

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Б. Митровић

**НЕПОСТОЈАНОСТ  
МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЗИЦИЈЕ  
АРХИТЕКТЕ У ПРАКСИ ХХІ ВЕКА**

докторска дисертација

Београд, 2021.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF ARCHITECTURE

Jelena B. Mitrović

**INCONSISTENCY OF MODERNIST  
ARCHITECT POSITION IN THE XXI  
CENTURY PRACTICE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2021.

### **Ментор**

др Владан Ђокић, редовни професор  
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

### **Чланови комисије**

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

др Зорица Томић, редовни професор  
Универзитет у Београду – Филолошки факултет

др Петар Бојанић, научни саветник  
Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд

Миодраг Митрашиновић, PhDArch, ванредни професор  
Нова школа дизајна – Парсонс, Њујорк

Датум одбране:.....

Београд

## НЕПОСТОЈАНОСТ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЗИЦИЈЕ АРХИТЕКТЕ У ПРАКСИ XXI ВЕКА

### Резиме

Рад преиспитује *позицију архитектонског модернизма* као кодекса који обликује дисциплинарно знање, претпостављајући дијалектички образац који се одликује унутрашњом противречношћу. Модерна је означавала историјску прекретницу у погледу геометријских атрибута грађевине, створивши услове за искорак од репрезентативности класичног језика ка апстрактном јединству облика, простора и функције. Сам покрет је утврђивањем универзалних парадигми тежио ка превазилажењу дивергентних услова архитектонске активности, формализујући њене процесе и дајући им систематски карактер као основ за конституисање аутономне дисциплине. Модернизам је представљао епистемолошко градилиште на коме је подигнут читав нови поредак праксе чији су конструкти, посредством историјских наратива, наткрилили тоталитет струковног искуства.

Основни мотив дисертације је раскорак између унутрашње перспективе стваралачког процеса и спољашњих, објективних стања архитектуре која конституишу целокупну професионалну реалност. У измењеним условима времена, главни дискурзивни појмови задржали су апстрактни дијалектички карактер, губећи терминолошку прецизност и језичку транспарентност, као и моћ да прецизно именују актуелне феномене. Текући контекст дестабилизује не само методолошки ауторитет процеса коме су се архитекти крајем века још увек могли препустити, већ и сваку доследност која би савременој архитектонској форми послужила као основ конститутивне разлике. Њена еманципација од обавезе да изрази друштвене и историјске вредности нашим савременицима не пружа реалну могућност да се у пројектовању руководе искључиво сопственом маштом и одговорношћу и да своју архитектуру слободно преиспитују од нуле, а да им не треба чак ни друштво од којег би добили креативни импулс. Док компјутерске технике и нова технологија стављају субјекту на дохват руке незамисливе продуктивне могућности, подручје вредности постаје неодређено и неухватљиво, неуобличено и подложно преиспитивању које може да испуни читав радни век



индивидуе. Изазов данашње архитектуре представља приватизована идеја оригиналности која захтева потврђивање на плану појединачних случајева, док се одговорност за њихов евентуални неуспех не може пребацити на систем већ пада искључиво на терет појединца. Удаљеност и непостојаност систематске структуре, заједно са неодређеним, неухватљивим окружењем чији се захтеви увек изнова мењају, у нескладу је са апстрактним карактером дисциплинарног метајезика у чије су универзалне представе уграђени дијалектички наративи.

*Позиција, пројекција, форма и стил* су елементи кључни за структуру рада, имајући улогу вертикалних окосница кроз архитектонске дискурсе историјских епоха. Они спадају у основне појмове архитектуре јер указују на њене темељне садржаје унутар дефиниција које су променили кроз време. Анализа термина полази од истраживања етимологије идентификованих речи, како би утврђивањем њиховог облика и значења показала кључна места дискурзивне трансформације. Дисертација тумачи нове епистемолошке услове архитектонске делатности, налазећи упоришта у друштвеној историји архитектуре, ослањајући се на методе упоредне теорије уметности која се удаљава од позиције формалистичке естетике. Основна претпоставка је да се тешкоће са описивањем актуелног професионалног стања могу теоријски локализовати искључиво критичким преиспитивањем референци које је утврдио модерни покрет. „Разградња“ наратива путем стварања нових који се удобније смештају у актуелно стање не може разрешити дискурзивну кризу, свеобухватнију и дубљу од видокруга професионалне теорије и критике. Проблематизација позиције архитектонског модернизма односи се на демаркацију фигура идентитета које су погођене губитком историјског тежишта, али у спектралном облику још увек управљају праксом.

**Кључне речи:**

позиција архитектуре, пројекција стила, пракса, наратив, губитак средишта

**Научна област:** архитектура

**Ужа научна област:** архитектонско пројектовање и савремена архитектура

**УДК број:** 72.036МОДЕРНИЗАМ"21"(043.3)

## **INCONSISTENCY OF MODERNIST ARCHITECT POSITION IN THE XXI CENTURY PRACTICE**

### Abstract

The paper examines *the position of architectural Modernism* as the codex that shapes disciplinary knowledge, assuming a dialectical pattern characterized by internal contradiction. Modernism represented a historical milestone in terms of geometrical attributes of a building, achieving a decisive leap from the representability of the classical language to the abstract unity of form, space and function. By establishing universal paradigms, the movement itself sought to overcome the divergent conditions of architectural activity, formalizing its processes and giving them a systematic character as the basis for constituting of an autonomous discipline. Modernism was the epistemological construction site where the entire new order of practice was built, whose constructs, through historical narratives, surpassed the totality of professional experience.

The basic motive of the dissertation is the gap between the internal perspective of creative process and the external, objective states of architecture that constitute the whole of the professional reality. In the changed conditions of time, the concepts of architectural discourse maintained an abstract and dialectical character, losing the terminological precision and transparency of the language, as well as the power to clearly mark the phenomena of the immediate professional environment. The current context destabilizes not only the methodological authority of the process the architects could still rely on at the end of the last century, but also any kind of consistency that would serve as the basis for the constitutive difference of the contemporary architectural form. Its emancipation from the obligation to express social and historical values does not provide our contemporaries with a real opportunity to be guided exclusively by their own imagination and responsibility in design, or to freely re-examine their architecture from scratch, without even needing society from which they would derive a creative impulse. While computer based techniques and technology put unimaginable productive powers in the hands of an individual, the realm of values becomes vague and elusive, unformed and subject to re-examination that can fulfill the entire working life of an architect. The challenge of today's architecture is the privatized idea of originality, which requires

finding genuine patterns on a case by case basis, while the responsibility for their possible failure cannot be transferred to the system, but it borne exclusively by a creative subject. The distance and impermanence of the systematic structure, together with vague, elusive environment, the demands of which are constantly changing, are inconsistent with the abstract character of the disciplinary meta-language and its universal terms where the dialectical narratives are still embedded.

*Position, projection, form and style* are the crucial elements for the structure of the work, playing the role of vertical backbones through architectural discourses of historical epochs. They are considered as basic concepts of architecture, because they point to its fundamental contents within definitions that have changed over time. The analysis of terms starts with exploring of the etymology of identified words, in order to determine their form and meaning that show the historical places of discursive transformations. The dissertation aims to interpret the epistemological conditions of architectural activity by finding strongholds in the social history of architecture, relying on the methods of comparative art theory that succeeds in moving away from the formalistic aesthetics. The main assumption is that the difficulties in describing of the current professional status can theoretically be localized solely by a critical review of the references established by the Modern Movement. The "decomposition" of the narratives through creation of the new ones that adapt more comfortably to the current state cannot resolve the discursive crisis, more comprehensive and deeper than the visible scope of professional theory and critique. The questionable position of architectural modernism refers to the delimitation of identity figures that are most directly affected by the loss of the historical focus, but continue to determine the practice in its spectral form.

