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1999)

³⁷⁷ Hans Ibelings, *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalization* (Rotterdam: NAI Publishers 1998), 9.

заснована на интервалу. Напуштајући идеју о аутономном објекту, овај појам одређује као *било коју просторну матрицу која уједињује различите елементе поштујући идентитет сваког*, као провизорно омеђени скуп кога одликује порозност и локална повезаност, код кога је важно нагласити производњу разлике на локалном нивоу, уз одржавање релативне индиферентности према форми целине.³⁷⁸ Поље није метафора, већ материјално стање које се односи на организацију и настанак просторне ситуације. Облик и простор је мање важан од интерних односа делова, који одређују понашање *поља* и указују на перформативну (извршну, делатну, бихевиоралну) структуру догађаја, различиту од референцијалне или експресивне структуре комуницирања значења. [Слика 20] Разматрајући модел не-места са аспекта *секвенци догађаја*, архитектура аеродромских терминала и робних кућа на које се овај модел односи, обухвата и спроводи велики степен променљивости унутар контролисаног простора, одржавајући укупну стабилност. Динамика понашања корисника и комплексне геометрије маса у покрету,³⁷⁹ са правилима која уређују серијско понављање великог броја елемената, зависе од континуитета и понављања. Оно што перформанс као метод и аспект том приликом сугерише је да не постоји реалност која претходи искуственом доживљају, већ да се свет активно изводи и ствара увек изнова. Кумулативни резултат таквих континуалних образаца понашања унутар не-места као модела перформативности је просторно-временски догађај који се конципира и реализује изван подручја стварања завршених дела архитектуре као објеката и усредсређује на појавност архитектуре као догађаја - платформе кретања токова.

³⁷⁸ Stan Allen: "Distributions, Combinations, Fields – Preliminary Notes," *A+U: Architecture + Urbanism* 335 (1998): 4

³⁷⁹ Гужве приказују различиту динамику, мотивисану комплексним тежњама и стварају мање предвидиве обрасце. Елиас Канети (Elias Canetti) је предложио сугестивну таксономију ове појаве: отворене и затворене гужве, ритмичне и стагнирајуће, споре и брзе. Према Канетију, публика има четири основна својства: публика увек жели да расте, у гужви је једнакост, публика воли густину, публици треба правац. Elias Canetti, *Crowds and Power* (New York Farrar, Straus and Giroux, 1984), 29.

Без локалне историје и традиције,³⁸⁰ не-места позајмљују део идентитета људи који њима пролазе, чиме добијају карактеристике места у мери у којој задржавају или пропуштају трагове пролазака. Простор путника као *архетип* не-места, усмерава доживљај ка интроспективној перцепцији јер путовање ствара фиктивну релацију између погледа и пејзажа.³⁸¹

Концепт не-места је заснован на ситуацијама које путник доживљава у транзиту, центрираним ка сопственој пројекцији изван не-места. Овај парадокс дијалектичке егзистенције приказује Фукоово хетеротопијско место постојања "на другом месту," повезаном са свим осталим просторима, а ипак противречном у односу на њих тако што укида, обеснажује или преокреће скуп односа које сами обликује.³⁸² Иако Фуко не наводи експлицитно аеродромски терминал, у питању је дефинисано, одређено место и истовремено не-место - реални простор у коме је постављено упоредо неколико других супротних простора (улаз који постаје излаз, јавно приватно и сл.). Статус "*не овде већ тамо*" у оквиру архитектуре не-места настаје померањем унутар физичког простора две локације (овде и тамо) и у том смислу ствара другу реалност – пролазно транзиционално место или конструисану ситуацију која је истовремено место поласка и доласка. Фукоово утопијско место без места, "*које се отвара преко граница своје површине.. и допушта да себе видим тамо где сам одсутан,*"³⁸³ попут огледала, функционише и као хетеротопија у значењу да је у исто време потпуно реално, повезано са свим просторима који га окружују, и апсолутно нереално, јер да би се сагледало, неопходно је проћи кроз виртуелни простор који се отвара иза простора.³⁸⁴

Фукоово огледало несводљиво је на аутономни фрагмент архитектуре или композициону тотализацију града. У контексту савремене пројектантске праксе

³⁸⁰ Фукујамин (Fukuяama) концепт о крају историје пред доминацијом слободне тржишне економије и демократије заснива се на томе да иако архитектура у свом изразу узима у обзир историјске и географске услове, они постају подређени обрасцима глобалне потрошње.

³⁸¹ Проблемско место Де Сертоове теорије везује се за одређење "простора" као резултата оживљавања места које специфично одређује путовање, упркос томе да постоје простори где је индивидуа у позицији посматрача, занемарујући притом суштину онога што посматра. Mark Ože, *Nemesta: Uvod u antropologiju nadmodernosti*, Prevela s francuskog Ana A. Jovanović, (Beograd : Biblioteka XX vek, 2005), 82.

³⁸² Овако постављени транзициони простори упућују на Фукоов појам хетеротопије тј. места која су изван свих места, али чији се положај може стварно одредити. Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16 (1986): 22-27.

³⁸³ Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16 (1986): 22-27.

³⁸⁴ Michel Foucault, "Of Other Spaces," *Diacritics* 16 (1986): 22-27.

може се уочити имплицитна паралела између Фукоове хетеротопије и пројекта архитекте Рема Колхаса заснованог на апотеози *shoppinga* као културалног феномена и последице модернизације. Колхас настоји да успостави концептуалну основу суштинских аспеката *shoppinga* као *ултимативне активности* у контексту глобалног конзумеризма и прикаже дисфункционалност архитектуре према њеним импликацијама на крају 20. века.

Проналазак покретних степеница и њихов развој у инструмент удобности, као и њихова нагла идентификација са феноменом робних кућа су основни услов експлозије конзумеризма. Могућност опслуживања свих токова корисника, и неопажен прелазак између спратова са ефикасношћу која брише разлике и одвојеност међу појединим спратовима,³⁸⁵ директно је упризорење *последње освете функционализма*³⁸⁶ и врхунац утилитарне доктрине да *форма следи функцију*. Робна кућа као објекат, згушњава се у дифузно, континуирано и хибридно искуство у коме је куповина повезана са забавом, а аеродроми са музејима, апсосрбујући све активности у јединствену целину.³⁸⁷ Поларност јавног и приватног - где је јавно неутрални везник низа приватних елемената, прелази у стање између *услова контроле и осталих услова*. Више није реч о јавном насупрот приватном, већ настаје парадигматски заокрет у коме јавно и приватно у основи прелазе у познато и контролисано, остало и одбачено. *Shopping* је у том смислу увео потпуно нову парадигму простора.³⁸⁸ Град више нема урбани план, већ само *гроздасту мапу животних стилова* у којој је свака активност бешавно интегрисана са свим осталим активностима изван традиционалних појмова формалне и физичке контроле.³⁸⁹ [Слика 21]

³⁸⁵ Пролиферација покретних степеница омогућава да аутоматски и без размишљања настањујемо огромно царство грађевина, са приметним одсуством дефиниције и отпора.

³⁸⁶ Предавање на конференцији "Learning from the Mall of America," 22 November 1997. University of Minnesota, Philipp Oswald and Rudolf Stegers. *Berlin, Stadt ohne Form: Strategien einer anderen Stadt* (München: Prestel, 2000)

³⁸⁷ Аеродроми се претварају у тржне центре, са ситуацијом у којој не постоји никакав физички показатељ да је у питању аеродром. нова врста простора у којој се не виде тачке привидног пресека парцела, простор у коме се свака површина криви да би открила нове продајне просторе и могућности.

³⁸⁸ У ситуацији музеја МоМА, продавница више није у вези са музејем, већ музеј постаје машина за произвођење ауре са системом који експлоатише ту ауру: о музеју се говори као о "МоМА's" марки.

³⁸⁹ У плану типичног ласвегаског ентитета статус објекта је потпуно замагљен, дифузан и негиран. Бешавни композициони и безоблични континуитет између свих његових компоненти у ком целина више није издљена на препознатљиве ентитете, већ се претвара у *програмску лаву која плави читав град*, у којој је све повезано са свим.

Колхасов термин *junkspace*³⁹⁰ је у основи критика глобалног света тржних центара, хотела, забавних паркова и транзитних коридора код којих се идентификује прожимање реалног физичког простора са медијским простором слике и екрана у *океану неселективне визуелне буке*. Теоретизација појма *junk* везана је за концепт генеричног града који се односи на ширење пространства анонимних и безимених зграда изван пројектантске контроле. У питању је резултат сложених глобалних сила, где *смрт аутора* никада није била тако очигледна.

Супротно од архитектуре као дијаграма друштвених и институционалних структура, Колхас развија облик *програмске саботаже* - интелектуални *modus operandi* којим трансформише пројекат у инструмент слободе.³⁹¹ Верзија такве слободе није отпор ауторитету, већ концепт који дозвољава сваком појединцу да буде сам и део друштва у исто време, унутар просторне структуре где су спољашњост, унутрашњост, споредни и примарни простори једна диференцијална матрица.³⁹²

Перформативност архитектуре изражена инструментом програмске структуре која проширује и *отвара просторна поља догађаја и сусрета*, не говори о негацији архитектонске форме, већ сугерише да се архитектура односи на догађаје који се одвијају у простору исто колико и на сам простор.

Напуштање идеје о формалној конфигурацији унутар општих геометријских шема и конвенционалних односа симетрије или хијерархије архитектуре, сугерише прелазак са питања дескрипције (мимезиса), на питања понашања и активности корисника. Уместо односа између форме, програма и простора, архитектонски објекат не-места се посматра као полигон реактуелизације догађаја. Перформанс, уместо контекстуално-специфичног догађаја као *чина* културе, постаје метод посматрања понашања медијумских тела као *дејствености* културе који помера опажање са архитектуре као објекта, на архитектуру као реални догађај. Приказани модел перформативности конципира архитектуру која није орјентисана ка објектности већ се указује као артифицијелни пејзаж у виду

³⁹⁰ Rem Koolhaas, "Junkspace," *October* 100, (2002): 175-190

³⁹¹ Jeffrey Kipnis, "Recent Koolhaas," *El Croquis* 79, (1998): 29-30

³⁹² Jeffrey Kipnis, "Recent Koolhaas," *El Croquis* 79, (1998): 30

геометризације програма који подстиче мноштво догађаја и попут платформе апсорбује флукуацију токова кретања.

4.2 ИЗВОЂЕЊЕ ИДЕНТИТЕТА КАО ПЕРФОРМАТИВНИ ЧИН У АРХИТЕКТУРИ

Позиција разматрања перформативности архитектуре са аспекта рецентних приступа у теорији културе везује се за поступак *извођења идентитета* на плану архитектуре поступком адопције и индивидуалног конституисања животног простора. Статус не-места (Марк Оже) као доминантна тенденција у свету глобализма, колонизованом *фиктивним световима*, упућује на неопходност формулисања нових концепата становања у складу са савременим моделима егзистенције. Процес познат као *инкрементално* (еволутивно, прогресивно) становање, различито од парадигматског модела у архитектонском дискурсу, центрира модел перформативности у ситуацијама извођења идентитета током стварања индивидуалног амбијента становања.

Теоријска платформа овог архитектонског модела, иницијално је одређена Бурдијеовом концептуализацијом *хабитуса* као социолошким дискурсом праксе свакодневног понашања унутар друштвене стварности,³⁹³ и перформативним извођењем идентитета Џудит Батлер. Прва теоријска позиција је социолошко-антрополошка, орјентисана ка скупу диспозиција које евоцирају и мотивишу праксе понашања унутар одређених друштвених поља. Друга се односи на идеју о идентитету као изведеној културалној пракси, а не апстрактној непроменљивој категорији. Контекстуализација ове две перспективе у односу на разматрани концепт архитектуре, остварена је постколонијалним дискурсом теоретичара Хоми Бабе (Homi Bhabha) који прецизира овај модел перформативности са аспекта артикулације културалне производње на друштвеним и егзистенцијалним маргинама.

³⁹³ Pierre Bourdieu, *Practical Reason: On the Theory of Action*, trans. Randal Johnson et al. (Stanford: Stanford University Press, 1998)

Перформанс је и у овом моделу перформативности инструмент реактуелизације културалне праксе путем архитектуре као медијумског тела, у оквиру које се амбијент становања активно изводи и ствара увек изнова. На тај начин се архитектура не идентификује као објекат, већ као животна ситуација.

Концептуализација архитектуре као просторне, друштвене и културне категорије доводи се у везу са теоријом Пјера Бурдијеа, орјентисаном ка разматрању различитих пракси и *стилова живота*, повезаних са оквиром у којем се конструише представљени друштвени свет.³⁹⁴ Простор је друштвено произведена категорија која отвара питање просторних тактика и стратегија које фигурирају у пракси свакодневног живота. Опозиција између културе као скупа унапред датих норми и правила и индивидуалних ставова и понашања, превазиђена је посебном теоријско-методолошком категоријом *хабитуса*.³⁹⁵ Разматрањем индивидуалних избора понашања у контексту објективних друштвених структура, појединац постаје субјекат друштвених и културних процеса, а не само "корисник" културних норми и друштвених правила окружења. Ове субјективне структуре опажања, знања и понашања које сваки појединац стиче праксом (у одређеној социо-културној средини), Бурдије назива *хабитус*.³⁹⁶ У питању је друштвена категорија, одређена социо-економским и културним контекстом у коме настаје, односно условима егзистенције. То је отворена платформа стварања мисли, опажања, израза и поступака чије су границе постављене друштвено структурираним условима њихове продукције.³⁹⁷ Иако не експлицира своје ставове термином перформанс, ова интериоризација културног знања је проживљена, не формално научена и усваја се и испољава карактеристичним телесним покретима и деловањем. Појам телесног *хабитуса* уводи архитектуру у Бурдијеов дискурс,

³⁹⁴ Pierre Bourdieu, "Habitus i prostor stilova života," *Kultura* 109-112 (2004): 132-3

³⁹⁵ У савременом значењу овај термин је најпре елабориран од стране социолога Марсела Мауса (Marcel Mauss), и Норберта Елијаса (Norbert Elias).

³⁹⁶ Бурдије хабитус дефинише као "*системе трајних диспозиција, структуриране структуре предодређене да функционишу као структурирајуће структуре, односно као принцип настанка пракси и представа...*" Pierre Bourdieu, *Le sens pratique. Le sens comun.* (Les Éditions de Minuit. 1980), 91.