**Key words:**

position of architect, projection of style, practice, narrative, loss of center

**Scientific domain:** architecture

**Particular field of study:** architectural design and contemporary architecture

**Universal Decimal Classification Number:** 72.036МОДЕРНИЗАМ"21"(043.3)

## САДРЖАЈ

### УВОД: НЕСАГЛЕДИВОСТ СТВАРНОСТИ

- Анализа предмета и проблема 12
- Циљ, задатак, метод, литература 23
- Хипотезе и структура 28

### I. АРХИТЕКТУРА СУБЈЕКТА

- 1.1 *Кристална палата* као непрозирна фигура 32
- 1.2 Баухаус као сублимирани простор метафоре 61
- 1.3 Криза историјске свести: расплињавање појмова у дискурсу 80
- 1.4 Текући облици и *ad hoc* архитектура 93

### II. АРХИТЕКТОНСКИ ОБЛИЦИ И СТИЛ

- 2.1 **Основни појмови архитектуре** 111
- 2.2 **Позиција или место у простору**
  - 2.2.1 Ствари и предмети. Поредак и фигуре.  
Функција и идентитет 122
  - 2.2.2 Осећај за апсолутно локализовање 133
- 2.3 **Просторна пројекција: веза између идеје и стварности**
  - 2.3.1 Проналазак централне тачке:  
”Перспектива као симболичка форма” 159
  - 2.3.2 Појављивање функције у пресеку 181
- 2.4 **Физиономија простора. Облици велике унутрашњости**
  - 2.4.1 *Arca* као апсолутна кућа 201
  - 2.4.2 Еденски врт и његови двојници 214
- 2.5 **Израз вишег реда, стил и дух. Потенцијална и актуелна форма**
  - 2.5.1 Естетско начело као место идеје 229
  - 2.5.2 Масовна култура и свет без стила. Архитектонски популизам:  
”*Anything goes*” 237

### III. ИЗМЕЂУ ПОЗИЦИЈЕ И ПРОЈЕКЦИЈЕ

#### 3.1 *Poiesis & praxis*

3.1.1 Универзални архитекта 249

3.1.2 Јавни карактер архитектуре и њено трајање 256

#### 3.2 Концептуално јединство пројекта и аутономност дела

3.2.1 Реификација представе и њено појављивање 261

3.2.2 Материјалност структуре: трансформација модула у времену 264

### IV. ПРОЈЕКТОВАЊЕ У XXI ВЕКУ

4.1 Еколошка функција облика 268

4.2 Стварни и дигитални просторни екрани 272

4.3 Релационо пројектовање: флуидни тимови 278

4.4 Простор као медиј: Цело није сума делова 281

4.5 Непосредна орјентација и лично искуство 282

БИБЛИОГРАФИЈА 292

ПРИЛОЗИ 309

БИОГРАФИЈА АУТОРА 311

Изјава о ауторству 313

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада 314

Изјава о коришћењу 315



## УВОД НЕСАГЛЕДИВОСТ СТВАРНОСТИ

Тумачење актуелних појава у архитектури, које би имало за циљ да је објасни и повеже са данашњим временом, изгледа као задатак који је готово немогуће поставити. Архитектонска дисциплина више нема јединствену физиономију и идентитет који се тако снажно конституисао у *историјском модернизму*. Иста непрегледност и данас обухвата простор у коме се пројектује и гради, а који архитектонски дизајн нема моћ да визуелно уједини. Архитекти ретко узимају у обзир непосредну садашњост, а у томе није изузетак ни наше време, јер се мисаони услови пројекције заснивају на рефлексiji стварности која тек треба да настане; на потенцијалном и архитектонски посредованом стању ствари. Тако постављена структура идејног пројекта чији су постулати дефинисани у епохи модернизације представљала је обједињујући моменат формалног језика дисциплине која је донедавно функционисала као колективни субјекат. Савремени архитектонски израз глобално је присутан, али није свеобухватан ни целовит као што је то био стилски језик модернизма, последњег универзалног покрета који је циљао да разреши контрадикторности и питања свога доба покушавајући да утврди парадигме и значења једне нове епохе, као *праве архитектуре*.<sup>1</sup> Културолошке тежње које су обликовале дисциплину век раније суштински се разликују од непрозирних околности које преовладавају данас. Друштво је тада веровало да се ток развитака може наслутити и предодредити, а да дух времена треба изразити манифестом.<sup>2</sup>

Уколико актуелни положај струке делује неодређено и умањено у односу на позицију архитектонског модернизма, то је између осталог и због наслеђених идејних конструкција које дискурзивна теорија још увек није успела да демистификује. Модерна форма схваћена у ширем смислу превазилази обликовне парадигме Модерног стила, подразумевајући карактеристичан вид ауторске самореализације око којег се архитектура конституисала као аутономна делатност. Прихватање професионалног статуса у виду апстрактног идентитета проузроковано је појавом кодекса личности архитекте чији узор још увек представља остварење Ле Корбизијеа (Le Corbusier), постајући тако фигуративни модел професионалног понашања, као и субјективне структуре дисциплинарног знања. Постмодерне теорије архитектуре, било да су припадале хуманистичкој или естетичкој аналитици, остају закључане на окосници корелације чије је координате

---

<sup>1</sup> Алузија на наслов Ле Корбизијеовог дела, *Ка правој архитектури*, у коме се огледа радикализам својствен дискурсу модерног покрета. Le Corbusier, *Ка правој архитектури* (Београд: Градевинска књига, 1977).

<sup>2</sup> Односно, манифестовати се (лат.: *manifestus* = јасно, очигледно). Потреба да се архитектонским обрасцима да облик кохерентан са *духом времена* (нем.: *zeitgeist*) јавила се истовремено на различитим „фронтovima“ модерне. Она је артикулисана путем прогласа који су имали за циљ објављивање начела уметничког покрета или групе, обично оштрије интонираних и супротстављених важећим уметничким конвенцијама. Манифест се у том смислу може посматрати као специфично модерна дискурзивна форма која прописује парадигматски начин авангардног или неоавангардног изражавања идеја.

утврдио модерни покрет.<sup>3</sup> Према је крајем прошлог века било већ увелико јасно да је херојска улога архитектуре припала подручју мита, многе модернистичке претпоставке се и даље прихватају здраво за готово иако као *идеолошки конструкти* захтевају отклон и критичко преиспитивање.

Критичко тежиште овог рада односи се на модернистичке обрасце поистовећивања темељних појмова архитектуре чија је дијалектичка структура уграђена у наслеђену методологију пројекта и унутрашњу хијерархију дисциплинарне праксе. Истраживање полази од претпоставке да се актуелне околности расплињавања основних фигура професионалног идентитета не могу више пребродити из услова дискурзивног поретка чије је постулате створио и утврдио модернизам. Како наводи Ђулио Карло Арган (Giulio Carlo Argan), „без озбиљне критике прошлости није могућ ни озбиљан поглед у будућност“, а критика теоријске позиције модерне архитектуре никад није спроведена до краја, попуштајући превише често пред ставом идеалистичке естетике.<sup>4</sup> Дискурс који је био потребан да се изнова започне редовно је бивао скренут путем сугестивних, колико и бесмислених оживљавања, усредсређујући целокупну пројектантску перспективу на поставку и дефиницију формалног идентитета објекта. У складу са тим треба истаћи да главне идеје модерног покрета нису омогућиле, нити су тежиле да омогуће другачију *концепцију простора*, с обзиром на то да су се превасходно заснивале на иновативним и увек подстицајним дефиницијама архитектонског предмета. Будући да објекат архитектуре више није могао бити супстанцијално одређен ни својим положајем у простору, ни јединственим местом у поретку природе, архитекти модерне у луцидној концепцији функције налазе његов нови *принцип индивидуације*.<sup>5</sup> Експозитивност Росијеве дефиниције форме (Aldo Rossi) суштински се не разликује од фундаменталних парадигми које је утврдио Ле Корбизије. Дискурзивна теорија се у оба случаја своди на априорну формализацију емпиријских услова објекта, најпре у елементу офанзивног конструктивизма као атрибута за ревизију свих односа у архитектури, која у постмодернистичкој рефлексiji изнова започиње, имајући овог пута за предмет први ревизионистички покрет.<sup>6</sup>

Упркос трансформацији израза и распона - који се од појма *модерног стила* преокреће у *постмодерни језик* архитектуре, а од друштвено-историјске у приватизовану идеју утопије - дисциплинарна структура није суштински променила облик и основе, користећи потврђени митопоетички капацитет.

---

<sup>3</sup> Реч је о поларизацији архитектонског дискурса између програмске и идеалистичке пројектантске оријентације, односно о услову супротности између по себи идеолошки кохерентних позиција које се међусобно надопуњују и једна другој пружају ослонац.

<sup>4</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 25.

<sup>5</sup> Јунгов (Carl Gustav Jung) термин за процес психолошке интеграције путем формирања индивидуалних карактеристика, на основу којих се такав ентитет истовремено разликује од других, а припада општем.

<sup>6</sup> Модернистичка саморефлексija је најпре све односе обухватила преображајем, омогућавајући тоталитет уметничке или архитектонске концепције света, чиме је, према тумачењу Петера Слотердијка (Peter Sloterdijk) „створила премисе за једну постексклузивистичку рефлексiju“, а за реакционарни процес је карактеристично да „понуди другу рефлексiju како би спречио прву“. Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo / Biblioteka Svetovi, 1988), 37.



Основну методолошку карактеристику архитектонског пројекта из које произилази утемељење позиције и хијерархија праксе, наставља да одређује примат *концепта над стварношћу*, односно *принципа над конкретним садржајима простора*. Прелазак индустријског друштва у постиндустријску културу који је иницирао кризу *историјске свести* и трансформацију *слобода индивидуе* пратила је систематска редукција продуктивних моћи архитектуре која је демијуршку позицију струковне самосталности преобразила у ларпурлартистичку идеју аутономије. Улога *архитекте који трансформише свет* претворена је у самосвојствену идентичност оличену забором историје, прихватајући аутономност такозване *папирне архитектуре* као симулацију слободе каква је могућа једино у изолацији од реалитета. Из овог преокрета изводи се основна контура модерне архитектонске позиције чији се однос према стварности конституише на основу субјективне рефлексije света. Било да се појављује на основу тоталитета, или се повлачи у трајност времена које обухвата цртеж као идеални објекат, модерна архитектонска струка свим средствима заступа апсолутизам концепта, изводећи сопствена начела контекстуалности апстракцијом од непосредног окружења.<sup>7</sup> Росијева филозофија *индиферентности форме* представља пример за постексклузивистичку *дефиницију функције* каква омогућава стварање *култа личности архитекте*, похрањујући каузалност у самој себи.

Из угла остварене дисциплинарне перспективе савременост актуелних архитектонских облика испољава се као неодређена и квалитативно непојмљива категорија. Непостојаност универзалних критеријума вредности дестабилизује методолошке основе праксе утврђене формализацијом делатности у епохи прве модернизације. Другим речима, архитектура почетком XXI века постаје модерна на другачији, себи својствени начин. Ефекти расплињавања основних означитеља, несталности и неописивости појава, немогућности њихове локализације и недодирљивости опште организације поретка, припадају дејству глобалног стања *алтероване* модерности, осветљавајући димензије дискурзивне кризе која се не може једноставно пребродити путем нових формализама. Новонастали облик људске кохабитације одређен је трансцеденталним променама у перцепцији *простора и времена*. Брзина и интензитет протока информација, бежична технологија, као и нова реалност, ослободила је темпоралну динамику животне праксе. Свест о могућностима које доноси нова покретљивост испуњена је несигурношћу какву повлачи губитак систематске организације и дијалектичких претпоставки. Од момента када су просторне дистанце сведене на тренутни електронски импулс, загарантована је *екстериторијалност временске функције* у виртуелном простору, омогућавајући да људи раде на истом пројекту, а да се физички налазе на супротним странама света. *Флуидна, ликвидна*, „течна модерност“, како је назива Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman), доноси растакање структуре система услед новог степена мобилизације свих односа - потпуног одвајања активности од њихове некада безусловне нужности да се конкретизују у простору и вежу за место.<sup>8</sup> Ефекат дестабилизације просторних сродности и веза, а

<sup>7</sup> Тумачење стварности из угла субјекта архитектуре прећутно подразумева њену концептуализацију у пројекцији, што је био предуслов за ексклузивизам модерног покрета, као и за постмодерни вид аутономије ослобођен везе између симулације и реалности.

<sup>8</sup> Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) је први сковао термин *liquid modernity* („течна модерност“) као синоним за појам тзв. *касне модерности* који означава стање данашњих високо

самим тим и поретка који је, уопштено гледано, представљао предмет архитектонске артикулације, означава растакање разлике између „непосредне близине“ и „превелике даљине“ која је миленијумима, колико трају културе, играла кључну улогу у њиховим симболичним формама. Практично поништавање програмске и утилитарне дистинкције између *приватног* и *јавног простора*, као и између *цивилизованог* и *дивљег света*, током последње две деценије покреће фундаменталне промене у структури погледа на стварност, водећи до свеопште деформализације, противусловљености и организационе амбивалентности као основних одлика новог поретка праксе. Исходиште тих промена погађа темељне квалификације модерног архитектонског пројекта чији функционалистички предуслов крајем прошлог века најпре губи снагу, а затим и смисао.

*Флуидни облик* је, према Бауману, сличан првој, такозваној „солидној“, модерности по свему ономе што ова два стања одваја од других, предмодерних видова егзистенције. Реч је пре свега о препознатљивом антионтолошком пориву за непрекидним побољшавањем и реконструкцијом која креће из самих основа; о незауостављивој, вечно недовршеној иновацији или, како тумачи Бауман, „неискорењивој жеђи за креативном деструкцијом (која потиче од деструктивне креативности)“.<sup>9</sup> Оно што се разликује је непостојаност и непрегледност актуелних процеса, насупрот модернистичком хомогенизујућем импулсу проистеклом из потребе за њиховом кристализацијом. Са становишта архитектуре, раслојавање и еманципација појединачних односа одредила је сложеност целокупне слике о професионалној позицији субјекта која измиче делокругу појединца, лишеног могућности да на њу битно утиче сопственом активношћу или ангажовањем свог дела. Формални степен слободе, омогућен релативизацијом прописаних стилских, етичких и практичних модела, у супротности је са фактичким ограничењем личног избора када је у питању начин бављења архитектуром, као и хуманизација ширих услова праксе. Симултано ослобађање уметничких средстава и производних потенцијала које је покренула модерна,<sup>10</sup> прелажењем преко критичног прага еманципације имало је за последицу не толико разградњу виталних дисциплинарних процеса, колико њихову преплетеност на начин који онемогућава целовито деловање и критику. Расплињавањем на појединачне дефиниције, језике и визуелне идентитете општа слика о архитектонској улози постаје магловита, удаљена и недодирљива. Видљивост универзалне хијерархије праксе не прописује транспарентност њених инхерентних домена, већ је насупрот томе, услед узалудности и суштинске недовољности појединачних процеса, немогуће

---

развијених глобалних друштава, више као наставак *модерности*, него елемент у наредној ери познатој као *постмодерност*. У истоименој књизи из 2000. године, Бауман истражује карактеристике капиталистичког поретка и актуелног друштва у знаку глобалне економије која расте кроз приватизацију услуга у условима информатичке револуције. Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011).

<sup>9</sup> Ibid, 16-18.

<sup>10</sup> Ослобађање естетских средстава у уметности почетком прошлог века било је у складу са ослобађањем производних снага и технолошких потенцијала у сфери друштвене, економске и политичке реалности. Њихова дијалектичка мобилизација створила је симултани ефекат модернизма и модернизације, па је авангарда, према Слотердијковој интерпретацији, „била у духовном сродству са историјско-филозофским формама мишљења, међу којима су највеће последице оставили либерални прогресивизам, марксистички продукциони месижанизам и естетско-социјални анархизам“. Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo/Biblioteka Svetovi, 1988), 18-19.

сагледати природу и карактер њихове међусобне координације. Између активног субјекта и смисла који га мотивише отвара се непремостива пукотина без икаквих изгледа за савладавање. Са једне стране се налази сам архитекта, укључен у неограничену пролиферацију ефикасности производних технологија, а са друге недостижна могућност осмишљавања сопственог занимања, сопствених тактика и средстава, односно прилика за смислено и сврсисходно деловање.

Дисперзивност архитектонских појмова и појава може се посматрати на два елементарна и суштински раздвојена нивоа између којих је модерни покрет настојао да утврди логику каузалности. Први открива видљиве садржаје структуралних промена унутар дисциплине и њених архетипских веза, као атрибуте стања које означава пад перспективе и губитак могућности за теоријску локализацију расплињавајућег процеса. Други се односи на спољашњи ефекат грађевина репрезентативних за данашњу струковну праксу, чији однос према јавном простору производи све неодређенију, неуређенију и недоследнију слику о његовој структури. Савременим градовима чији је профил уобличио најновије доба недостаје постојаност систематске организације која се заснивала на логици геометријске рационалности. Таква неисторијска, па чак и противисторијска структура *урбаног развика као система информација* представља крај просторно-програмске дијалектике пројектовања и планирања својствене мисаоним и друштвеним токовима модернизације. Стилска контрадикторност и конзистентност перспективе била је уткана у слике модерних метропола, старије и од парадигми универзалног естетског покрета који је имао за циљ њихову потпуну реорганизацију. Нови мегалополиси много више представљају конгломерације него структуре; чак и када се крећу у милионским размерама, урбанистички планови одражавају немогућност кристализације обликовних принципа вишег реда који би артикулисали јавне просторе, онемогућавајући њихову формалну прегледност. *Непостојаност* као кровни атрибут актуелних услова опипљиви је израз губитка аналогичке везе између геометријске и материјалне конструкције, односно пројекције и стварности, базиране на модуларној визуелној координацији. Није реч о немогућности парадигме *по себи*, већ о нестајању њиховог модернистичког капацитета који у условима трансформације ширих размера наговештава прелазак у несистематични облик.<sup>11</sup>

*Флуидна модерност* означава крајњу тачку стилског ослобађања када су инструменти извесности постали само очигледна помагала, неодржива ако би се подвргла подробнијем преиспитивању њихових стварних упоришта. Иако је структуралност прошлoвековног модернизма или „солидне модерности“ заменила аморфност флуидних форми, њихова неформалност не искључује динамику коју је модернизам ставио у погон, а која је у својој искључивости садржала револуционарно начело. Реч је о ендемском фаустовском пориву за

---

<sup>11</sup> *Кристализација* у модерном дискурсу има симболично значење, слично као и „растакање чврстих тела у ваздуху“, велика метафора услова модернизације која започиње ослобађањем продуктивних капацитета од крутих и седиментираних односа, статичности традиције и неопозивости веза у које су били закључани у предмодерном добу. *Кристал* који поседује истовремено особине материјала и структуре симболизује нови облик архитектуре која ће, као идеално транспарентна, а опет идеално структурална творевина са вештачким својствима доведеним до перфекције, објединити живот и све облике уметности у једну целину.