³⁹⁷ Супротно од крутог логичког оквира или комплексног система правила, култура је за Бурдијеа амалгам разума и осећања у односу на сваког појединца. У појму хабитус Бурдије задржава дуалистички однос између појединца/субјекта и света "објективних структура." Pjer Burdije, *Nacr za jednu teoriju prakse* (Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 158. Pierre Bourdieu, *Le sens pratique. Le sens comun.* (Les Éditions de Minuit. 1980), 161.

додељивањем статуса објективизованог културног капитала, процесом обнављања вредности сходно друштвеној ситуацији.³⁹⁸

Архитектура, као категорија материјалне културе у Бурдијеовој теорији је схваћена као један од значајних елемената преношења културних принципа и правила која одређују мишљење, опажање и деловање појединца. Хабитус успоставља два комплементарна односа са изграђеним простором у смислу да је архитектура апаратус којим људи изграђују идентитет и артикулишу друштвене односе, и истовремено, у објектима се изводе ови идентитети и друштвени односи. Тако изграђени простор постаје референтни систем у оквиру кога се знање производи и примењује, према којима људи успостављају и дисциплинују њихове животе и који обликује и конституише друштвени идентитет.³⁹⁹ Узимајући у обзир Бурдијеову теорију о хабитусу, може се извести концептуализација модела инкрементал становања као просторне, друштвене и културне категорије. Архитектура становања као *динамичко поље понашања*,⁴⁰⁰ развија партиципативни процес изражавања идентитета унутар претходно датих објективних услова.

Џудит Батлер својом теоријом о идентитету и перформативности проширује Бурдијеову дебату о производњи субјекта кроз културу и наводи да друштвена структура саму себе изводи а перформативност се том приликом односи на начин оспоравања наметнутих структура.⁴⁰¹ Перформативност се у том смислу не односи на некритичко и нихилистичко прихватање датости, већ на оперативни концепт који *актуелизује или изводи оно на шта се односи*.⁴⁰² Батлер поставља перформативност у тежиште културалног идентитета који дефинише као

³⁹⁸ Бурдије тиме наглашава неопходност друштвене праксе у обнављању значења симболичког капитала субјекта. Derek Robbins, *Bourdieu and Culture* (London: Sage, 2000), 35

³⁹⁹ Pierre Bourdieu, *The Logic of Practice*, trans. Richard Nice (Stanford University Press, 1990), p.71. Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, trans. Richard Nice (Cambridge: Cambridge University Press, 1977)

⁴⁰⁰ Burdije, Pjer, *Nacrt za jednu teoriju prakse* (Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 100.

⁴⁰¹ Својом итеративном природом перформативност у себи садржи механизме дестабилизације и подривања онога што цитира, јер понављањем норми или скупа норми, десимулира конвенције чијим понављањем настаје. Judith Butler, *Bodies that Matter* (London: Routledge, 1993), 12.

⁴⁰² Mariam Fraser, "Classing Queer," in *Performativity and Belonging*, ed. Vikki Bell (London: SAGE Publications Ltd., 1999), 111.

"изведен" и који може бити транспонован у домен идентификације са местом у процесу обнављања понашања.

Процес извођења идентитета који није унутрашње, суштински задато својство, већ спољашњи, дискурзивни ефекат, идентификује се на плану архитектуре. Уколико је идентитет перформативна конструкција, произведен понашањем и извођењем (перформансом), тада простор после извесног броја перформанса, више није неутралан, већ прожет траговима тих активности, а архитектура се указује као инструмент који изводи значење из активности које су се ту догодиле. Стварање идентитета на одређеном месту процесом адопције и инкременталном просторном праксом, активни је поступак, а не задато стање.⁴⁰³ Перформативност која се у том смислу разматра, не може бити сведена на перформанс као сингуларни чин, већ настаје акумулативном итерацијом пракси. Уместо тумачења амбијента као територије чије значење једноставно постоји и чека да буде дешифровано, теорија идентитета привилегује идеју давања значења окружењу. Ако идентитет није фиксно стање, већ континуално обновљив облик индивидуалног израза, тада у процесу идентификације са местом, простор постаје место пројекције, попут меморија претходних искустава, пројектованих на материјалну форму простора. Истовремено, тело постаје место интројекције, попут површине на којој се пројектују претходна просторна искуства. Резултат ове две групе искустава, интројекције и пројекције је управо чин извођења идентитета као модел перформативности у архитектури.

Након дефинисања архитектуре као друштвене и културне категорије унутар Бурдијеовог теоријско-методолошког концепта *хабитуса* и перформативног извођења идентитета Џудит Батлер, неопходно је контекстуализовати појам инкременталне архитектонске праксе тумачењем са позиције постколонијалних студија теоретичара Хоми Бабе. Разматрани концепт становања на коме се анализира модел перформативности, доминантно је заступљен управо у подручјима граничних егзистенција и маргинализованих социјалних група који су

⁴⁰³ Територијализација претпоставља консеквентни облик детериторијализације. У том смислу "припадност" је блиска ризоматском тумачењу "настајања," који су Делез и Гатари описали интеракцијом осе и орхидеје, где *оса постаје као орхидеја, баи као што орхидеја постаје као оса*. Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus* (London, New York: Continuum, 2003), 10.

најдиректније елаборирани унутар постколонијалне теорије. Бабин концепт *трећег простора* отвара могућност тумачења *транснационалне* и *транслационе* културе која обухвата лиминална подручја културалне продуктивности у оквиру појаве незаустављивих процеса миграција. Унутар таквог *културног номадизма* изведени концепти архитектуре постају уписани наслојени трагови културе потекли са лоцираних и специфичних места и ситуација.

Начин на који Хоми Баба позиционира тему трећег простора у архитектонски дискурс, везује се за теорију Анри Лефевра и Едварда Соце, који из критике редукционистичког дуализма и бинарне логике успостављају тривалентну просторну анализу. Поред Лефевровог физичког, материјалог (опаженог), и менталног (замисао, концепт, идеја) конструкта простора, проживљени (*трећи простор*) је друштвени простор репрезентације, *представљања, извођења*.⁴⁰⁴ Међусобна повезаност ових нивоа проистиче из тога што искуство простора (трећи простор) настаје рецепцијом концептуализованог физичког простора. Као посебан облик критичке просторне свести у оквиру тријалектике *простор-историја-друштво*, Бабина теорија културне *хибридизације* разматра "*друго, ново и непрепознатљиво, нове релације значења и репрезентације*."⁴⁰⁵ Трећи простор Баба изједначава са концептом хибридности који је увек у прелазном статусу *између* јер омогућава настанак других концепата, и трансформише се према карактеру културалне интеракције.⁴⁰⁶ Сви облици културе у том смислу, припадају континуираном процесу који "*помера историје из којих се састоји, и поставља нове структуре и иницијативе*."⁴⁰⁷

Разматрање лиминалне позиције у контексту Бабиног тумачења трећег простора и архитектуре, везано за одређење појма хибридности, може се приказати на моделу

⁴⁰⁴ Соца је развио теорију трећег простора - *Thirdspace* из просторне тријалектике Анри Лефевра и Фукоовог концепта хетеротопије и спаја ове теорије са радом постколонијалних теоретичара попут Хоми К. Бабе. Edward W Soja, *Thirdspace: Expanding the scope of the geographical imagination* (Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996), 57.

⁴⁰⁵ Jonathan Rutherford, "The Third Space. Interview with Homi Bhabha," in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1998), 211.

⁴⁰⁶ Homi Bhabha, "Third Space," in *Identity: Community, Culture and Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1998), 213.

⁴⁰⁷ Постколонијализам који Баба разматра, нуди теоријске могућности и концепте за тумачење савремених културних токова, што их укључује у широке расправе везане за проблеме глобализације. Jonathan Rutherford, "The Third Space. Interview with Homi Bhabha," in *Identity: Community, Culture, Difference*, ed. Jonathan Rutherford (London: Lawrence & Wishart, 1998)

идентификације са личним простором становања, као перформативном чину, унутар правила глобалне тржишне економије. Идентификација програмских питања везе између архитектуре, аналитичких модела пројектовања, и визија нових типова друштвеног простора у атмосфери урбане тензије савременог града, приказана је на примерима инкременталног модела становања.

Пројекат *Елементал* популаризује радикални концепт партиципативног пројектовања, започет 60их година прошлог века. Стварање стамбеног простора као индивидуално и друштвено конституисан перформанс у хибридном статусу простора (простору отворених могућности, унутар понуђених, индивидуалних избора), указује се као перформативна конструкција идентитета. Актуелна архитектонска пракса разрађује ове методе у области маргинализованих друштвених структура.⁴⁰⁸ Овај пројекат је позициониран на маргинама између архитектонске праксе и академске линије истраживачких студија, у виду артикулације "културалних знања која се додирују и допуњују али која нису неопходно акумулативна или дијалектичка."⁴⁰⁹ Методологија пројектовања припада лимиалној позицији архитектуре између формалних активности дисциплине и неформалних поступака корисника.⁴¹⁰ Овај вид праксе производи концепт становања који приказује перформативност савременог поступка идентификације са архитектуром као местом становања. Пројекат Елементал је

⁴⁰⁸ Пројекат Елементал није заснован на радикалној и оригиналној пројектантској идеји. *PREVI—Proyecto Experimental de Vivienda* је експериментални пионирски пројекат радикалне авангардне интернационалне групе архитеката у граду Лима (Перу), касних 60их година прошлог века, као први пример заснован на принципима развоја у неформалним сламовима. Револуционарност концепта је садржана у индивидуалности развоја сваке стамбене јединице, која тако постаје платформа промене, где куће нису реализација, већ почетак пројекта. Fernando Garcia-Huidobro, Diego Torres and Nicolas Tugas, *Time Builds! The Experimental Housing Project (PREVI)* (Barcelona: Gustavo Gili, 2008)

Још ранији пример архитектуре која припада основи неформалног развоја простора је пројекат *Le Corbusier and Pierre Jeanneret. "Quartiers Modernes Fruges" Estate in Bordeaux-Pessac, France, 1925*, као приказ модерне архитектуре у не-модерној реалности. "Le Corbusier's Housing Project—Flexible Enough to Endure," *New York Times*, March 15, 1981. <http://www.nytimes.com/1981/03/15/arts/architecture-view-le-corbusier-s-housing-project-flexible-enough-endure-ada.html>

⁴⁰⁹ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London and New York: Routledge, 1994), 163.

⁴¹⁰ Елементал - Инкрементал корпорација производи незавршене стамбене објекте по веома ниској цени за сиромашне заједнице које затим постепено настају у дугом и неодређеном процесу адаптације. Први пројекат Елементал је Quinta Monroy housing, Iquique, рађен је 2001. године за 93 породице.

пример конституисања тела *културног знања* (према Бурдијеу), научног и испољеног кроз праксу. [Слика 22]

Пројектантски концепт некомплетних објеката са основном идејом довршавања у процесу коришћења,⁴¹¹ позиционира тему социјалног становања у поље културе, апаратусом експеримента на социополитичком плану. Ови пројекти нису само технолошке полуге економске неједнакости, већ говоре о статусу архитектуре као материјализоване чињенице услова становања у маргинализованим заједницама са ниским приходима.

Пројектом основне структуре стамбених јединица, и отварањем могућности да преостали део развијају сами корисници током времена, архитекта Алехандро Аравена (Alejandro Aravena) је установио принцип неформалног развоја и настајања објекта, изван ауторитета и контроле архитекте.⁴¹² Елементал приказује ситуацију у којој корисник преузима улогу стварања простора (илегални архитекта по Хилу), негирајући тиме ауторитативну позицију архитекте као аутора.⁴¹³ Корисници уписују себе у простор, евоцирајући материјалну меморију претходног понашања.⁴¹⁴ У крајњем исходу, ауторитет "аутора-архитекте" је негиран оспоравањем могућности да се у комплетном, коначном, пројектантском смислу доведе у везу са објектом. Дестабилизација хегемоније архитектонског дискурса огледа се у дисоцијацији између аутора (архитекте) и зграде, као и између зграде и њеног изгледа (појавности), која се више не може сматрати непроменљивом.⁴¹⁵ Структуре стамбених јединица су директан резултат хабитуса корисника, а тиме индиректно, "услова егзистенције" у којима су претходно

⁴¹¹ Поред архитектата, укључени су многи анонимни актери у државним и невладиним пројектима који чине "*slum-upgrading*" програме широм света.

⁴¹² Заједнички елемент свих индивидуалних стамбених јединица је затворен, конструктивно дефинисан и техничким инсталацијама опремљен део стамбеног простора. Корисници могу даље развијати свој стамбени простор у границама ове основне структуре, без техничке помоћи. Ова основна структура омогућава поставку додатних спратова унутар првобитне запремине волумена који такође садржи неопходне инсталације.

⁴¹³ Препознаје се модел Бартовог оспоравања хијерархијске бинарне структуре и позиционирања аутора као јединог извора значења дела, "ауторизацијом" читаоца као алтернативног извора значења.

⁴¹⁴ Модел "припадности" изведен из теорије Џудит Батлер је према Вики Бел, разрада територијализације у Делезовом смислу. У номадском моделу територијализације реализује се пролазни карактер припадности, који за собом оставља трагове својих токова. Бел описује ризоматску слику кретања која се може привремено усталити на новим местима, али која задржава везе ка свим другим местима." Vikki Bell, *Performativity and Belonging* (London: SAGE Publications Ltd., 1999), 9.

⁴¹⁵ Felipe Hernandez, *Bhabha for Architects* (London and New York: Routledge, 2010)

боравили. Кућа као *процес* уместо објекат, у себи садржи дубоко укоревану локалну традицију градитељске културе тог простора. Хабитус се у том смислу појављује као врста универзалног индивидуалног суочавања са *светом спољних нужности*. Имајући то у виду, може се закључити да хабитус врши функцију *оператора* којим се успостављају односи између културалног наслеђа и стварања индивидуалног амбијента становања. Управо је сложени однос *хабитуса* и *праксе* – оквир у коме се конституише идентитет (по Бурдијеу *представљени друштвени свет*), односно *простор стилова живота*.⁴¹⁶

Пројекат Елементал уводи порозност⁴¹⁷ као општи пројектантски принцип који прихвата будуће анонимне партиципативне активности корисника.⁴¹⁸ Тиме се отвара расправа између наглашавања материјалног објекта као унитарне, недељиве целине и фаворизовања процеса као отвореног оквира неодређених, произвољних активности.⁴¹⁹ Специфичан естетски код говори о релацији између концепта и крајњег исхода, где је у првом случају реч о концепту кондензованом у основном објекту-раму, а у другом, објекат је концептуализован понашањем и активностима корисника.

Принцип пројектантског минимума којим се конституише неопходан оквир, довољан да корисници заврше пројекат у анонимности, постоји као неопходна реалност актуелне архитектонске праксе. У пројекту *Casa Familiar: Living Rooms at the Border*,⁴²⁰ архитекта Теди Круз (Teddy Cruz) предлаже "мултифункционални оквир" кога чини низ повезаних бетонских призми - *елементата друштвене*

⁴¹⁶ Хабитус се дијалектички односи према пракси која је истовремено и нужна и релативно самостална у односу на ситуацију узету у обзир. Pjer Burdije, *Nacrt za jednu teoriju prakse* (Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999), 162.

⁴¹⁷ Унификацијом иницијалног оквира, модуларне јединице се указују као део веће целине, објекти задржавају одређени степен кохерентности у смислу естетске и структурне регуларности основног низа.

⁴¹⁸ Становници фавела покривају зграду остацима пронађених материјала Слојеви се мењају током времена (трагове архитектонских и грађевинских интервенција могу да прихвате следећи корисници простора)

⁴¹⁹ О индивидуалној креативности и проблемима субјективизма ствараоца у контексту објективно датих вредности које намеће дух времена, видети у: Vladimir Mako, *Estetika - Arhitektura: Sedam tematskih rasprava* (Beograd: Orion art, 2005), 94.

⁴²⁰ Објекти су позиционирани на граничној линији Тијуана (Mexico)-San Diego (California, USA) Теди Круз је често приказиван као архитекта чији су интереси експлицитно политички и чији рад је неопходно читати кроз призму друштвене одговорности према сиромашнима. Поред овог аутора и групе Елементал, архитекти орјентисани ка социјалним проблемима су Urban Think Tank, Jorge Mario Jáuregui и други.

инфраструктуре. Иницијални објекат готово у потпуности нестаје у процесу трансформације и коришћења. Прелиминарна концепција стамбеног комплекса *Comunidad Andalucía*⁴²¹ обухвата систем идентичних анвелопа без унутрашњих зидова или хоризонталних подела, које сами корисници позиционирају увођењем садржаја према својом потребама. *Casas Chubi* попут пројекта Елементал укључује претходно присуство архитекте у погледу естетизације елементарних егзистенцијалних простора становања, а затим следи самосталан, индивидуални ток развоја пројекта.

Аравена и Круз не припадају домену концептуалног рада, нити заступају трајну доминацију архитектонског објекта, већ своје пројекте описују као непотпуне, а ипак целовите.⁴²² Признајући ауторство само над естетиком објекта у иницијалној фази, приказују се као аутори *полу-куће (half a house model)*.⁴²³ Свођењем ауторства на квалитет концепта и најелементарнијег облика објектности - отвореног оквира-рама, Круз и Аравена су доведени у везу са критиком *театралности минимализма*⁴²⁴ у погледу неопходности публике да прожме објекат значењем, дајући тиме вредност управо његовом аутору.

Елементал је, поред наведених примера савремене архитектонске праксе, више метод него објекат, који архитектуру актуелизује као текуће искуство, а не аутономни материјални резултат. У основном структурном и програмском оквиру стамбених простора, индивидуалност свакодневног искуства и стварања (као императив и неопходност), указује на пример производње *нових облика знања* (по Макензију). Отварањем могућности субјективне артикулације простора, перформативност архитектуре разматра се у процесу изградње индивидуалног стамбеног простора тактиком његовог присвајања, којом објекти настају и изнова се мењају улогом, понашањем, активностима корисника.

⁴²¹ Пројекат је изграђен почетком 90-тих у центру Сантиага, архитекта је Fernando Castillo Velasco. Попут пројекта Елементал кухиња и санитарни блок су једина затворена целина, док остатак објекта чини отворени простор висине два или три спрата.

⁴²² Mario Ballesteros, "Elemental - Lessons in Pragmatism," *Perspecta* 42 (2010): 87

⁴²³ Alejandro Aravena and Andreas Jacobelli, *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2013)

⁴²⁴ Mario Ballesteros, "Elemental - Lessons in Pragmatism," *Perspecta* 42 (2010): 90

ЗАКЉУЧАК

Стална тежња за актуелизацијом појма перформатив кроз теоријске расправе и праксу, постаје део процеса стварања савремене културе, простор њеног разграђивања и конструисања нових значења. Анализа специфичности релационог дискурса перформативности и архитектуре у овој дисертацији обухвата теоријски, филозофски, уметнички, друштвени и културални контекст од 60их година прошлог века. Оригиналност истраживачког рада се пре свега огледа у теоријском разматрању перформативности архитектуре са аспекта студија извођења, почев од филозофско-лингвистичке категорије перформатива који је исходиште целокупне проблематизације перформативности. Овај приступ затим уводи антропологију, уметничке, извођачке праксе и савремене културалне теорије којима се перформативност даље интерпретира на плану архитектуре у циљу прецизнијег дефинисања апаратуса односно методолошко-иновативног приступа проблему истраживања. Идентификовањем неколико кључних модела перформативности архитектуре, отворено је питање даљих могућности примене изведеног и предложеног апаратуса анализе у архитектонској теорији и пракси, што је од посебног значаја за будућа истраживања у овој области.

Први део дисертације је конципиран као систематски и критички процес идентификовања и анализе појмова, појава и процеса унутар проблематике перформативности и успостављених веза са архитектуром у референтним теоријским оквирима. Одабир, експланација и разрада метода на којима је засновано истраживање, везује се за студије извођења које не проучавају архитектуру, визуелне уметности, или било који артефакт културе саме по себи, већ само онда ако су они сагледани као извођење, односно као пракса или понашање. Таква позиција тумачења конструисаних друштвених реалности, односно архитектуре, која превазилази оквир сценографске појавности и упућује ка процесима, догађајима и ефектима изведених просторних ситуација, омогућава констатацију следећих аргумената иницијалног дела истраживања:

- У основи општег разматрања, одређења и позиционирања појма перформативности, налази се проблем перформатива као филозофско

језичког исказа који врши радњу или актуелизује догађај. Питање перформатива у том смислу постаје веома важно на трајекторији перформативних пракси окупљених око студија извођења, које проширују његово значење у практично-интервентном, као и дискурзивном, интертекстуалном смислу. Концепт перформативног исказа који конституише саму активност, одређује полазиште ове дисертације јер центрира концептуализацију односа људских пракси према контексту, интервентно, изван домена самог говора.

- Разматрањем теоријских интерпретација појмова извођење и изведба, указано је на разлику репрезентацијског извођења попут приказивања, мимезиса и експресије, и перформативног извођења којим се не преноси, представља или изражава, већ производи значење. Питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише, реализује се кроз праксу извођења, тј. материјалну процесуалност без коначног продукта, па не говоримо о претходној објектној реалности архитектуре, већ се она активно изводи и изнова ствара. Концептуализацијом перформанса (извођења) изван *извођачких уметности*, указано је на аспекте присуства, активности, понашања у широком спектру људских активности, који нису одређени њиховим својствима, већ функцијама на које се односе. У том смислу, перформанс је разматран као концептуално, критичко проблематизовање и интервенисање у многоструким хетерогеним односима архитектуре као насељене и доживљене.
- Анализа Шекнеровог проучавања културалних и друштвених догађаја као перформанса, води ка инструментализацији позиције *интер / унутар*, којом се догађаји преиспитују и критички сагледавају у актуелном културалном контексту њиховог развоја, контроле, последица и вредности исхода. Тиме је констатован помак у методологији истраживања оријентисаних према култури као динамичном феномену, где централни предмет истраживања постаје свакодневни живот. На основу разматрања принципа амбијенталног театра који припада фокусу његових раних експеримената, простор се указује као отеловљење чина (акције, радње, понашања), а чин као стварање простора.

- Систематизацијом теоријских позиција у оквиру студија перформанса, дат је увид у развој перформанса као централне парадигме, који се посматра као интердисциплинарна архива концепата извођења у њиховој хетерогеној бројности и дивергентности. Таквим преласком са перформанса као уметничког догађаја на перформанс као облик критичке просторне праксе, отворен је полигон концептуализације архитектуре. Истраживањем конститутивних услова перформанса у односу на архитектуру, обухваћена је природа перформанса као догађаја, перформативна производња материјалности и значења и њихови међусобно повезани процеси трансформације.
- На релацији извођења и људске ситуације, разматрани су модели пројекције културалног кода на архитектуру, померањем опажаја са његове аутономности, на позицију између објекта и посматрача, одакле посматрач пројектује своје вредности на објекат. Читањем успостављеног *заједничког текста* извођења, истовремено из очигледних и скривених процеса комуникације, настаје извођење као обновљено понашање које је истовремено и лични и друштвени ентитет. На основу тога, архитектура постаје *спољашња форма живота* јер свако извођење садржи карактеристике претходних извођења у погледу друштвених, културалних конвенција, као и усвојених одређења. На теоријској, практичној и културалној платформи тумачења извођења у контексту људске ситуације, извођење се односи на итеративни процес производње простора различитим моделима коришћења. Простор у том смислу није само спољашњи ентитет који човек обликује, већ простор повратно делује и обликује друштвени живот.
- Закључно разматрање првог дела истраживања, односи се на одређивање природе остварених веза између перформативности и архитектуре, које нису успостављене само у оквирима визуелних и формалних манифестација, већ на плану заједничке суштинске концепције. То значи да поменути интервентни приступ проучавања културних и друштвених догађаја омогућава интегрисање различитих вануметничких пракси у појавне и значењске односе према постојећим културалним моделима. Архитектонско

дело се тако посматра као сложена концептуално-објектна појава која је одређена извођењем, понашањем корисника у специфичном и уоквиреном простору културе.

Након иницијалне контекстуализације проблема перформативности са аспекта студија извођења, у другом поглављу је спроведено истраживање у правцу доказивања спектра различитости његових значења и интерпретативних модела. Довођењем у везу формалних театролошких метода и антрополошко социолошких процеса у оквиру студија перформанса, изведена је анализа Гофманових друштвених улога, као и Тарнерових драматуршких образаца у развоју и решавању друштвених криза. На тај начин је развијена теоретизација око ширег значења појма извођења, из које је констатовано неколико битних одређења за даљи ток истраживања:

- Развијањем и применом аналогije између проучавања друштвеног живота и сценских или театарских представа, успостављен је трансдисциплинарни појам перформанса, који се може посматрати у готово свим људским друштвеним активностима. Перформативни обрт се у области друштвених и хуманистичких наука 60их година идентификује као парадигматски помак, са концептом перформанса као централним местом, који се из оквира театралности премешта у хеуристички принцип разумевања људског понашања. Пребацавање фокуса са драмског текста на изведбу, поставља перформанс у раван са било којим културалним артефактом, чиме постаје инструмент анализе извођачких уметности као друштвене праксе.
- Основне теоријске, епистемолошке и друштвене трансформације, везане за глобализам и интеркултурализам, условиле су даљи развој нових интелектуалних праваца, а тиме и редефинисање циљева и домета антрополошког знања. Глобална антропологија савремености у актуелном, медијатизованом друштву упућује на концептуализацију перформанса којим су обухваћени различити аспекти присуства и понашања у широком спектру људских активности.
- Закључује се да нова антропологија догађаја као критичка свест о савремености, тј. мултикултуралним односима у глобализованом свету,

захтева константну рефлексивност и критику сопствених аналитичких инструмената и интерпретативних модела. Такав специфичан контекст критичког промишљања глобалне културе, продубљује унутрашње значење појма перформанс, и истовремено отвара она значења која су производ спољашњих, дискурзивних парадигми. У том смислу, архитектура се разматра из позиције стварања нових простора друштвености и успостављања нових слојева комуникације.

У трећем поглављу, архитектура је позиционирана у област перформативне праксе компаративном анализом значења перформанса у тангенцијалној области уметничких, извођачких пракси и архитектуре. Разматрањем сложене историје перформативних пракси у погледу интензитета њиховог дејства у архитектури, уметности и култури, указано је на прелаз од привилегованих тактика мимезиса, ка концептуализацији архитектуре као културалног артефакта. Идентификација проблема перформативности архитектуре из позиције критике актуелних услова у којима архитектура егзистира и на које активно утиче, као један од важних доприноса ове дисертације, обухвата следеће:

- Издвојена су два кључна аспекта са којих се архитектура доводи у везу са перформативном праксом - 1| *перцептивни перформанс*, повезан са низом уметничких пракси, и 2| *релациони контекст перформанса и архитектуре*. Перцептивни перформанс је везан за театрализацију објекта, при чему се објектност успоставља унутар просторне ситуације у којој настаје релативизација односа предмета, посматрача и простора. У релационом контексту перформанса и архитектуре, акценат је на примарним условима настанка дела у смислу понашања које центрира директну, првостепену, гестуалну и бихевиоралну интервенцију. У овом другом случају, идентификоване су три релевантне равни посматрања - перформанс у *архитектури*, архитектура *као место перформанса* и архитектура *као перформанс*. Перформанс као уметничко, бихевиорално, егзистенцијално извођење у *архитектури*, изражено облицима уметничке праксе касних шездесетих година, почетни је моменат превазилажења статичног посматрања, ка интеракцији и театралности. Посматрање и тумачење

архитектуре као *места перформанса*, тј. продукције и дистрибуције значења и њима одговарајућих ситуација, указује на промену статуса архитектонског објекта понашањем, извођењем. Активно укључивање посматрача том приликом постаје критика не само формалних аспеката уметности, већ указује и на проблеме актуелних друштвених прилика. Разматрање архитектуре као *перформанса* у оквиру студија извођења не зависи од самог карактера догађаја који се у њему одвија, већ се мора посматрати унутар вишеструкости нивоа његове културалне рецепције.