рашчишћавањем терена у име новог и усавршеног пројекта, односно, према Баумановом тумачењу, о перманентном обрту „ликвидације, затварања, поступног гашења, фузије и рационализације, а све у циљу повећавања способности за јачање продуктивности и конкурентности“.<sup>12</sup> Рем Колхас (Rem Koolhaas) један је од првих визионара новог поретка који су на време схватили предности брендирања. Тренд афирмације знакова омогућио је деструктивно-креативни дисциплинарни искорак, са формалистичким обртом који потврђује концепт недокучиве архитектонске фигуре у улози атрактивног супер-уметника, способног да распозна комплексне и неухватљиве процесе касног капитализма, као и да предупреди логику његових симболичких форми. Иако су архитектонске праксе очигледно трансформисане глобализацијом, стварне димензије промена остају невидљиве услед некритичке адаптације струке на нове, суштински непрепознатљиве околности, чији је правац наизглед одређен емблематском преокупацијом објектима и њиховим препознатљивим визуелним диспозицијама које најављују еру апсолутне доминације икона.<sup>13</sup> У позадини новог покрета одвијају се дубински структурални преображаји, налик онима који су означили крај класицизма XVIII века, са појавом коцпта *architecture parlante*, толико необјашњиво другачијег у свом пореклу и изразу, да ће његово препознавање као *револуционарне архитектуре* уследити тек након више од једног столећа.<sup>14</sup> Етаблиране архитектонске звезде које су истински репрезенти актуелног тренда приморани су да свој бренд штите на тржишту на исти начин на који се, према наводу Доналда Кунzea (Donald Kunze), „произвођачи аутомобила боре да нови *BMW* не изгледа исто као и *Ford*“.<sup>15</sup> Ефекти Светске економске кризе (2008) поново су разорили систем вредности који се одржавао на критичкој фракцији теорије са хуманистичким утемељењем, показујући да професионални дискурс, дефинисан у економским категоријама, постаје имун на било какву конкуренцију која долази из непрофитабилне сфере делатности. Визуелни идентитет архитектуре, без обзира на неограничене и суштински неистражене капацитете различитих програма за компјутерско моделовање, пресликавајући логику искључиво тржишних критеријума и мерила, постаје сведен на ауре заштитних знака неколицине архитектата и усавршавање техника њихове неумољиве и неограничене репродукције, а последице управо такве потрошње описао је Валтер Бенјамин (Walter Benjamin)<sup>16</sup> истичући да „чак и код

---

<sup>12</sup> Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 33-34.

<sup>13</sup> Дигитална проиводња архитектонских цртежа и спецификација, у непрекинутом луку повезана са технологијом *масовног прилагођавања*, спојена је са препознатљивим графичким стилем или изгледом који идентификује уметника као сталну трговачку робу или предмет комерцијалне потрошње. Треба напоменути да термин *масовно прилагођавање* на језику дисциплина уско везаних за маркетинг, мануфактуру и менаџмент означава употребу флексибилних рачунарских система који комбинују ниске јединичне трошкове процеса масовне производње са флексибилношћу индивидуалног прилагођавања.

<sup>14</sup> Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952).

<sup>15</sup> Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (ed.), *Architecture Post Mortem: the Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death* (Farnham: Ashgate, 2013), 1-11.

<sup>16</sup> Промене у медијуму перцепције које је донела техничка репродукција уметничког дела Валтер Бенјамин је још 1935. године дефинисао као „пропадање ауре“, стварајући теоријски контекст у коме је могуће тумачење друштвених услова дате појаве засноване на омасовљењу представа путем технологије. У чувеном тексту, *Уметничко дело у веку своје техничке репродукције* Бенјамин деградацију аутентичног својства предмета везује за губитак непосредног контекста

најсавршеније репродукције нешто отпада: временска и просторна координата уметничког дела, његово непоновљиво битисање на месту на коме се налази<sup>17</sup>.

Прелазак на компјутерско моделовање донео је стилске промене које су несумњиве, али расплинуте и без јасног одређења, доводећи тиме у питање *сам појам стила* у коме је сублимирано искуство модернизма. Насупрот дубоком раскиду са пређашњим формама који је дефинисао архитектуру прве машинске ере, актуелно стање се огледа у немогућности да се јасно испоље фигуре неког универзалног језика, а које би представљале *несумњиве вредности дигиталног доба*. Продубљивање виртуелних домена архитектонског модела, као и њихова технолошка перфекција, потиснуло је аналогни метод чији је начин конструисања одржавао сличност са материјалним обликом архитектуре у стварности. Овај прелазак у извесној мери објашњава неидентичност грађевинских типова, а чија је последица општа типолошка неодређеност. Реч је о морфолошкој трансформацији која се од некадашње структуралности простора креће ка површинским ефектима опни. За разлику од самог феномена и његових видљивих исходишта, *појмови са којима баратамо још увек имају дијалектички карактер*, јер архитектонски дискурс по дефиницији остаје индиферентан у односу на преовлађујућу непрегледност урбанистичких и архитектонских процеса. Губитак критичког потенцијала теорије суочене са модалитетима који више нису транспарентни ни саморазумљиви доприноси удаљавању концепцијских оквира од њеног првобитног значења - да омогући промишљање и комуникацију о архитектури која није искључиво право њених власника и архитеката. Филозофија архитектонских облика је кроз историју увек превазилазила оперативни дискурс струке, проналазећи тако шири смисао у свету у коме они настају, који граде и у коме настављају да постоје чак и када друштвени односи и животна пракса промене структуру и поредак. Архитектура по себи садржи две темељне и непроменљиве карактеристике које су одувек условљавале креативну слободу архитеката, али и захтеве инвеститора. Прва је та да изглед грађевина никад није искључиво приватно право нити одговор на тренутне потребе, већ је увек у већој или мањој мери јавно добро и непроменљива културна вредност. Услов инхерентне јавности архитектонских облика представља њихова трајност која повезује временски одвојене генерације, превазилазећи темпоралност трендова били они комерцијални, економски, или политички. Друга је чињеница да је архитектура безусловно и непогрешиво репрезентативна у односу на друштвену реалност у којој настаје. Архитектонска култура и обнова јавног простора цивилизацијска је улога дисциплине чији је институционални задатак да наметне стручну етику и логику оним групама које имају реалну моћ да одлучују о судбини грађења градова.

Компјутерска технологија је трансформисала технике архитектонског цртежа у незамисливом облику, с обзиром на њихову историју од ренесансе до модерног доба. Суштинска промена крајем прошлог века наступа услед промене медија, имајући за последицу губитак *улоге пропорцијског система* као *метричког начела конструкције* које је прописивао аналогни формат. Локализација данашњих виртуелних модела у професионалном искуству заснива се на тумачењу *изгледа*

---

(„*овде* и *сада*“) који носи материјалну и историјску тежину слике и њеног садржаја. Валтер Бенјамин, *Есеји* (Београд: Nolit-Biblioteka »Sazvežđa«, 1974), 114-149.

<sup>17</sup> Ibid, 117.

грађевине чији је карактер најподложнији субјективизацији. Такво позиционирање вредности ослобађа априорну дизајнерску стратегију која поистовећује *концепт* са *апстрактним идентитетом* предмета, одлучујући унапред какву ће иконолошку представу представљати грађевина. За разлику од одређивања вредности архитектуре на основу *изгледа* као категорије везане за појединачни предмет, практична дефиниција модула омогућава упоредну морфолошку перспективу. Њена тренутна непостојаност у условима преласка са ручног конструисања на аутоматизовани рачунарски процес осветљава чињеницу да метричко начело које повезује пројекцију и просторну реалност мења оперативну димензију. Чињенице те промене везане су за промишљање планова у нумеричким уместо геометријским јединицама, што је последица транспоновања графичког формата према коме се оне одређују, а који од *визуелне фигуре* у аналогној архитектонској пројекцији у дигиталној прелази у *неограничену, релациону раван*. Тако се сама композиција, уместо на *унутрашњој артикулацији односа* заснива на њиховој *спољашњој екстензији* која дозвољава неограничену мултипликацију и ширење. Појам *модула*<sup>18</sup> по дефиницији није везан за појединачни предмет, ни за групу предмета, већ претпоставља „формални моменат“ неког ширег обрасца пројектовања, који је уметнички по томе што чини саставни део метода градње својствене *одређеној култури*. Између ренесансе, барока, класицизма и модерне, модул је променио ознаке и одређења, представљајући у својој суштини најпре материјални симбол који испољава сличност са великим природним законима, затим апстрактни знак који утврђује распореде класичних редова попут граматичких правила у односу на лексичке врсте. Модерна је изнова дефинисала модуларни систем чији је смисао *мере* замењен смислом *стандарда*, а његова улога кодификована у дефиницији типских елемената индустријске производње, те њиховом повезивању са естетском улогом предмета и обликом градског простора. Модул у модерној архитектури не представља функцију, већ њен градивни елемент који уместо *схематског* или *репрезентативног* садржи *еволутивни* принцип.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Модул као елемент просторне артикулације у архитектонској пројекцији подразумева фундаментално *метричко начело* чија је предиспозиција да у одређеној културној епохи изражава њој својствене кодексе значења. Из тог угла, модул се у архитектури може тумачити са становишта симболичних форми о којима говори Ервин Панофски (Erwin Panofsky), позивајући се на дефиницију Ернста Касирера (Ernst Cassirer) који идентификује постојање специфичних облика уметничког изражавања „преко којих се садржај духовних значења повезује са конкретним чулним знаком, и том знаку се изнутра досуђује“. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 154.

<sup>19</sup> Ново позиционирање модула најбоље илуструје Ле Корбизијеов прототип *Дом-ино куће* (*Maison Dom-Ino*, 1914-1915) и *Модулора* (*Le Modulor*, 1945) чија се формулација развила из овог концепта. *Модулор* кодификује антропометријску скалу пропорција чија је идеја визуелно премештавање разлике између *империјалног и метричког система* мерних јединица, док се његовом поставком и разрадом Ле Корбизије надовезује на дугачку традицију архитектонског размишљања које, полазећи од Витрувија, тежи да у људском телу открије математичке пропорције чијом ће анализом довести до усавршавања изгледа и функције архитектуре. Систем *Модулора* уобличен је на основу *емпиријског мерења, двоструке јединице, Фибоначијевог низа и златног пресека*. Његов однос са елементима индустријске производње огледа се у Ле Корбизијеовој дефиницији као „низа хармоничних мерења која одговарају људском обиму и пропорцијама, универзално примењивим на архитектуру и механичке ствари“. Le Corbusier, *The Modulor: A Harmonious Measure to the Human Scale, Universally Applicable to Architecture and Mechanics* (Basel & Boston: Birkhäuser, 1954-1958, 2004).

Нови медиј је довео до трансцеденталне промене геометријских услова архитектонске пројекције. Еуклидови поступци конструисања облика су у *нацртној геометрији* били претворени у својеврсне аналитичке технике чија се улога у разумевању и усавршавању чисто естетских вредности као што су *хармонија* (еуритмија) и *симетрија* (самерљивост) губила пропорционално степену њихове аутоматизације.<sup>20</sup> Архитектонска пројекција каква се појављује у ренесанси открива модул као повезујући елемент *начина градње и природне филозофије*. У ренесансном дискурсу чију је форму (трактат) одредила могућност интерпретације Витрувијевог текста, модул који се развија у сложени пропорцијски систем добија значење у разоткривању праве природе цртежа. *Модуларни растер* је до краја прошлог века коришћен као средство формалне анализе у аналогном пројектантском поступку, где су размера и формат имали кључну улогу у геометријској артикулацији облика. Појам *растера* у овом веку у потпуности мења смисао, и од елемента који служи за транспоновање облика из природне у пројекцијску размеру и обрнуто, постаје инструмент репрезентације сведен на команду која векторски или интерактивни формат пребацује у скаларни. Пропорцијска схема, као константни визуелни принцип, вековима је представљала ослонац за уметничку димензију праксе. Потискивањем аналогног цртежа, *златни пресек* као метафора хармоније између делова и целине губи оперативну улогу коју је имао као метричко начело и симболични облик геометријске синтезе. Овај метод којим је био загарантован интелектуални статус естетског процеса, уздизао је поступак конструкције на ниво, ако не филозофије или науке, онда бар мајсторства и техничке вештине. Губећи легитимитет у актуелном поретку делатности, технички принцип пропорцијског уобличавања постаје неодређена карактеристика чији се морфолошки донети више не могу промишљати, већ постају спонтани резултат реализације. Технологија која је из корена трансформисала праксу омогућила је незапамћене производне капацитете и слободе, док је са друге стране субјекта архитектуре претворила у потрошача дизајнерског процеса, који ослобађањем од нужности геометријске анализе постаје огољен и оптерећен произвољношћу. Компјутерско моделовање ствара нову естетику која по први пут не показује потребу за дефиницијом односа између облика конструкције и статичке равнотеже, или облика конструкције и структуре окружења.

„Рађање велике технологије“, како Слотердијк дефинише процесе који су од епохе просветитељства до данас трансформисали лице света, покренуло је модернистичко ослобађање естетских средстава и *дијалектичко освећивање уметности*, у складу са либерализацијом производних снага и технолошких потенцијала.<sup>21</sup> Ове еруптивне токове, суштински утемељене у социјалној димензији и културно-историјским, односно друштвено-историјским наративима, повезује аналогна дијалектика која започиње растакањем свих наслеђених, традиционалних, устаљених односа, бришући неопозиве везе које су у архитектури

---

<sup>20</sup> Према Витрувију: „Еуритмија [грч. *εὐρυθμία* (еуритмија); правилан однос] је пријатан облик и леп изглед с обзиром на састав појединих делова (...) Исто тако, симетрија је [грч. *συμμετρία* (симетрија); складан однос; слагање; подудараре] је склад међу деловима саме зграде, затим подудараре појединих делова са обликом целе фигуре на основу једног одређеног дела (...)“.  
Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Београд: Orion Art, 2014), 9.

<sup>21</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo/Biblioteka Svetovi, 1988), 29.

естетску димензију грађевина везивале не само за *хармонију* и *симетрију*, већ и за *декорацију*. *Коперникански заокрет* у односу на традицију имао је иницијативни модел у творевинама Француске револуције: брисању из основа, не само институција и тековина, већ и самог сећања. Криза која се индуковала око улоге орнамента била је везана за његово романтично тумачење као наратива, тако да се одбацивање репрезентативних атрибута грађевина који су архитектуру учинили посредником владајућег поретка, без преиспитивања основног значења декорума могло завршити само његовим *проглашавањем* за „злочин“<sup>22</sup> у циљу радикалног, али и неповратног *огољавања истине*. Одлика коперниканских процеса је, међутим, та да неминовно долазе у ситуацију да „демантују сопствене програме“, стварајући услове за реакциони, постисторијски и реторички повратак фигура којих се модернистичка пракса ослободила, и то на начин који додатно продубљује јаз између њихових првобитних значења похрањених у традицији и тренутних дефиниција које, као последица претходних искључивања, постају предмет нових ревизионистичких тумачења.<sup>23</sup> У архитектури која је у својој бити рационална, редефинисање естетских кодова које полази од нуле неминовно утврђује ирационално подручје у коме се ништа више не подразумева, док ексцентричност струковне позиције дозвољава прихватање привида уместо стварности. Насупрот томе, у заборављеној архитектонској историји сви односи су имали органски смисао који је још увек непроменљив, чулан и трајано везан за простор, одражавајући сличности и аналогije грађевинских облика са природним појавама које се дубоко и индиректно осећају, јер, иако смо на емпиријском нивоу изгубили способност да директно читамо њихове метафоре, оне попут повлашћених бројева ипак задржавају моћ да покрећу симболичку размену.

„Модернизам је представљао побуну против природности, онога што се само по себи подразумева, стања у којима ствари остају под заштитом рутине и неометано постоје док их не погоди оштрица рефлексije и пробуди из њиховог онтолошког сна“.<sup>24</sup> Познат је цитат из *Манифеста комунистичке партије* (1848) у коме Маркс (Marks) и Енгелс (Engels) описују модерност као стање у коме се „све што је чврсто и устаљено претвара у дим“.<sup>25</sup> Ова витална илустрација *духа времена*

<sup>22</sup> *Орнамент и злочин* (1908). Adolf Loos, Ljiljana Blagojević i Dejan Vlaškalić (ur.), *Izabrani eseji* (Beograd: Grupa Labyrinth, 2000).

<sup>23</sup> Према Витрувијевој дефиницији, *декор* [грч. *θεματισμός* (тематизмос) примерени облик, прикладност] није искључиво естетска категорија, нити се може дословно повезати са репрезентативним поретком створеним у романтизму и подложним рационалистичкој критици. *Декор по Витрувију* представља тематску усклађеност грађевине која припада сасвим другачијем односу пројекта и стварности, чију вредност не одређује искључиво морфологија већ и положај у простору, од којег је облик као пластички израз одређене просторне ситуације неодвојив. Ово начело се пре може описати као низ непосредних релација, по природи истовремено унутрашње-спољашњих, с обзиром да се форма и простор у непосредно-чулној перцепцији увек прожимају, док се једино могу раздвојити у рационалним категоријама, својственим искључиво модерном погледу на свет који је формализовао Кант. Када модерна теорија говори о *декоруму*, мисли на орнаменте чија композиција емитује одређену поруку или значење, док је за Витрувија то био аспект најближи оном што препознајемо као принцип *органске архитектуре*. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2014), 9-10.