- Из претходно наведених кључних аспеката, произилази проблемско поље извођења у архитектури као оперативни концепт који се примењује на архитектуру тако што се извођењем (понашањем, перформансом као широким спектром понашања) корисника центрира њена концептуализација до архитектуре као отвореног дела. У том смислу архитектура се не посматра као објекат, већ као сложени поливалентни контекст извођења друштвеног, егзистенцијалног чина. У односу на такав процес прекорачења целовите значењске предодређености, архитектонски простор постаје полигон истраживања, са једне стране, *проблемске релације пројектант-корисник*, са друге, *проблемског појма изведбе*.
- *Проблем извођења са становишта пројектанта и корисника* у архитектури, упућује на статус операционализирајућег субјекта који делује у конкретном, артифицијелном и природном свету. Архитектура посматрана као заједничко дело пројектанта (извођача) и корисника (публике), у коначном исходу, везује се првенствено за ангажовање корисника у стварању новог, другачијег статуса простора. Улога архитектке се у том смислу не односи на производњу довршеног функционалног или естетског реда, већ дефинисање материјалних услова у којима је такав исход могућ. Корисник је том приликом творац дела у мери у којој простор егзистенције подстиче на дијалог и могућности постојања у простору које дело дефинише.
- За разлику од проблема извођења са аспекта пројектанта и корисника који центрирају процес, ток радње или понашања, изведба као врста визуелног, објектног, просторног, бихевиоралног чина којим се производи значење, односи се на материјални производ или резултат извођења. Изведба је

поступак редефинисања материјалног статуса архитектонског дела у ситуацију или догађај и чине је трагови процеса стварања или коришћења дела као аутентично уписивање људског чина у дело. *Проблем извођења са становишта изведбе* подразумева одговарајућу програмску констелацију која дозвољава облике импровизације, одабира, индивидуалног, личног, субјективног учествовања у артикулацији и стварању амбијента. Уколико изведбу посматрамо као отворено дело кроз трансформацију материјалног, произведеног и довршеног комада у догађај, тада дело тежи неодређеној сугестивности, отвореној стваралачким реакцијама осталих учесника у стварању дела.

- Разматрањем наведених позиција – проблема извођења са аспекта *пројектанта и корисника*, и проблема извођења са аспекта *изведбе*, закључује се да се за архитектуру везују два одређења: једно које је ближе конвенционалној реалности архитектуре у смислу пројектовања, грађења и концептуализације простора, и друго, ближе реалности корисника у смислу доживљаја и стварања простора менталном, телесном и физичком креативношћу корисника.

Метод студије случаја је примењен у завршном делу доктората ради ближег проучавања специфичних феномена у оквиру предмета истраживања. У складу са савременом, дискурзивно и културално орјентисаном теоријом архитектуре и у односу на полазне хипотезе дисертације, изведена су два случаја/модела перформативности архитектуре. Први припада сложенем проблемском контексту не-места, а други се односи на перформативну конструкцију идентитета у оквиру архитектонске праксе:

- Архитектура *не-места* (аеродрома, робних кућа) се може посматрати "као перформанс" јер се извођењем, понашањем корисника, њиховим транзитним током, центрира њена концептуализација као не-места, тј. свакодневних простора савременог живота као неопходности путовања и конзумеризма у општем смислу. Архитектура која процесуира кретање људи директно упућује на лиминалне просторе привременог задржавања уместо прецизно дефинисане категорије објеката или простора. У том смислу архитектура као

објекат прелази у архитектуру као платформу токова, интервал, пролаз између две позиције, привремено место преплитања и размене. Перформативност архитектуре изражена инструментом програмске структуре која проширује и *отвара просторна поља догађаја и сусрета*, не говори о негацији архитектонске форме. Уместо тога, она сугерише да се архитектура односи на догађаје који се одвијају у простору исто колико и на сам простор.

- Позиција разматрања перформативности архитектуре са аспекта рецентних приступа у теорији културе везује се за поступак *извођења идентитета* на плану архитектуре поступком адопције и индивидуалног конституисања животног простора. Процес познат као *инкрементално* (еволутивно, прогресивно) становање, различито од парадигматског модела у архитектонском дискурсу, центрира модел перформативности у ситуацијама извођења идентитета током стварања индивидуалног амбијента становања. Овај модел повезује Бурдијеву концептуализацију *хабитуса* и перформативно извођење идентитета Џудит Батлер. Теоријска контекстуализација овог модела, артикулацијом културалне производње на друштвеним и егзистенцијалним маргинама, односно на плану у коме је разматран овај специфичан концепт становања, везује се за постколонијални дискурс теоретичара Хоми Бабе. Перформанс је у овом случају инструмент реактуелизације културалних модела путем архитектуре као медијумског тела, у оквиру које се амбијент становања активно изводи и ствара увек изнова. Примена тако формулисаног апаратуса, води ка преображају архитектуре као објекта у животну ситуацију, реални догађај. Архитектонско дело није само објекат, већ мрежа дискурзивних односа који се повезују или извршавају деловањем корисника. Архитектура је у том смислу један од инструмената *извођења живота* техникама *упризорења* понашања корисника као процедурама рада са извођењем догађаја и значења. Оно што перформанс као метод и аспект сугерише, је да не постоји реалност која претходи нечијем искуственом доживљају, већ се архитектура актуелизује као текуће искуство, а не аутономни материјални резултат.

Закључује се да се примена резултата истраживања односи на поступак концептуализације архитектуре перформансом као широким спектром понашања, где перформанс директно реферира на архитектуру као отворену и променљиву егзистенцијалну платформу. Питање начина на који се статус архитектуре третира, мења и конституише, реализује се кроз праксу извођења, па не говоримо о претходној објектној реалности архитектуре, већ се она активно изводи и изнова ствара. Валидност хипотезе да перформативност архитектуре помера тежиште опажања са архитектонског дела као објекта, на архитектонско дело као архитектонски, ументички, друштвени или егзистенцијални чин, проверена је у изведеним моделима. Из тога се закључује да методолошки оквир, успостављен и примењен у овој студији, може постати основ за разматрање других појава и феномена у архитектури и конципирања нових случајева перформативности.

- Након напуштања наративних ситуација унутар конвенционалних просторних односа архитектуре, следи прелазак са питања дескрипције форме, на питања понашања и активности корисника. Уместо сагледавања формалних конфигурација, архитектонски објекат се посматра као полигон реактуелизације догађаја.
- Перформативност се не разматра ни као порекло ни као резултат архитектонског дела, већ постоји између концепта и значења или стварања и изражавања у оквиру културалне праксе.
- Уместо формално и целовито приказане појавности, перформативност се односи на остварени релациони контекст архитектуре у односу на друге појаве, што води до промене њеног статуса и идентификације. Интеракција између корисника, простора и догађаја упућује на аспекте перформативности архитектуре.

Важан допринос дисертације садржан је у конкретном предлогу апаратуса за спровођење анализе перформативности архитектуре, који инкорпорира фундаментална знања из области архитектуре и студија извођења, и који је изведен у складу са рецентним тенденцијама у архитектонској теорији и пракси. Концептуализацијом перформанса изван извођачких уметности, архитектура се као физички и просторни медиј, може се проучавати *као перформанс*. Посматрано са тог аспекта, констатује се следеће:

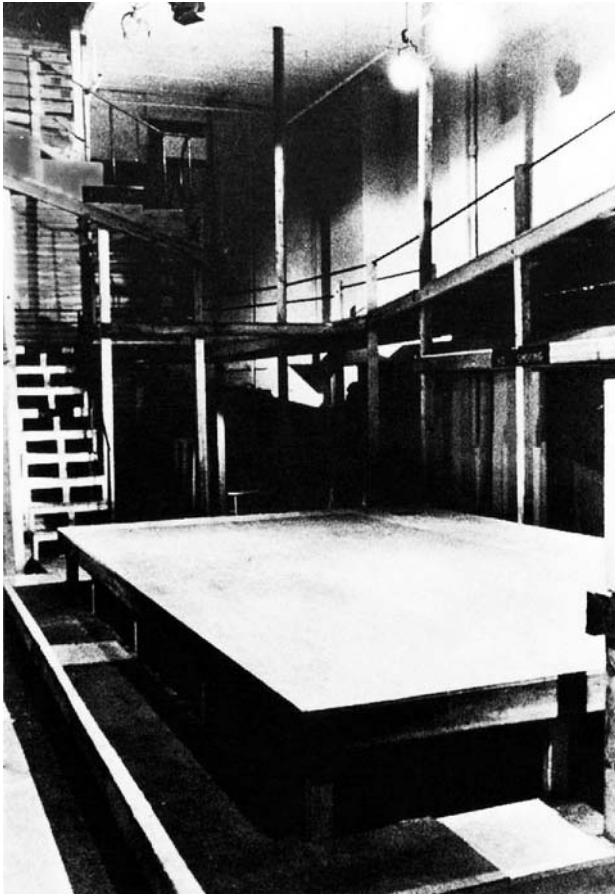
- Перформативна (делатна) структура перформанса као стварног дословног догађаја, везана је за питања трансформација појавности, чиме се центрира прелазак са перформанса као чину културе, ка перформансу као дејствености културе.
- Перформанс обухвата технике упризорења извођења живота у архитектури које су истовремено у вези са извођењем догађаја. Оперативност таквих процедура, изражених непосредним релацијама корисника и простора, обрнуто води и до преокрета од архитектуре до перформанса.

Архитектура се почетком 21. века идентификује теоријама које указују на различите и неконзистентне архитектонске и уметничке трагове који постају референтни за перформативност архитектуре у пољу културалне анализе. Архитектура на тај начин губи својство формалног естетског, наративног или сценског окружења изведбе, заједно са извођачима постаје *актер* или *носилац* догађаја, и једнако и истовремено ствара перформанс. Идентификација проблема перформативности архитектуре се у том смислу указује као савремена позиција критике актуелних услова у којима архитектура егзистира и на које активно утиче.

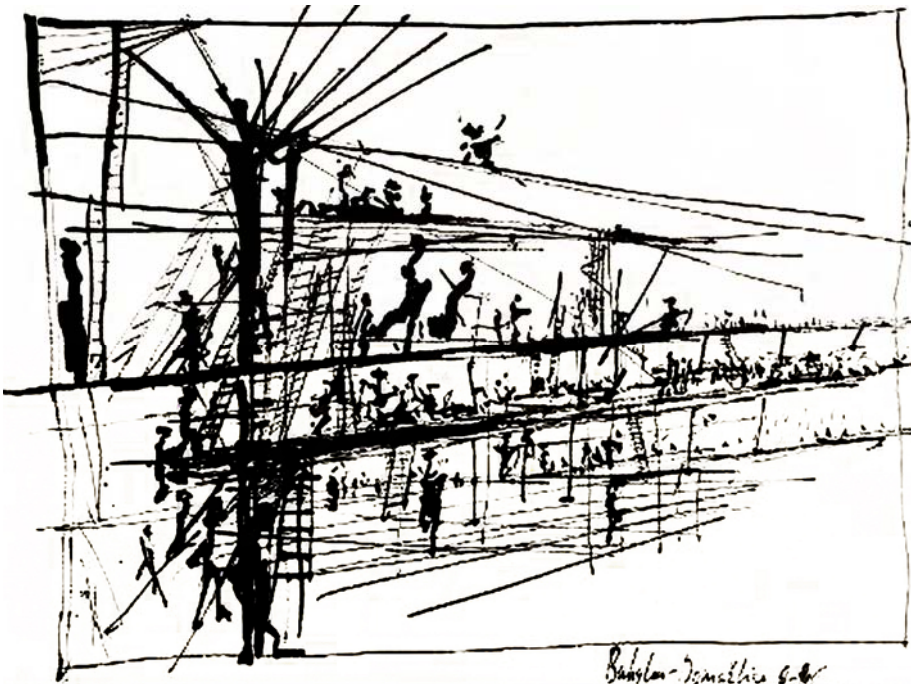
ПОПИС И ИЗВОРИ СЛИКА

Слика 01. Перформативни критичко-бихевиорални чин/извођење: Bruno Munari, Search for comfort in an uncomfortable armchair, **извор:** Susanna Cros, ed., *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, Technology and Society in the Information Age* (Barcelona: Actar, 2003), 31.





Слика 02. Сцена амбијенталног
театра *Dionysus in 69* (1968), Photo
by Frederick Eberstad, **извор:**
Richard, Schechner, "On
Environmental Design," *Educational
Theatre Journal* 23 (1971): 382.

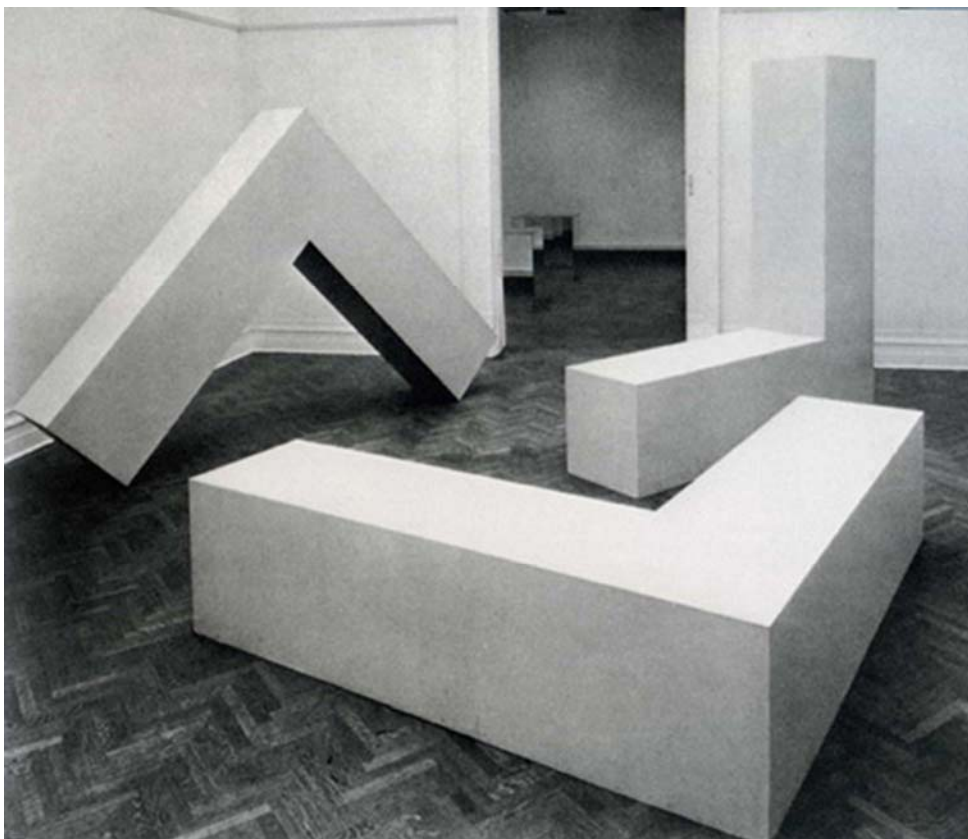


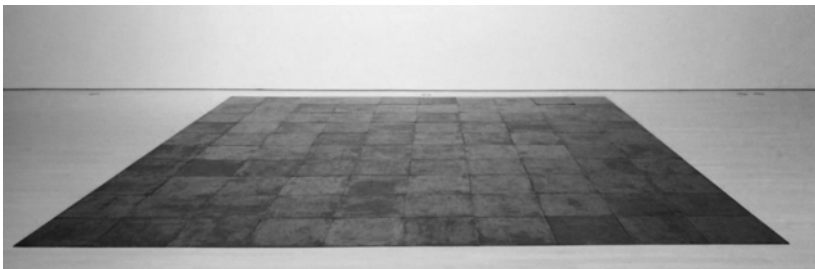
Слика 03.
Babylon (Travel
Sketch), **извор:**
Mark Wigley,
*Constant's New
Babylon: The
Hyper
Architecture of
desire*
(Rotterdam: Witte
de With center for
contemporary art
Publishers, 1998),
166.