<sup>24</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo/Biblioteka Svetovi, 1988), 36.

<sup>25</sup> Према Марксовом и Енгелсовом наводу, „стално револуционисање производње, непрекидно потресање свих друштвених односа, вечна несигурност и кретање разликују буржоаску епоху од свих ранијих. Она раствара све чврсте, зарђале односе са свим старинским представама и



на коју се ослања Маршал Берман (Marshall Berman) интерпретирајући контрадикторна искуства модернизације, указује да је одбацивање устаљених, седиментираних оквира представљало увек више од пуке детронизације прошлости.<sup>26</sup> Разбијање институционализованих норми је омогућило темељну обнову архитектонских парадигми која није представљала захтев за већом креативном слободом, већ за апсолутном струковном самосталношћу. Потпуна редифиниција односа према грађевинским облицима, у којој *геометријски рационализам* постаје средство ослобађања од репрезентативне улоге објекта, постаје основа за конституисање аутономне дисциплине, чинећи архитектуру активним субјектом великог историјског процеса. Модернизација света је у његовим метрополама ретко које односе оставила нетакнутим, захвативши радикалним преображајем читаву мрежу друштвено-просторних релација које је у функционалном смислу оголила и учинила подложним за доминацију радикалне утилитарности. Уместо систематске трансформације дисциплинарних метода коју је спровео модерни покрет, чији је дискурс почивао на хегелијанској идеји да тумачење историје може омогућити предвиђање њеног будућег тока, актуелна криза историјске свести се амортизује обнављањем поверења у визионарске способности архитекте који истовремено са вештином креације и менаџмента поседује и кредибилитет спознаје неухватљивих економских процеса. Идеја о струковној слободи се тако претвара у прихваћени привид дисциплинарног консензуса, одрживог услед непрегледности реалних мерила вредности у дисперзивном стању професионалне свакодневице. Номинална нужност слободе и оригиналности левитира у пракси чији је субјекат дезорјентисан, услед неухватљивости сопствене позиције која појединцу фактички ускраћује оно што му принципијелно обећава, а то је стварна моћ самоафирмације.

Главни мотив дисертације представља дефинисање раскорака између инхерентног и наметнутог дисциплинарног стања, односно између потенцијалне и актуелне позиције архитекте: двају нивоа сагледавања професионалних услова чији парадигматски несклад одражава корениту промену саме природе архитектонског стварања у данашњем свету. Прву раван одређује унутрашње усмерење процеса чија се иницијација у архитектонској професији заснива на појединачним *историјама*. Другу раван представља објективни хоризонт архитектуре која настаје без потребе за заједничким језиком и универзалним моделима, али чији се савремени феномени више не могу објаснити на основу модернистичких референци.

---

предусловима који их прате; сви нови односи застаревају пре него што могу да очврсну. Све што је чврсто и устаљено претвара се у дим, све што је свето скрнави се, и људи најзад бивају присиљени да погледају трезвеним очима на свој друштвени положај и на своје међусобне односе“. Karl Marks – Fridrih Engels, *Manifest komunističke partije* (Beograd: Kultura, 1963), 11-12.

<sup>26</sup> Маршал Берман истражује променљиве и несталне, првобитне услове социјалне и друштвене модернизације, као и рађање њеног комплексног и контрадикторног односа са уметничким правцима модернизма. Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London-New York: Verso, 2010).

## Анализа предмета и проблема

Фигуративни појмови архитектонског дискурса преостали из епохе такозване *солидне модерности*<sup>27</sup> припадају концепцијском оквиру који задржава апстрактни интегритет, иако објективно губи упориште у актуелном времену. Дубинска промена архитектонске форме коју смо доживели у првим деценијама овог века аналогна је преокрету који је наступио у архитектури на самом почетку модерног доба, када се, како на основу извора можемо претпоставити, на хоризонту делатности указала историјска перспектива, а фокус проблематизације консеквентно померио од *физичке појаве* ка *процесу пројектовања*. Архитектонска пројекција добила је својствени модерни смисао, претходећи тренутку када је орнамент могао постати „злочин“<sup>28</sup>, тиме што је израз мере и реда, који је у времену барока и класицизма представљао аутономни предмет визуелне анализе, постао само површински ефекат који исијава из неког невидљивог језгра унутрашње кохерентности објекта (*Кенотаф за Исака Њутна* - Буле, 1783).<sup>29</sup> Ослобађање од крутих правила и условљености форме, које је у прошлом веку водило од репрезентативности ка апстракцији, никада се није догодило без идеје о новој извесности, свеобухватнијој и сврсисходнијој гледано из позиције архитектонског субјекта. Геометријски рационализам модерне, као што је већ било истакнуто, није циљао освајање већег степена стваралачке слободе, већ апсолутне струковне самосталности, темељном реконструкцијом принципа пројектовања и планирања, чиме је рационализована и сама унутрашња сврха архитектуре, у свом тоталитету претворена у материјална исходишта. Локализујући у естетичком дискурсу *мишљење идентитета* које стварањем нових наратива продубљује утрашњу дистанцу између основа и чињеница модернистички статус је подстакао двоструко, карактеристичну за језик савремене дисциплине, одвојен од

---

<sup>27</sup> Лоцирајући разлику између општег људског стања прошлог века, као „века критичке теорије“ и нашег несталног и неухватљивог времена које датој теорији константно измиче, Бауман налази одређења за њихово поређење у релацијама: *тешко-лако, чврсто-течно* (или *текуће*), *згуснуто-дифузно* (или *капиларно*), и најзад, *систематско-мрежасто*. Zygmunt Bauman, *Текица модерност* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 31.

<sup>28</sup> Есеј Адолфа Лоса (Adolf Loos), *Орнамент и злочин* [Adolf Loos, Ljiljana Blagojević i Dejan Vlaškalić (ur.), *Izabrani eseji* (Beograd: Grupa Lavirint, 2000)] који се сматра пионирским делом модернизма највероватније је написан већ 1908. године, иако је бечки архитекта своје идеје изложио тек 1910. на истоименом предавању.

<sup>29</sup> *Кенотаф за Исака Њутна* по први пут у историји архитектуре од ренесансе, представљао је грађевину која није конципирана са идејом о изградњи у сопственом времену. Овај вид визионарског пројектовања за који постоји велика могућност да га је подстакао Пиранези (Giovanni Battista Piranesi), али који је неоспорно видљив у делу Ледуа (Claude Nicolas Ledoux) и Булеа (Étienne-Louis Boullée) у времену непосредно пре Француске револуције (1789), представљао је огромни искорак у односу на класицистичку концепцију и разумевање простора, наговештавајући рађање критичког мишљења својственог модерном погледу на свет. Објекат више не представља композицију редова већ историјски пројекат чији се целовити унутрашњи идентитет одражава споља као знак његовог сопственог говора, остављајући будућности поручу о инхерентној симболичкој функцији. Разлика са барокним схватањем простора огледа се и у специфичном начину цртања представљеном у архитектонском пресеку, чији ефекат наговештава крај епохе великих барокних анатомичара као што су били Клод Перо (Claude Perrault) и Сер Кристофер Рен (Sir Christopher Wren) и почетак новог начина промишљања архитектонске форме чије се тежиште са *тумачења појаве* пребацује на *предвиђање процеса*. Ова дивергенција је детаљније интерпретирана у Трећој глави: (2.3.3) *Појављивање функције у пресеку*, Другог дела: *Архитектонски облици и стил*, ове дисертације.

непосредно доживљеног простора и везан за посредовано време које се конституише у таквој пројекцији.

Рационалистички моменат модернизма (у коме је изражена идеја модерног покрета о функционалистичкој нужности објеката) допринео је да се изгуби из вида чисто поетички елемент сазнања архитектуре. Архитектонска пројекција удаљила се од чулног разумевања грађевине чији је облик у директно опажајном смислу неодвојив од њеног места у простору.<sup>30</sup> Сукцесивни „повратак“ на уметничко схватање струковне аутономије који је уследио у постмодернизму бацио је сенку недоследности на једну другу важну особину архитектонског предмета - његов специфично јавни карактер. Модерни покрет се ослањао на етичку димензију *друштвености* чији су услови суштински настали у времену Француске револуције, када је, према речима Хане Арент (Hannah Arendt), уздицање овог монолитног домена означило почетак амбивалентности подручја *приватног* и *јавног*.<sup>31</sup> Тако се уместо класичне трајности архитектонског објекта поставља темељ за његову реверзибилност: субјекат архитектуре уједно постаје и њен мрачни објекат који двоструку природу делатности – чумијевски унутрашњи раздор<sup>32</sup> - потврђује својим сопственим непремостивим парадоксима. Место консензуса о основним питањима архитектуре и данас је унутрашње и инхерентно дисциплинарно, те самим тим подложно сакрализацији у оној мери у којој бива одвојено од свега што би било спољашње и световно, а ипак, како запажа Арент, „наше осећање за реалност потпуно зависи од појаве, па тако и од постојања јавног домена у коме ствари могу да се *појаве* и изађу из мрака заклоњене егзистенције“. Према њеном тумачењу, чак и сумрак који осветљава унутрашње место идеје „потиче од много суровијег светла у јавном простору“.<sup>33</sup> У складу са тим, трајност је супстанцијална особина јавне димензије људског *света ствари* и није ни чудо да је вековима пре модерног доба управо та вредност представљала једно од темељних мерила архитектуре. Инсистирајући на премисама ослобађања од тежине и конзистентности, данашње стање доводи архитектонску делатност у перманентну кризу чија дестабилизација потиче од нужности да превазилази и негира сопствене очигледне чињенице.

У крилу модерног покрета, архитектонске основе су ревитализоване на темељу пројектовања као систематског процеса, тако да се све до времена

<sup>30</sup> Анализа базирана на рационалној подели између објекта и његовог окружења у својој суштини није емпиријска нити се може на тај начин поставити у простору непосредног чулног опажања. Она произилази из рефлексивне позиције субјекта архитектуре у процесу пројектовања, ослоњене на формалистички начин мишљења чији је филозофски утемељитељ био Кант.

<sup>31</sup> Како у књизи *Conditio humana (The Human Condition, 1958)* интерпретира Хана Арент, „довољан доказ за блиску повезаност *друштвеног* и *интимног* видимо већ у томе да је запањујући процват песништва и музике од средине XVIII скоро све до последње трећине XIX века био праћен успоном романа, једне потпуно друштвене форме уметности, али зато ништа мање упадљивим опадањем свих уметничких форми, које су у већој мери везане за *јавност*, а нарочито архитектуре.“ Нана Аrent, *Conditio humana* (Београд: Fedon, 2016), 58. Амбивалентност индивидуалне и друштвене перспективе детаљније је размотрена као архитектонски проблем у Првој глави: (3.1.2) *Јавни карактер архитектуре и њена трајност*, Трећег дела: *Између позиције и пројекције*, ове дисертације.

<sup>32</sup> Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction: Collected Essays 1975–1990* (London: MIT Press, 1996). У преводу: Bernard Tschumi, *Архитектура и дисјункција* (Zagreb: AGM, 2004).

<sup>33</sup> Hana Arendt, *Conditio humana* (Београд: Fedon, 2016), 74.

постмодерне ипак одржала свест о архитектури као превасходно предметној дисциплини чији објекти имају нужност и готово дидактички задатак да истовремено уобличавају и представљају друштвену реалност. Прва модерност била је доба обликовања стварности по узору на архитектуру: требало ју је изнова саградити у складу са рационалном логиком и строгим геометријским правилима, али најпре испројектовати у целини, пре него што изградња започне. У складу са тим, фокус архитектонске активности померио се од усавршавања појавности објекта према унапређивању и методолошкој кристализацији процеса. Дајући предност пројекцији над реалним доживљајем, овако утемељено гледиште ипак ставља у други план непосредну појавну улогу архитектуре као материјалног исходишта пројектовања. Губи се из вида да грађевине саме по себи, одвајајући се кроз време од њихових *идеолошких дефиниција*, али непрекидно *добивајући нова значења у јавном простору*, конституишу *заједнички доживљај стварности*. Дискурс чији би предмет представљала сама друштвена актуелност у својој пуноћи превазилази апстракције које историјски појам удаљавају од искуства, а самим тим и од реалности. Насупрот томе, кодови на којима се заснива данашњи дизајн представљају наставак једне сасвим другачије аналитике/прагматике, много више ослоњене на уопштавање наметнутих искустава тржишне економије или на рационализацију субјективних принципа изведених из животних политика самих архитеката.

Основу за истраживање у овом раду сачињавају четири темељна појма архитектуре. То су *позиција*, *пројекција*, *форма* и *стил*. Баратањем тим појмовима, њиховим начином употребе, како у најширем тако и у најконкретнијем смислу, још увек управљају модерне апстракције као што су субјекат и идентитет, начелна еманципација, оригиналност, конструктивна деструкција, итд. Ови лутајући конструкти су део метајезика дисциплине који имплицитно руководи понашањем стручњака у пракси, али који такође конституише и унутрашње услове за теоријску позицију критике чијем видокругу и делотворности измичу њихова основна значења. Последица тога је све већи раскорак између субјективних представа и објективне реалности, *спољашњег и унутрашњег архитектонског стања* проистеклог из дихотомије одговарајућих погледа на архитектуру. Аутономија коју је модернизам дијалектички разрешио синтезом (*Urbanisme* - Ле Корбизије, 1925)<sup>34</sup> у постмодернизму налази исходиште у еманципацији архитектонског концепта од услова стварности [Колин Роу (Colin Rowe) - *Collage city*, 1978].<sup>35</sup> Дефинишући

<sup>34</sup> У књизи *Урбанизам* (1925) чији наслов у издању на енглеском гласи *The City of Tomorrow and Its Planning* (1929), [Le Corbusier, *The City of Tomorrow and Its Planning* (New York: Dover Publications, Inc., 1987)], Ле Корбизије се од пројектовања кућа окреће ка планирању градова, разрађујући поставке које је први пут изложио у делу *Ка правој архитектури* (*Vers une architecture*, 1920-1923). Тиме он чини одлучујући искорак према целовитом систему архитектонских вредности у коме ће се естетска начела нужно испреплетати са друштвеним, а који ће касније довести до оснивања ЦИАМ-а (*Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* - CIAM, 1928) и Атинске повеље (*Charte d'Athènes*, 1933) као кључних момената у проглашавању модернизма доминантним европским правцем у архитектури.

<sup>35</sup> Чак и после Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri) и Кенета Фремптона (Kenneth Frampton), историје се могу разумети и као текстови који позиционирају садашњост користећи координате које је успоставио Модерни покрет, што доказују Колин Роу и Фред Коетер (Fred Koetter) са књигом *Collage city* [Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city* (Cambridge-London: The MIT Press, 1978)]. Популаризујући негацију утопије они се надовезују на дело Чарлса Џенкса (Charles Jencks) [Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1977, 1978)] и његово

архитектонску струку у тренутку кључне технолошке промене, овај јаз је технике идејног пројектовања, проширене померањем тежишта пројекта ка све апстрактнијем елементу, формално припремио за стање његовог тренутног губитка које карактерише бескрајан уплив могућности, али и апсолутна немогућност конкретизације. Притом се на мети критичког увида теорије, када када је реч о прикладним конструктима архитектуре, налазе значења која су им дали модерни правци, али не и њихов првобитни задатак и услов. Налажењем тог услова архитектонски дискурс се доводи у везу са општим искуством времена, отварајући могућност да се преиспитају наративи који актуелни струковни језик удаљавају од неухватљивих појава које треба да означи, како би их теорија уопште могла обухватити и објаснити.

Разматрани појмови су окоснице истраживања јер повезују историјске стилске епохе за које знамо да су, почев од ренесансе, створиле конзистентне архитектонске теорије и форме. Увид у њихове дискурсе чији је референтни извор кроз читаво ново доба представљао Витрувијев (Vitruvius) текст *Десет књига о архитектури*,<sup>36</sup> осветљава основне аспекте делатности која је од античког доба до данас, али свакако и у древним градским цивилизацијама пре антике, подразумевала вештину обликовања, организације и изградње заједничког простора у целини, као и његових посебних репрезентативних елемената. На основу такве историјске слике може се претпоставити да је архитектура високог стила старија и од самосвојствене теорије архитектуре, као што напомиње Освалд Шпенглер (Oswald Spengler) 1918. године у књизи *Пропаст запада*, доводећи *дорику архајског грчког доба у хронолошку аналогију са западноевропском готиком*. Код обе цивилизације, уобличавање колективног просторног искуства на технолошком и уметничком нивоу вишег реда од изворног народног градитељства претходило је настанку урбане културе, за коју везујемо откриће *геометрије као науке*, развитак дискурса о слободним вештинама и њихово постепено осамостаљивање.<sup>37</sup> Претпоставку да је архитектура не само јавнија, већ и старија од *појединачних* визуелних уметности потврђује чињеница да органски домети архитектонских облика бивају испуњени пре формирања услова за кохерентни

---

проглашавање „смрти модерне у Сент Луису, у Мисурију“ (1972), правећи паралелу између постмодерног објекта и приступа урбанизму аналогно одговарајућим манифестима Ле Корбизијеа, али са резигнираним гледиштем према утопији које, у најмању руку, конституише ново ексклузивистичко становиште према стварности са денунцијацијом сопствених утопијских почетака у његовој основи.