Слика 04. Bernard Tschumi, Fireworks at Parc de la Villette, 1991., **извор:** Jonathan Hill, *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (London and New York: Routledge, 2005), 75.

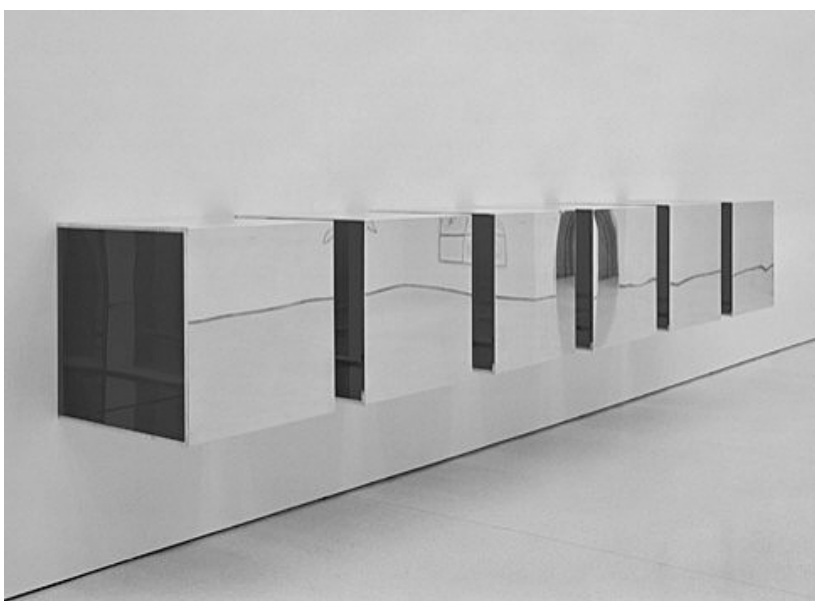


Слика 05. Robert Morris, *Untitled (Three L-Beams)*, 1969, refabrication of 1965 original. **извор:** Julie H. Reiss, *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art* (Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press, 1999), 52.





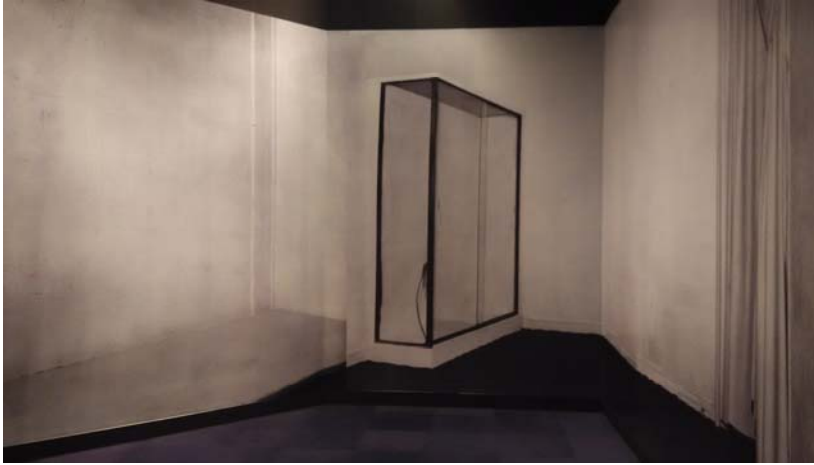
Слика 06. Carl Andre, *144 Lead Square*, 1969.
извор: Julie H. Reiss, *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art* (Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press, 1999), 58.



Слика 07. Donald Judd: *Untitled*, 1973., **извор:** David Batchelor et al., *Donald Judd* (London and New York: D.A.P./Tate, 2004)



Слика 08. Jackson Pollock: *Action Painting*, **извор:** Catherine M. Soussloff, "Jackson Pollock's Post-Ritual Performance: Memories Arrested in Space," *TDR* 48 (2004): 67.



Слика 09. Le Vide, Galerie Iris Clert, 1958.,
извор: Kaira M. Cabañas, "Yves Klein's Performative Realism," *Grey Room* 31 (2008): 19.



Слика 10. Gordon Matta-Clark. *Conical Intersect*. 1975., **извор:** Bruce Jenkins, *Gordon Matta-Clark: Conical Intersect* (London: Afterall Books, 2011), 58.



Слика 11. Trisha Brown, Man walking down the side of a building, 1970. **извор:** *Trisha Brown: Early Works 1966-1979*. Dir. Trisha Brown. ARTPIX Notebooks, 2004.



Слика 12. Zlatko Kopljar, K9 Compassion series – Times Square, New York, **извор:** http://www.beyars.com/de_minoritenkulturgraz-gestures-of-infinity-zlatko-kopljar.html



Слика 13. Bernard Tschumi, Architecture: concept & notation, извор: Frederic Migayrou, Bernard Tschumi : Exhibition Catalogue (Paris: Centre Pompidou, 2014), 133.

BLUR: SWISS EXPO 2002 Diller + Scofidio, Ear Studio, MIT Media Lab

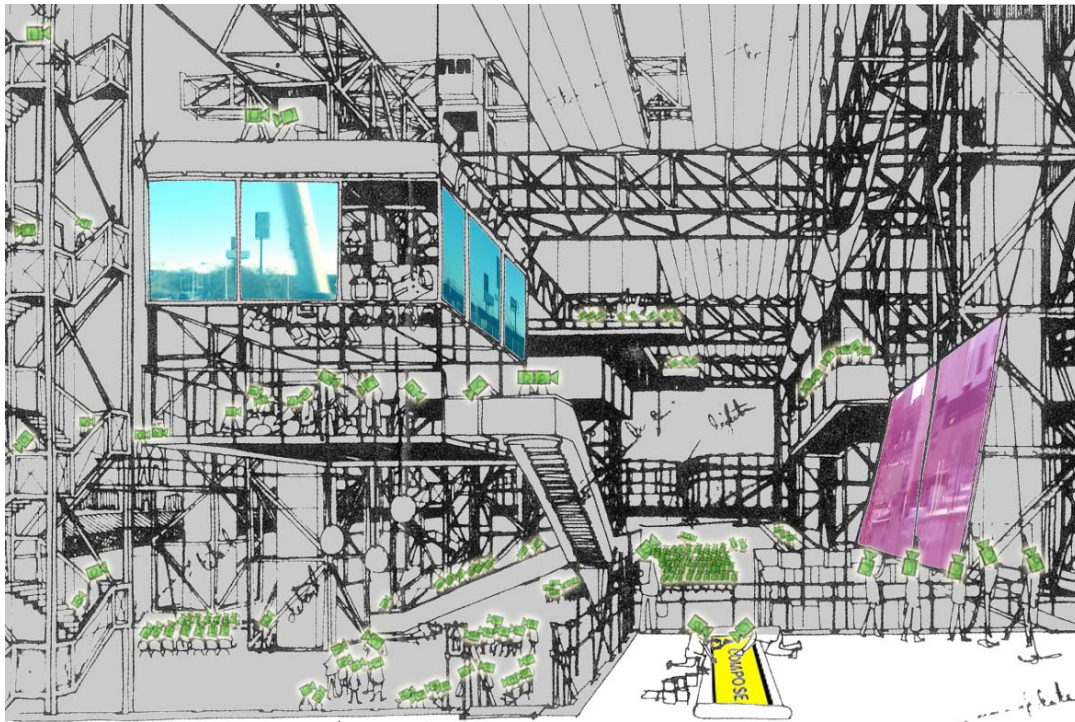
"Blur" measures 300 feet wide by 200 feet deep and hovers 70 feet over Lake Neuchatel. The artificial cloud is made of filtered lake water shot as a fine mist through an array of 12,500 fog nozzles. The dynamic form is regulated by a smart weather system that responds to shifting humidity, wind direction, and speed. As one approaches from shore, visual and acoustic references are slowly erased, leaving only an optical "white-out" and the "white-noise" of pulsing nozzles. The ramp deposits visitors into the center of the fog mass, onto a large open-air platform where movement is unregulated. Unlike entering a building, the experience of entering this massless and elastic medium in which time is suspended and orientation is lost is like an emersion in ether. Disorientation is structured into "Babble," a dispersed media experience within that combines the attributes of fog with wireless technologies. Prior to entry, every visitor on shore logs in and receives a "braincoat" (smart raincoat) that electronically extends the body's natural system of navigation. Using integrated tracking and sound technologies with transponders and speakers on every mobile viewer, the system uses navigation in a performative engagement with the fog medium. Rather than rectifying the loss of vision, this system acts as an acoustical prosthesis to super-sensitize the sense of hearing. As vision is out of focus in the building, so too is sound: the murmur of babble is audible throughout. A spatial logic with discernible content is there to be discovered in trolling the site. The football-sized platform is acoustically digitized and each participant becomes an acoustic interface to this audio database. Blur/Babble is a response to the convention of "spectacle," assumed in the typical high-definition, high fidelity EXPO context. It is a giant special effect that exploits low fidelity in producing an architecture of atmosphere in which the spectacular is traded for the oracular. As there is nothing to see, the focused attention of the spectacle is replaced by a sustained acoustic encounter characterized by an unsettling sense that the building knows who and where you are at any moment.

with Charles Renfro and Dirk Hebel. Blur is part of Extasia, a larger team project on the Yverdon site.

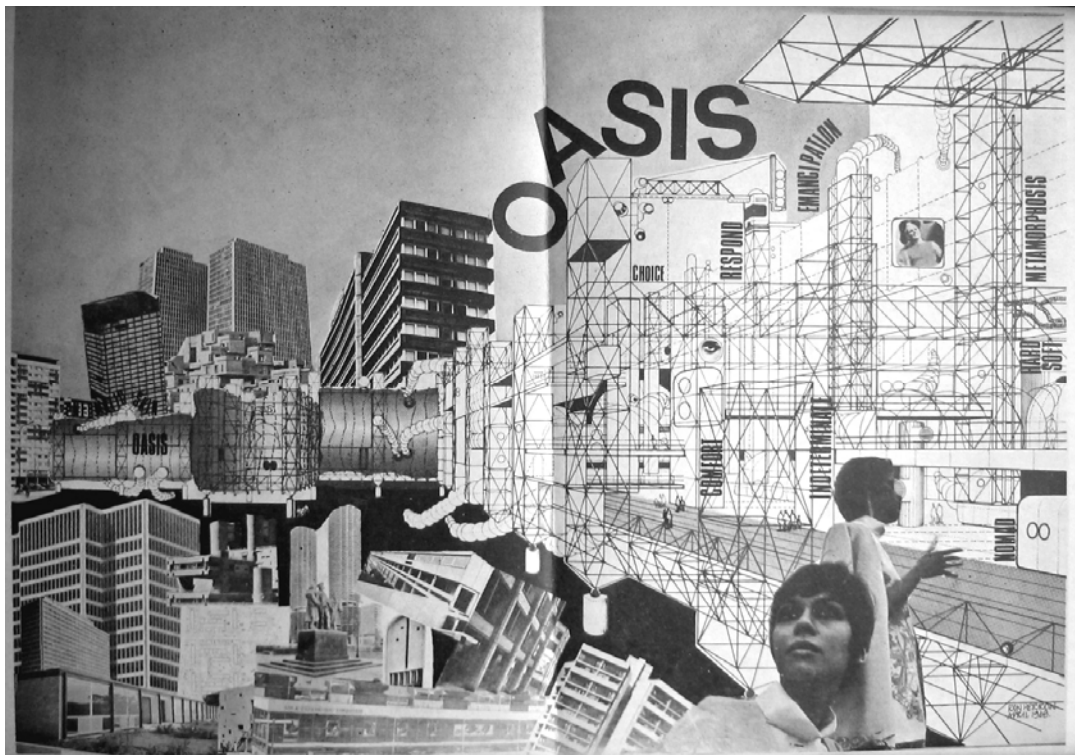
Diller + Scofidio 25

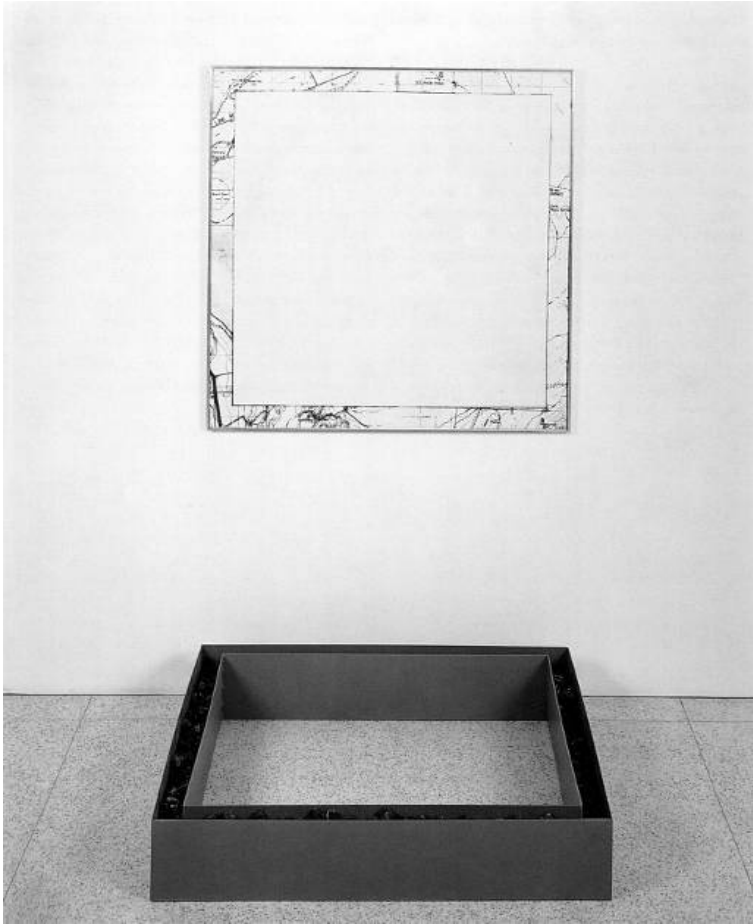
Слика 14. Diller + Scofidio, Blur Building, извор: Diller and Scofidio, "Blur: Swiss EXPO 2002 Diller + Scofidio, Ear Studio, MIT Media Lab," *Assemblage* 41 (2000): 25

Слика 15. Cedric Price, Fun Palace, 1961., извор: Stanley Mathews, "The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy," *Journal of Architectural Education* 59 (2006): 44

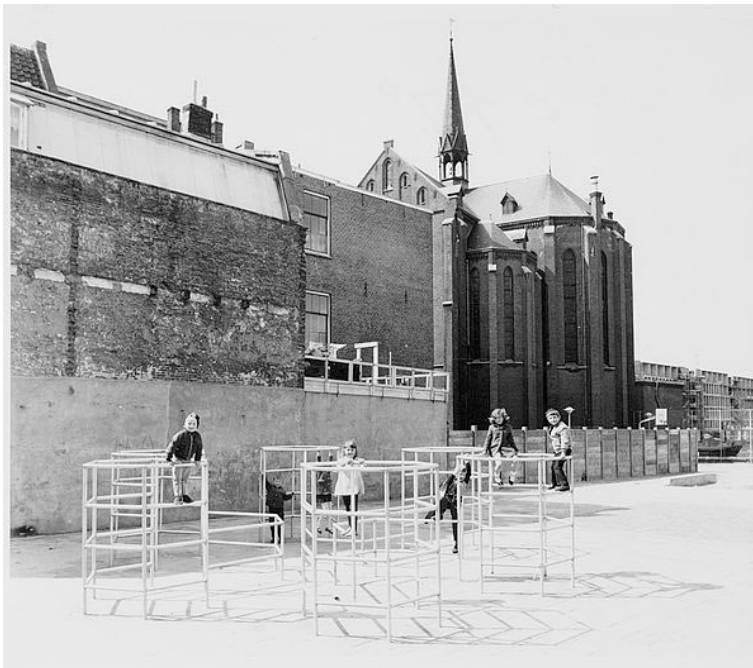


Слика 16. Archizoom Associates, No-Stop City: exterior views, 1971., извор: Marie Theres Stauffer, "Utopian Reflections, Reflected Utopias: Urban Designs by Archizoom and Superstudio," *AA Files* 47 (2002): 29





Слика 17. Robert Smithson, Mono Lake Non-Site, 1968., **извор:** Jack Flam, ed., *Robert Smithson: The Collected Writings* (Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.), 103.

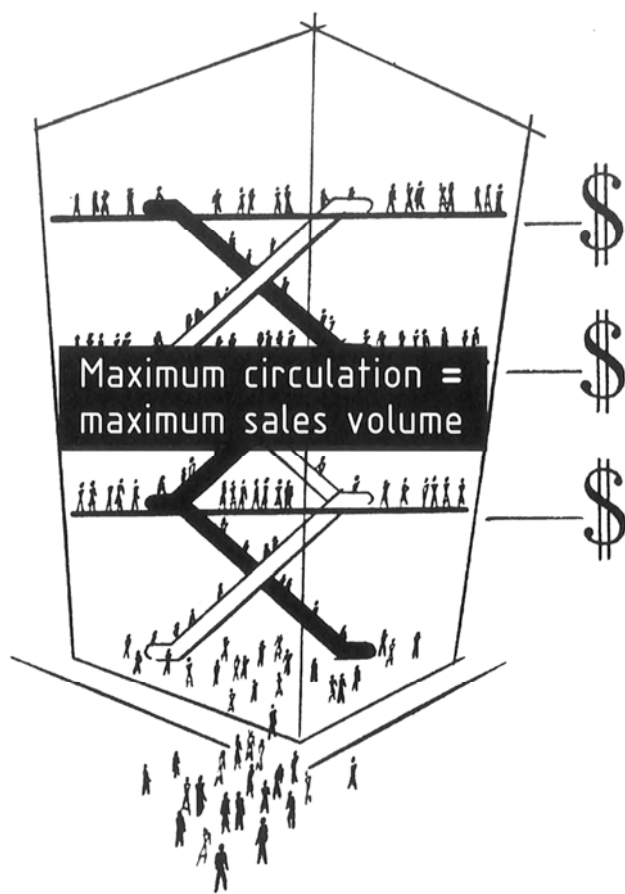
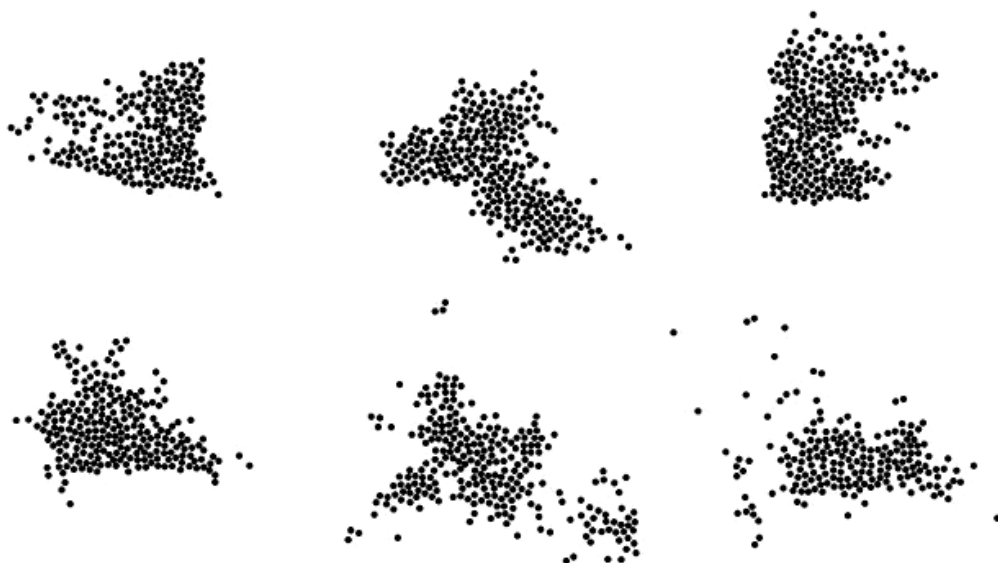


Слика 18. Aldo van Eyck's Playground, **извор:** Ana Mendez de Andés, "Aldo van Eyck and the City as Playground," *Urbanaccion* 07/09 (2010):25



Слика 19. *Stability and Flatland*, Laurie Anderson, Ward Shelley, Alex Schweder, **извор:** <http://www.alexschweder.com/work/flatland.html>

Слика 20. Barry Le Va, Bearings Rolled (six specific instants), 1966-7., извор: Saul Ostrow and Barry Le Va, "Barry Le Va," *BOMB* 60 (1997): 56



Слика 21. Shopping, Rem Koolhaas, извор: Chuihua Judy Chung, et al., ed., *The Harvard Design School Guide to Shopping / Harvard Design School Project on the City* (Berlin: Taschen, 2001.), 129.

Слика 22. Alejandro Aravena, Elemental Chile, 2000., **извор:** Mario Ballesteros et al., ed., *Verb Crisis: Actar's architecture boogazine* (Barcelona: Actar, 2008)



ЛИТЕРАТУРА

- Acconci, Vito. "Early Work: Moving My Body into Place," *Avalanche* 6 (1972): 6-7
- Acconci, Vito. "Interview by Robin White at Crown Point Press," *View* 2, no. 5/6 (1979)
- Acconci, Vito, and Heinz Schutz. *Vito Acconci: Courtyart in the Wind*. Berlin: Hatje Cantz Verlag, 2003.
- Acconci, Vito, Kenny Schachter, and Lilian Pfaff. *Art becomes Architecture becomes Art: A Conversation between Vito Acconci and Kenny Schachter, moderated by Lilian Pfaff*. Vienna: Springer Vienna Architecture, 2006.
- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus?* Stanford, California: Stanford University Press, 2009.
- Allain, Paul and Harvie, Jan. *The Routledge Companion to Theatre and Performance*. Ed. Paul Allain and Jen Harvie. New York: Routledge, 2006.
- Allen Stan. "Distributions, Combinations, Fields – Preliminary Notes." *A+U: Architecture + Urbanism* 335 (1998): 3-16
- Aravena, Alejandro, and Andreas Iacobelli. *Elemental: Incremental Housing and Participatory Design*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2013.
- Art & Language. "Voices Off: Reflections on Conceptual Art." *Critical Inquiry* 33, no. 1 (2006): 113-135
- Artaud, Antonin. *The Theater and its Double*. Translated by Mary Caroline Richards. New York: Grove Weidenfeld, 1958.
- Ausslander, Philip. *From Acting to Performance: Essays in Modernism and Postmodernism*. London: Routledge, 1997.
- Ausslander, Philip. *Performance: Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. London and New York: Routledge, 2003.
- Ausslander, Philip. *Theory for Performance Studies: A Student's Guide*. London and New York: Routledge, 2008.
- Austin, John Langshaw. *How to Do Things with Words*. Boston: Harvard University Press, 1962.
- Banai, Nait. "Rayonnement and the Readymade: Yves Klein and the End of Painting." *Anthropology and Aesthetics* 51 (2007): 202-215.
- Ballesteros, Mario. "Elemental - Lessons in Pragmatism," *Perspecta* 42 (2010): 83-90
- Barba, Eudenio. *Rečnik pozorišne antropologije: Tajna umetnost glumca*. Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1996.
- Barba, Eugenio. *On Directing and Dramaturgy: Burning the House*. London and New York: Routledge, 2010.
- Barba, Eugenio. *The Paper Canoe: A Guide to Theatre Anthropology*. London and New York: Routledge, 1995.
- Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Image-Music-Text*, author Roland Barthes, translated by Stephen Heath, 142-148. London: Fontana Press, 1977.
- Bateson, Gregory. *Steps to an Ecology of Mind: Collected Essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press, 2000.
- Battcock, Gregory and Robert Nickas. *The Art of Performance and Critical History*. New York: E.P. Dutton, Inc., 1984.
- Bauman, Richard, and Charles L. Briggs. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life". *Annual Review of Anthropology* 19 (1990):59-88
- Baird, George. *The Space of Appearance*. Cambridge, London: MIT Press, 1995.
- Bell, Vikki. *Performativity and Belonging*. London: SAGE Publications Ltd., 1999.
- Benjamin, Walter. "The Author as Producer." In *Selected Writings*, Volume 2: Part 2, 1931-34, Walter Benjamin, edited by Michael Jennings, Gary Smith, Howard Eliand. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2003.
- Betsky, Aaron. "Diller + Scofidio: Under Surveillance." *Architecture* 89, no. 6 (2000): 128-147.
- Bhabha, Homi. *The Location of Culture*. London and New York: Routledge, 1994.

- Birringer, Johannes. "Postmodern Performance and Technology." *Performing Arts Journal* 9, no. 2/3 (1985): 221-233.
- Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics." *October* 110, (2004): 51–79
- Bishop, Claire. *Installation Art: A Critical History*. London: Tate Publishing, 2005.
- Bishop, Claire. *Participation: Documents on Contemporary Art*. London: Whitechapel and Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2006.
- Blau, Herbert. *The Dubious Spectacle: Extremities of Theater 1976-2000*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2002.
- Blundell Jones, Peter, Doina Petrescu, and Jeremy Till. *Architecture and Participation*. London and New York: Taylor&Francis Group, 2005.
- Bois, Yves-Alain. "The Limit of Almost." In *Ad Reinhardt*, Michael Corris 11-13. New York: Rizzoli, 1991.
- Borden, Iain. *Skateboarding, Space and the City: Architecture and the Body*. Berg: Bloomsbury Academic, 2001.
- Borradori, Giovanna. "Weak Thought and Postmodernism: The Italian Departure from Deconstruction." *Social Text* 18 (1988): 39-49.
- Bourdieu, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Translated by Richard Nice. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.
- Bourdieu, Pierre. *Practical Reason: On the Theory of Action*. Translated by Randal Johnson and Others. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Bourdieu, Pierre. *The Logic of Practice*. Translated by Richard Nice. Stanford University Press, 1990.
- Bourriaud, Nicolas. *Altermodern*. London: Tate Publishing, 2009.
- Bourriaud, Nicolas. *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Reprograms the World*. Translated by Jeanine Herman. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presse Du Reel, 2002.
- Brook, Peter. *The Empty Space*. New York: Touchstone Book, 1968.
- Buchloh, Benjamin H. D. "Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions." *October* 55 (1990): 105-143.
- Burdije, Pjer. "Habitus i prostor stilova života", *Kultura* 109-112 (2004): 132-3
- Burdije, Pjer. *Nacrta za jednu teoriju prakse*. Beograd : Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1999.
- Burns, Carol J. "On Site: Architectural Preoccupations." In *Drawing, Building, Text: Essays in Architectural Theory*, edited by Andrea Kahn. New York: Princeton Architectural Press, 1991.
- Butt, Gavin. *After Criticism: New Responses to Art and Performance*. Oxford: Blackwell Publishing, 2005.
- Butler, Judith. *Bodies that Matter*, London, New York: Routledge, 1993.
- Canetti, Elias. *Crowds and Power*, New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.
- Carlson, Marvin. *Kazališne teorije 2: Povjesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.
- Carlson, Marvin. *Kazališne teorije 3: Povjesni i kritički pregled građanskih teorija devetnaestog stoljeća*, Zagreb: Hrvatski centar ITI, 1997.
- Carlson, Marvin. *Performance. A Critical Introduction*. New York & London: Routledge, 2004.
- Carlson, Marvin. "Semiotics and its Heritage." In *Critical Theory and Performance*, edited by Janelle G. Reinelt and Joseph R. Roach. The University of Michigan Press, 2007.
- Carlson, Marvin. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Bloomington, Indiana University Press, 1990.
- Celant, Germano. "A visual machine: art installation and its modern archetypes." In *Thinking About Exhibitions*, edited by Bruce W Ferguson, Reesa Greenberg, and Sandy Nairne, 260-270. New York, London: Routledge, 1996.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press. 1988.

- Claeys, Sarah. *How to do Things with Butler*. Universiteit Gent: Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, 2007.
- Coles, Alex. *Site Specificity: The Ethnographic Turn*. London: Black Dog Publishing, 2000.
- Conquergood, Dwight. "Rethinking Ethnography," in *The SAGE Handbook of Performance Studies*, Edited by Soyini Madison and Judith Hamera. SAGE Publications, Inc., 2006.
- Cvejić, Bojana and Ana Vujanović. *Public Sphere by Performance*. Edited by TKH. Aubervilliers : b_books (in cooperation with co-publisher: Les Laboratoires d'Aubervilliers), 2012.
- Davis, Tracy C. and Thomas Postlewait. *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Beograd: Anarhija/blok 45, 2005.
http://gerusija.com/downloads/Drustvo_spektakla.pdf
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press. 1984.
- Deleuze, Gilles, and Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. London, New York: Continuum, 2003.
- Derida, Žak. "Potpis, događaj, kontekst." *Delo*, god. XXX, br. 6 (1984): 7-36.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak. Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1997.
- Diamond, Elin. *Performance and Cultural Politics*. London and New York: Routledge. 1996.
- Diserens, Corinne. *GordonMatta-Clark*. London and New York: Phaidon Press, 2003.
- Драгићевић-Шешић, Милена. *Уметност и алтернатива*. Београд: Институт за позориште, филм, радио и телевизију, Факултет драмских уметности, 1992.
- Dragičević Šešić, Milena i Irena Šentevska. *Urbani spektakl*. Beograd: Clio, Yustat, 2000.
- Duchamp, Marcel. "Le processus creatif." In *Duchamp du signe*, edited by Michel Sanouillet. Paris: Flammarion, 1994.
- Duchamp, Marcel. "Rhythm Etc." In *Module, Proportion, Symmetry, Rhythm*, edited by György Kepes. New York: George Braziller, 1966.
- Eco, Umberto. *Otvoreno djelo*. Prevod, Niko Milićević. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- Ferguson, Bruce W., Reesa Greenberg, and Sandy Nairne. *Thinking About Exhibitions*. New York: Routledge, 1996.
- Flood, Richard, and Francis Morris. *Zero to Infinity: Arte Povera 1962-1972*. Exhibition catalogue. London: Tate Museum Modern Art, 2001.
- French, Patric and Roland-Francois Lack. *The Tel Quel Reader*. London and New York: Routledge, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *History of European Drama and Theatre*. London and New York: Routledge, 2004.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Semiotics of Theatre*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. 1992.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain. London and New York: Routledge, 2008.
- Flam, Jack. *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1996.
- Forti, Simone. *Handbook in Motion*. Edited by Kasper Koenig. Halifax: The Press of the Nova Scotia College of Art and Design. New York: New York University Press. 1980.
- Fortier, Mark. *Theory/Theatre - An Introduction*. London and New York: Routledge, 1997.
- Foster, Hal. *Post-Critical*. *October* 139 (2012): 3–8.
- Foster, Hal. "The ABCs of Contemporary Design." *October* 100 (2002): 191- 199.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces" *Diacritics* 16 (1986): 22-27.
- Fried, Michael. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley: University of California Press, 1980.
- Fried, Michael. *Art and Objecthood: Essays and Reviews*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1998.

- Fuko, Mišel. *Riječi i stvari*. Beograd: Nolit, 1971.
- Garcia-Huidobro, Fernando, Diego Torres and Nicolas Tugas. *Time Builds! The Experimental Housing Project (PREVI)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Gidens, Antoni. *Dirkem*. Preveo s engleskog Aleksandar I. Spasić. Beograd: Biblioteka XX vek, 1996.
- Gofman, Erving. *Kako se predstavljamo u svakodnevnom životu*. Beograd: Geopoetika. 2000.
- Gofman, Erwing. *Behaviour in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*. New York: Free Press, 1963.
- Goldberg, RoseLee. *Performance art from futurism to the present*. London: Thames and Hudson, 1979.
- Goldstein, Ann and Anne Rorimer. *Reconsidering the Objects of Art 1965-1975*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, and Cambridge, Massachusetts, and London: The MIT Press, 1996.
- Graham, Dan. *Two-Way Mirror Power*. Edited by Alexander Alberro. Cambridge: MIT Press, 1999.
- Grice, Herbert Paul. *Studies in the Way of Words*. Harvard University Press, 1989.
- Grosz, Elizabeth. *Architecture from the outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: The MIT Press. 2001.
- Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Edited by Eugenio Barba. New York: Routledge, 2002.
- Gyger, Helen Elizabeth. *The Informal as a Project: Self-Help Housing in Peru, 1954–1986*. New York: Columbia University, 2013.
- Hall, Kira. "Performativity." *Journal of Linguistic Anthropology* 9 (2000):185
- Harvey, David. "From Space to Place and Back Again: Reflections on the Condition of Postmodernity", in *Mapping the Futures: Local Cultures, Global Change*, ed. by John Bird. London; New York: Routledge, 1993.
- Hartoonian, Gevork. *Crisis of the Object: The Architecture of Theatricality*. New York: Routledge, 2006.
- Hays, K. Michael. *Architecture's desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 2010.
- Hernandez, Felipe. *Bhabha for Architects*. London and New York: Routledge, 2010.
- Higgins Dick. "Fluxus: Theory and Reception." In *The Fluxus Reader*, edited by Ken Friedman. London: Academy Editions, 1998.
- Hill, Jonathan. *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London and New York: Routledge, 2005.
- Hill, Jonathan. *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*. London and New York: Routledge, 2005.
- Hogue, Martin. "The Site as Project: Lessons from Land Art and Conceptual Art." *Journal of Architectural Education* 57, no. 3 (2004): 54-61.
- Hollier, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Translated by Betsy Wing. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.
- Hollier, Denis. *La Prise de la Concorde*. Paris: Gallimard, 1974.
- Holl, Steven. *Intertwining*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Huizinga, Johan. *Homo Ludens: A Study of the Play-Element in Culture*. London, Boston and Henley: Routledge and Kegan Paul, 1949.
- Ibelings, Hans. *Supermodernism: Architecture in the Age of Globalisation*. Rotterdam: NAI Publishers, 1998.
- Jackson, Shannon. *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Jameson, Fredric. "Periodizing the 60s." In *The 60s Without Apology*, edited by Sohnya Sayer, Anders Stephanson, Stanley Aronowitz, and Fredric Jameson. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.

- Jones, Amelia. *Body Art/Performing the Subject*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1998.
- Jones, Amelia, and Andrew Stephenson. *Performing the Body/Performing the Text*. London and New York: Routledge, 1999.
- Joseph, Branden W. "John Cage and the Architecture of Silence." *October* 81 (1997): 80-104
- Joseph, Branden W. "Robert Morris and John Cage: Reconstructing a Dialogue." *October* 81 (1997): 59-69
- Jovičević, Aleksandra. "Hans-Thies Lehman: Postdramsko kazalište, Centar za dramsku umjetnost i Centar za teoriju i praksu izvođačkih umetnosti, Zagreb - Beograd, 2004." *Teatron* 133 (2005): 85-88.
- Jovičević, Aleksandra i Ana Vujanović. *Uvod u studije performansa*. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- Kaprow, Allan. *Assemblage, Environments and Happenings*. New York: Harry N. Abrams, 1966.
- Kaprow, Allan. *Essays on the Blurring of Art and Life*. Edited by Jeff Kelley. London, England: University of California Press, 2003.
- Kazi, Olympia. "Architecture as a Dissident Practice: An Interview with Diller Scofidio + Renfro." *Architectural Design* 79, no 1 (2009): 56–59
- Keesing, Roger M. and Andrew Strathern. *Cultural Anthropology: A Contemporary Perspective*. Boston, Massachusetts: Wadsworth Publishing Co Inc, 1997.
- Kennick, W.E. *Art and Philosophy: Readings in Aesthetics*. London: Palgrave Arcmillan, 1979.
- Kiesler, Frederick. "Art Is the Teaching of Resistance." *College Art Journal* 18, no. 3 (1959): 236-238.
- Kipnis Jeffrey. "Recent Koolhaas." *El Croquis* 79, (1998): 26-31
- Kirby, Michael. "Allan Kaprow's EAT." *Tulane Drama Review* 10, No. 2 (1965-1966), 44-50.
- Kirby, Michael. *A Formalist Theatre*. University of Pennsylvania Press, 1987.
- Kirby, Michael. *Happenings: An Illustrated Anthology* (New York: Dutton., 1965), 17.
- Klein, Yves. "Air Architecture by Yves Klein." *Journal of the Society of Architectural Historians* 64, no. 4 (2005): 552-553.
- Klein, Yves. "Preparation et presentation." In *Le Depassement de la problematique de l'art et autres ecrits*, edited by Marie Anne Sichere and Didier Semin. Paris: Ecole Nationale Superieure des Beaux Arts, 2003.
- Kolarevic, Branko, and Ali Malkawi. *Performative architecture: Beyond instrumentality*. London and New York: Routledge, 2005.
- Koolhaas, Rem. "Imagining Nothingness," *S, M, L, XL*, Rotterdam: 010 Publishers, 1995.
- Koolhaas, Rem. "Junkspace." *October* 100 (2002): 175-190
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post medium Condition*. London: Thames and Hudson, 2000.
- Krauss, Rozalind. *Pages in Modern Sculpture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1977.
- Lancaster, Kurt. "When Spectators Become Performers: Contemporary Performance-Entertainments Meet the Needs of an "Unsettled" Audience." *Journal of Popular Culture*: 75-81
- Lavin, Sylvia. "Performing contemporary, or towards an even newer architecture." In *Performatism: Form and performance in digital architecture*, edited by Yasha J. Grobman and Eran Neuman. London and New York: Routledge, 2012.
- Leach, Neil. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. Routledge, 1997.
- Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1999.
- Leatherbarrow, David. "Architecture and Situation: A Study of the Architectural Writings of Robert Morris." *Journal of the Society of Architectural Historians* 44, no. 1 (1985): 48-59.
- Leder, Drew. *The Absent Body*. Chicago: The University of Chicago Press, 1990.
- Lefavre, Lianne and Ingeborg de Roode. *Aldo van Eyck. Playgrounds*. Rotterdam: NAI Publishers, 2002.

- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Trans. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lehmann, Hans Thies. *Postdramsko kazalište, CDU i Tkh, Zagreb i Beograd*, 2004.
- Lee, Pamela M. *Object to Be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*. Cambridge MA, and London: The MIT Press, 2001.
- Levin, Tom. "Geopolitics of Hibernation: The Drift of Situationist Urbanism." In *Situationists: Art, Politics, Urbanism*, edited by Xavier Costa and Libero Andreotti. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona and ACTAR, 1996.
- Lewin, Kun. *Principles of Topological Psychology*. New York: McGraw-Hill, 1936.
- LeWitt, Sol. "Sentences on Conceptual Art." *Art-Language* 1 (1969)
- Linker, Kate. *Vito Acconci: Photographic Works 1969–1970*. Chicago and New York: Brooke Alexander Gallery, 1988.
- Lippard, Lucy. *Changing - Essays in Art Criticism*. New York: A Dutton Paperback, 1971.
- Lippard, Lucy. "The Dematerialization of Art." *Conceptual Art: A Critical Anthology*. Cambridge: MIT press, 1999.
- Goldstein, Ann, and Anne Roimer. *Reconsidering the Object of Art 1965-75*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Lippard, Lucy. *Six Years: The dematerialization of art object from 1966-1972*. London: Studio Vista, 1973.
- Loxley, James. *Performativity*. London and New York: Routledge., 2007.
- Lum, Eric. "Conceptual Matter: On Thinking and Making Conceptual Architecture." *Harvard Design Magazine*, no. 19, (2003/2004): 1-6.
- Mako, Vladimir. *Estetika - Arhitektura: Sedam tematskih rasprava*. Beograd: Orion art, 2005.
- Manning, Philip. *Erving Goffman and Modern Sociology*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Marranca, Bonnie. "Performance World, Performance Culture." *Performing Arts Journal* 10, no. 3 (1987): 21-29.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Mathews, Stanley. "The Fun Palace as Virtual Architecture: Cedric Price and the Practices of Indeterminacy." *Journal of Architectural Education* 59, no. 3 (2006): 39-48
- McDonough, Tom. *Guy Debord and the Situationist International: Texts and Documents*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- Mchoul, Alec and Wendy Grace. *A Foucault Primer: Discourse, Power and the Subject*. London and New York: Routledge, 2002.
- McKenzie, Jon. *Izvedbi ili snosi posljedice: Od discipline do izvedbe*. Prevod :Vlatka Valentić. Zagreb: Centar za dramsku umjetnost. 2006.
- McKenzie, Jon. "The Liminal Norm". *The Performance Studies Reader*. Ed. Henry Bial. London: Routledge, 2004.
- Merleau-Ponty, Maurice. *The Primacy of Perception*, edited by James M. Edie. Evanston: Northwestern University Press, 1964.
- Michaud, Yves. *Umjetnost u plinovitom stanju: esej o trijumfu estetike*. Zagreb: Naklada Ljevak, 2004.
- Milenković, Vladimir. *Arhitektonska forma i multi-funkcija*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004.
- Miller, J. Hillis. "Performativity as Performance /Performativity as Speech Act:Derrida's Special Theory of Performativity." *South Atlantic Quarterly* 106, no.2 (2007): 219-236.
- Milohnić, Aldo. "Što možemo činiti riječima," *Frakcija- magazin za izvedbene umjetnosti* 5 (1997)
- Milohnić, Aldo. *Teorije savremenog teatra i performansa*. Prevela: Dragana Bojanić Tijardović. Beograd: Orion art, 2013.
- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory – Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.

- Moore, Henrietta L. and Todd Sanders. *Anthropology in Theory: Issues in Epistemology*. Malden, Oxford, Carlton: Blackwell Publishing, 2006.
- Morris, Robert. "Notes on Sculpture: Part II" in *Minimalism*. Edited by James Meyer. London: Phaidon, 2000.
- Nemser, Cindy. "An Interview with Vito Acconci." *Arts Magazine* 45, no. 5 (1971)
- Nesbitt, Kate. *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*. New York: Princeton Architectural Press, 1996.
- Nieuwenhuys, Constant. "New Babylon – A Nomadic City." exhibition catalogue. Hague: Haags Gemeetenmuseum, 1974.
- O'Doherty, Brian. "The Gallery as a Gesture." In *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Brian O'Doherty. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Ostin, Džon L. *Kako delovati rečima: predavanja na Harvardu 1955*. Uredili Dž. O. Armson i Marina Zbisa. Novi Sad: Matica srpska, 1994.
- Oswalt, Philipp, and Rudolf Stegers. *Berlin, Stadt ohne Form: Strategien einer anderen Stadt*. München: Prestel, 2000.
- Ože, Mark. *Nemesta : uvod u antropologiju nadmodernosti*. Prevela s francuskog Ana A. Jovanović. Beograd : Biblioteka XX vek, 2005.
- Pallasmaa, Juhani. "Hapticity and Time", *Architectural Review*, 2000.
- Pallasmaa, Juhani. "The Geometry of Feeling." *Skala: Nordic Journal of Architecture and Art* 4 (1986): 22- 25.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and Sences*. Chichester: John Willey&Sons, 2005.
- Parker, Andrew, and Eve Kosofsky Sedgwick. *Performativity and Performance*. New York: Routledge, 1995.
- Pavis, Patrice. *Analyzing Performance - Theater, Dance, and Film*, Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2004.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre - Terms, Concepts, and the Analysis*, Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998.
- Pavis, Patrice. "The Interplay Between Avant-Garde Theatre and Semiology." *Performing Arts Journal* 15 (1981): 75-85.
- Pawley, Martin, and Bernard Tschumi. "The Beaux-Arts since 1968." *Architectural Design* 41 (1971): 536-566.
- Perez-Gomez, Alberto and Louise Pelletier. "Architectural Representation beyond Perspectivism." *Perspecta* 27, (1992): 20-39.
- Pelletier, Louise. "Modeling the Void: Mathias Goeritz and the Architecture of Emotions." *Journal of Architectural Education* (2008): 6-13.
- Phelan, Peggy. *The Ends of Performance*. New York: NYU Press, 1999.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London and New York: Routledge, 1993.
- Phillips, Patricia C. "A Parallax Practice: A Conversation with Elizabeth Diller and Ricardo Scofidio." *Art Journal* 63, no. 3 (2004): 62-79
- Poggi, Christine. "Following Acconci/Targeting Vision." In *Performing the Body/Performing the Text*, edited by Amelia Jones and Andrew Stephenson 237-253. London and New York: Routledge, 1999.
- Pook, David Olson. "Working on Oneself: Wittgenstein's Architecture, Ethics and Aesthetics." *Symplokē* 2, no. 1 (1994): 48-82
- Postlewait, Thomas and Davis, Tracy C. "Theatricality: an Introduction." *Theatricality. Theatre and Performance Theory*. Ed. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Preziosi, Donald. "Performing Modernity. The Art of Art History." *Performing the Body – Performing the Text*. Ed. Amelia Jones and Andrew Stephenson. London: Routledge, 1999
- Rajchman, John. *Constructions*. Cambridge: The MIT Press, 1998.

- Read, Alan. *Architecturally Speaking: Practices of Art, Architecture and the Everyday*. London, New York: Routledge, 2000.
- Reiss, Julie H. *From Margin to Center : The Spaces of Installation Art*. Cambridge, Massachusetts London: The MIT Press, 1999.
- Restany, Pierre. *Yves Klein*. Translated by John Shepley. New York: Harry N. Abrams, 1982.
- Robbins, Derek. *Bourdieu and Culture*. London: Sage Publication, 2000.
- Robinson, Jenefer. "On Being Moved by Architecture." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 70, no.4 (2012): 337-353.
- Roose-Evans, James. *Experimental Theatre: From Stanislavsky to Peter Brook*. New York: Universe Books, 1974.
- Rosenthal, Mark. *Understanding Installation Art: From Duchamp to Holzer*. London: Prestel Publishing, 2003.
- Russell, Ferguson. "Out of Actions: Between Performance and the Object, 1949-1979." London: Thames and Hudson, 1998.
- Rutherford, Jonathan. *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1998.
- Sadler, Simon. *The Situationist City*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.
- Sandford, Mariellen R. *Happenings and Other Acts*. London and New York: Routledge, 2005.
- Searle, John. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. London: Cambridge University Press., 1969.
- Scarry, Elaine. *The Body in Pain: The Making and Unmaking of the World*. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Schafer, Ashley. "Theory after (After-Theory)." *Perspecta* 38 (2006): 107-124.
- Schechner, Richard. "6 Axioms for Environmental Theatre." *The Drama Review: TDR* 12, No.3 (1968): 41-64.
- Schechner, Richard. "Behavior, Performance, and Performance Space." *Perspecta* 26 (1990): 97-102.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- Schechner, Richard. *Environmental Theatre*. New York, London: Applause, 1994.
- Schechner, Richard. *Ka postmodernom pozorištu/ pozorište i antropologija*. Priredile: Aleksandra Jovičević i Ivana Vujić, Beograd: Institut FDU, 1992.
- Schechner, Richard. "On Environmental Design." *Educational Theatre Journal* 23, No.4 (1971): 379-397.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge, 2003.
- Schechner, Richard. "Performance Studies in/for the 21st Century." *Anthropology and Humanism* 26, no.2 (2002):158-166.
- Schechner, Richard. "Performance Studies. The Broad Spectrum Approach." *The Performance Studies Reader*. Edited by Henry Bial. London: Routledge, 2004.
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York : Routledge, 1988.
- Schechner, Richard. "Performers and Spectators Transported and Transformed." *The Kenyon Review* 3, No.4 (1981): 83-113.
- Schechner, Richard. *The Future of Ritual*. London and New York: Routledge, 1993.
- Scheie, Timothy. *Performance Degree Zero: Roland Barthes and Theatre*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2006.
- Schneider, Rebecca and Gabrielle Cody (eds), *Re:Direction: A Theoretical and Practical Guide*, London: Routledge, 2003.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co Ltd. 1979.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham and London: Duke University Press, 2003.
- Shannon, Jackson. *Processing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

- Shevtsova, Maria. "Social Practice, Interdisciplinary Perspective." *Theatre Research International* 26, no. 2 (2001): 129–136.
- Shiner, Larry. "On Aesthetics and Function in Architecture: The Case of the "Spectacle" Art Museum." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (2011): 31-41.
- Shomit, Mitter. *Systems of Rehearsal: Stanislavsky, Brecht, Grotowski, and Brook*. London and New York: Routledge, 1992.
- Smithson, Robert. *Robert Smithson: The Collected Writings*, edited by Jack Flam. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1996.
- Soja, Edward W. *Thirdspace: Expanding the scope of the geographical imagination*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1996.
- Sola-Morales, Ignasi de. *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 1997.
- Spasić, Ivana. *Interpretativna sociologija: sociološka hrestomatija*. Preveli Ivana Spasić et al. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1998.
- Spasić, Ivana. *Značenja susreta: Goffmanova sociologija interakcije*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju : "Filip Višnjić", 1996.
- Spasić, Ivana. *Sociologije svakodnevnog života*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2004.
- Spivey, Virginia. "Sites of Subjectivity: Robert Morris, Minimalism, and Dance." *Dance Research Journal* 35, no. 2 – 36, no. 1 (2003 -2004): 113-130
- Stiles, Cristine and Peter Selz. *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*. Berkeley: University of California Press, 1996.
- Stucky, Nathan and Cynthia Wimmer. *Teaching Performance Studies*. Southern Illinois University: Southern Illinois University Press. 1998.
- Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: Između antropologije i pozorišta*. Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi "diskurzivne analize" filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 2006.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Šuvaković, Miško. "Medijski spektakl je naša stvarnost." Intervju sa Silvom Kalcic. *Zarez VII*, no.165 (2005): 8-9
- Šuvaković, Miško. *Paragrami tela/figure: Predavanja i rasprave o strategijama i taktikama teorijskog izvođenja u modernom i postmodernom performance artu, teatru, operi, muzici, filmu i tehnumetnosti*. Beograd: CENPI, 2001.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011
- Šuvaković, Miško i Irena Šentevska. *TKH & Think Performance: Scenska teorija - primenjena umetnost: arheologija prostora think performancea u Beogradu godina nultih*, Beograd: Salon muzeja primenjene umetnosti, (maj-jun), 2005.
- Teal, Randall. "Immaterial Structures: Encountering the Extraordinary in the Everyday." *Journal of Architectural Education* (2008): 14–23.
- Tierney, Therese. "Formulating Abstraction: Conceptual Art and the Architectural Object." *Leonardo* 40, no. 1 (2007): 51-57, 43.
- Torres, Diego, and Nicolas Tugas. *Time Builds! The Experimental Housing Project (PREVI)*, Barcelona: Gustavo Gili, 2008.
- Treib, Marc. "Traces Upon the Land: The Formalistic Landscape." *Architectural Association Quarterly* 1, no. 4 (1979): 27-39.
- Tsai, Eugenie. *Robert Smithson Unearthed: Drawings, Collages, Writings*. Columbia: Columbia University Press, 1991.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1996.
- Tschumi, Bernard. "Architecture and Transgression." *Oppositions* 7 (1976)
- Tschumi, Bernard. "Diploma School Unit 2." In *Projects Review Architectural Association School of Architecture, 1974-1975*. London: Architectural Association, 1975.

- Tschumi, Bernard. *Event-Cities*. London: MIT Press, 1994.
- Tschumi, Bernard. "Illustrated Index - Themes from the Manhattan Transcripts." *AA Files* 4 (1983): 65-74.
- Tschumi, Bernard. *Questions of Space: Lectures on Architecture*. London: Architectural Association, 1990.
- Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts: Theoretical Projects*. New York: Academy Editions/ St. Martin's Press, 1981.
- Tschumi, Bernard, and RoseLee Goldberg. *A Space: A Thousand Worlds*. London: Royal College of Art, 1975.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The perspective of experience*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1977.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1974.
- Turner, Victor. *Od rituala do teatra: ozbiljnost ljudske igre*. Zagreb: August Cesarec, 1989.
- Turner, Victor. *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. New York: Cornell University Press, 1967.
- Turner, Victor. *The Ritual Process – Structure and Anti-Structure*. London and New York: Routledge, 1969.
- Turner, Victor. "Variations on a Theme of Liminality." In *Secular Ritual*, edited by S.F. Moore and B.C. Myerhoff. Assen: Van Gorcum, 1977.
- Turner Victor and Edward M. Bruner. *The Anthropology of Experience*. Urbana: University of Illinois Press, 1986.
- Veikos, Cathrine. "To Enter the Work: Ambient Art." *Journal of Architectural Education* 59, no. 4 (2006): 71-80
- Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa: prilog zasnivanju pozne poststrukturalističke materijalističke teorije izvođačkih umetnosti*. Beograd: SKC, 2004.
- Вујановић, Ана. *Статуси и функције теоријске праксе у свету извођачких уметности крајем XX и почетком XXI века*, докторска дисертација. Београд: Факултет драмских уметности, Универзитет уметности у Београду, 2003.
- Ward, Frazer. "Some Relations between Conceptual and Performance Art." *Art Journal* 56, no. 4 (1997):36-40
- Wigley, Mark. "Paper, Scissors, Blur." In *The Activist Drawing: Retracing Situationist Architectures from Constant's New Babylon to Beyond*, edited by Catherine de Zegher. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2001.
- Winters, Edward. *Aesthetics and Architecture*. London and New York: Continuum International Publishing Group, 2007.
- Wood, Paul. *Conceptual Art*. London: Tate publishing, 2002.
- Worthen, W.B. "Drama, Performativity, and Performance." *Performance. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Volume II. Ed. Philip Auslander. London and NY: Routledge, 2003.
- Wittgenstein, Ludwig. *Culture and Value*. Translated by Peter Winch. Chicago: University of Chicago Press, 1984.
- Zumthor, Peter. *Atmospheres: Architectural Environments/Surrounding Objects*. Basel: Birkhäuser, 2006.
- Zbornik radova Prvog međunarodnog simpozijuma "Spektakl-grad-identitet", 1996. "Pozornice danas" *Informativni list jugoslovenskog društva za umetnost i tehnologiju spektakla*, Beograd: YUSTAT, 1996. ('Stages Today' / Official bulletin of the Yugoslav Performing Arts Association / special edition)

БИОГРАФИЈА

Сања Симоновић Алфиревић је рођена у Београду 1981. године. Основну школу и гимназију је завршила у Београду.

Дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2006. године, са највишом оценом на дипломском раду и просечном оценом 9,21 током студија, чиме је стекла назив дипломираног инжењера архитектуре и диплому студента генерације 2005/06. године. Дипломски рад под називом "Академија покрета" награђен је наградом за архитектуру Компаније "Новости" у категорији најуспешнијег студентског рада у 2006. години. Институт за архитектуру и урбанизам Србије јој је доделио традиционалну Светосавску награду за најбољи дипломски пројекат 2006. године.

Током основних студија учествовала је на бројним изложбама у оквиру факултета и београдских галерија и била стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја за постигнуте изузетне резултате током студирања на високошколским установама.

Докторске академске студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду уписала је 2008. године, где се определила за усмерење уметничког карактера - основна област истраживања архитектура и урбанизам.

У периоду од 2005-2007. године кандидат Сања Симоновић учествује у настави Архитектонског факултета Универзитета у Београду као демонстратор-сарадник у настави у оквиру Департмана за архитектуру, на предмету Студио пројекат 1 - архитектура (Основне академске студије - шк. год. 2006/2007) и предмету Модул М8 - Изборни предмет, Демилитаризација градског простора (Дипломске академске студије - шк. год. 2006/2007), као и у оквиру Департмана за архитектонске технологије, на предмету Студио пројекат 2 - архитектонске конструкције (Основне академске студије - шк. год. 2006/2007).

Током 2006-2007. године професионално искуство је стицала као пројектант-сарадник у истакнутом београдском пројектном бироу. У периоду од 2007-2012. године ради у Институту за Архитектуру и урбанизам Србије - ИАУС, у статусу истраживача сарадника, као стипендиста Министарства просвете и науке Републике Србије. На Институту је запослена од 2013. године. Као коаутор и сарадник била је ангажована на многим пројектима ИАУС-а, публиковала стручне и научне радове, учествовала на бројним међународним и домаћим конгресима. Поред научног рада, бави се и стручним радом у области архитектонског и урбанистичког пројектовања. Учествовала је на више домаћих и међународних архитектонских конкурса, од којих су многи награђивани и публиковани. Од 2006. године је члан Друштва архитеката Београда и Савеза архитеката Србије.

Изјава о ауторству

Потписани-а Сања Симоновић Алфиревић

број индекса Д 2007/06

Изјављујем

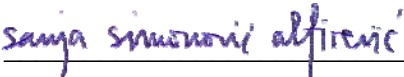
да је докторска дисертација под насловом

"ПЕРФОРМАТИВНОСТ АРХИТЕКТУРЕ"

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____ године


Сања Симоновић Алфиревић

Изјава о истоветности

штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Сања Симоновић Алфировић
Број индекса	Д 2007/06
Студијски програм	Академске докторске студије
Наслов рада	"Перформативност архитектуре"
Ментор	др Владимир Мако, редовни професор
Потписани/а	Сања Симоновић Алфировић


Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____ године


Сања Симоновић Алфировић

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

"ПЕРФОРМАТИВНОСТ АРХИТЕКТУРЕ"

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

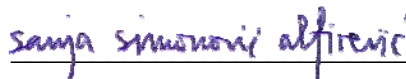
5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____ године


Сања Симоновић Алфировић

1. Ауторство - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.
2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.
3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.
4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.
5. Ауторство – без прераде. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.
6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.