<sup>36</sup> Почетак италијанске ренесансе се, између осталог, везује за 1414. годину када је у манастиру Св. Галена у Швајцарској изнова пронађен манускрипт *Десет књига о архитектури (De architectura, libri decem)*, Марка Витрувија Полија (Marcus Vitruvius Pollio), римског писца, архитекте и инжењера из првог века пре нове ере. Архитектонски дискурс настаје, не када је поново откривена класична архитектура, већ када је проналаском штампарске пресе (1440) створена могућност да научна и филозофска дела о њој постану доступна и јавна. У складу са тим треба напоменути да је Витрувијево дело *Десет књига о архитектури* први пут преведено на наш језик 1951. године, у преводу Матије Лопца, у издању Светлости из Сарајева. У овом раду коришћен је превод Ренате Јадрешин-Милић [Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014)].

<sup>37</sup> Тумачећи како су готске катедрале и дорски храмови „у камен претворена математика“, Шпенглер наводи како су све велике уметности начини бројног постављања граница, закључујући да: „велика математичка обдареност може бити *технички* продуктивна и без сваке науке, и може, у том облику, постићи пуну самосвест“. Oswald Spengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 100-101.

дискурс о њима. Поменути периоди, када се по први пут у крилу једне културе појавио аутентични и заокружени изражајни језик, налазе се у времену на прелазу из такозваног *мрачног доба* у светлију еру индивидуалне еманципације коју доноси напредак градског живота. Оригиналан европски стил као што је готика претходио је ренесанси која означава трансформацију свих средњовековних односа, када започиње рађање *идиомских стилских форми* у функцији репрезентације заједничког домена и његове симболичке моћи, истовремено артикулишући *јавну потребу за рефлексijом о архитектури*. Два битна архитектонска дела која обележавају почетак ренесансног периода у Италији потврђују претпоставку обе ове тенденције: прво је купола катедрале у Фиренци *Santa Maria del Fiore* (1420-1436), Филипа Брунелескија, а друго трактат о архитектури, *De re aedificatoria* (1443-1452), Леон Батиста Албертија (Leon Battista Alberti).

Простор дорских храмова архајског доба, као и готских катедрала, прожет је органском повезаношћу свих уметничких облика, где сваки елемент, било да се ради о рељефу, скулптури, мозаику, витражу или слици, природно учествује у пластичкој композицији грађевине и њеној кохезивној снази, појављујући се као јединствен и неодвојив од своје просторне позиције, али и једног свепрожимајућег, аутентичног геометријског изражавања. У архитектури из времена мајстора-градитеља чији нам је идентитет, за разлику од њиховог дела, сасвим непознат, налазимо онај вид синтезе у неподељеном и неограниченом простору о коме је Модерни покрет сањао у својим почецима, и који је инспирисао Гропијусову (Gropius) рану визију Баухауса (Bauhaus, 1919), проистеклу из тежње за друштвеним обликом који у себи носи помирење свих супротности. Према његовим речима, „(...) ништа више не постоји *по себи*, свака слика постаје симбол мисли која нас подстиче да градимо, сваки рад је очитовање наше најдубље бити“.<sup>38</sup> У нашој актуелној, концептуалистичкој и апстрактној, урбаној цивилизацији која постаје све више виртуелна и индивидуалистичка, као да не преостаје ништа што би нам приближило то искуство, па чак ни жеља коју је модернизам баштинио у својим симболичним почецима кроз идеју да се уосећавањем у колективни дух времена превазиђе ауторитет Аутора или, како је навео Гропијус, управо „ауторитет разлике која подиже охолу препреку између занатлије и уметника“.<sup>39</sup>

<sup>38</sup> Булио Карло Арган у есеју *Архитектура експресионизма* пише да је програм Баухауса који је Гропијус саставио 1919. године више одговарао традицији *Deutscher Werkbund*-а (1907) и касније *Novembergruppe*, него практицистичкој и „рационалистичкој“ поставци Адолфа Лоса заснованој на теорији строге подударности форме и функције и орнамента схваћеног као „злочина“. Идејна творевина Баухауса има много мање везе са Лосовим утилитаризмом, па се, према Аргану, мора претпоставити да између експресионистичке архитектуре и каснијег строгог немачког рационализма постоји, не противречност, већ континуитет, слично континуитету између тзв. „утопијског“ и „научног“ социјализма. Он се позива на кључни Гропијусов навод из Манифеста Баухауса: „Већ се оцртава идеја модерног света али његов је облик нејасан и замршен. Бледи стара слика света: Ја супротстављено Свему; уместо тога рађа се мисао о новом јединству, које носи у себи помирење свих супротности. То исконско признавање јединства свих ствари и свих појава даје човековом стваралачком деловању колективни смисао укоренен у најдубљој унутрашњости нас самих (...)“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 128-129.

<sup>39</sup> Гропијус у наставку манифеста пише: „Створимо нову заједницу где неће бити разлике која подиже охолу препреку између занатлије и уметника. Заједно замишљамо и стварамо нову зграду будућности која ће обухватити архитектуру, вајарство и сликарство у једну целину и коју ће једног дана подићи у небо милиони радника, као кристални симбол једне нове вере“. Гропијус: *Шта је*

Појмови *позиције, пројекције, форме и стила* се узимају за основне јер садржавају феноменолошку блискост са архитектонском материјом, пружајући утисак континуалног развика теорије од ренесансе до данас, иако је дискурс суштински мењао облик. Позивајући се на Фукоа (Foucault) и његову *археологију хуманистичких наука*, можемо претпоставити да су „два велика дисконтинуитета у *épistémè* западне културе“ оставила траг у теорији архитектуре и њеној унутрашњој морфологији.<sup>40</sup> Тај траг или пукотина која ренесансне трактате одваја од барокних приручника, а ове од модерних наратива који објашњавају формалну еволуцију објеката, не може се наслутити из рефлексивних, априорних теорија о прошлости без обзира што се интересовање за историју кроз последња два столећа претварало у манифест у много различитих формата, од монографија о архитектима до критичких есеја који повезују архитектуру са другим дисциплинама.<sup>41</sup> Према Фукоовој интерпретацији, „поредак на чијој основи ми мислимо нема исти начин постојања као и поредак класицизма“.<sup>42</sup> Имајући у виду архитектонски дискурс, то би значило да континуални развика тема и идеја од ренесансе до данас представља само површински ефекат, док се у самом облику текста, као и природи пратећих цртежа, огледа фундаментална промена модалитета вредности у архитектури.

Архитектонски текстови у којима је испољена не само језичка, већ и графичка структура обликовних чинилаца, уклапајући се у општи епистемолошки оквир епохе, остајали су увек референтни у односу на примарни извор, почев од првих ренесансних издања Витрувија, где ред илустрација дефинише посебан простор теорије. Овај специфични домет *пројекције* која постаје активни чинилац архитектонског знања има своје генералне и посебне законитости, унутрашњу структуру, планове, аналогije и поређења, као и начине повезивања својствене просторним представама и њиховим графичким знацима. Утисак о његовом континуалном развика, поред свести о напретку графичке технологије, произилази из једног константног формалног оквира. Архитектонски нацрт се према Витрувијевој дефиницији састоји из три облика,<sup>43</sup> *ихнографије* (основе), *ортографије* (ортогоналног изгледа) и *сценографије* (просторног приказа или перспективе),<sup>44</sup> који су се, у поименично истом поретку, одржали до данас. Због

---

*архитектура?* (1919); Alex Danchev (ed.), *1000 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Books Ltd., 2011), 160-161.

<sup>40</sup> Према Фукоу, „првим дисконтинуитетом (око средине XVII века) започиње доба класицизма, а други почетком XIX века означава праг нашег модерног доба“. Епистема (гр. *ἐπιστήμη*: знање или наука) код Фукоа има специфично значење историјске нужности која утемељује емпиријско знање и дискурсе, и тако представља услове њихових могућности унутар једне епохе. Mišel Fuko, *Reči i stvari* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 66-67.

<sup>41</sup> Дисконтинуитет елиминише чињеница да је модернизам, као камен темељац наратива архитектуре, и сам представљао ревизионистички покрет.

<sup>42</sup> Ibid.

<sup>43</sup> Ослањајући се на архитектонску традицију која се протеже кроз хеленистичко доба, доказујући космополитански карактер касне античке културе, аутор *Десет књига о архитектури* указује на основе преузете из грчких извора према којима представљање замисли има три *облика распореда* (*form*, лат.: облик, форма) „које Грци називају *идеја*“ [грч. *ἰδέαι* (чит.: *ideai*); облик, идеја]: *ихнографија* [грч. *ἰχνογραφία* (чит.: *ichnografia*); план, основа], *ортографија* [грч. *ορθογραφία* (чит.: *orthografia*); вертикална слика, вертикална пројекција, нацрт прочеља] и *сценографија* [грч. *σκηνογραφία* (чит.: *skinografia*); театарна или перспективна слика]. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 8-9.

<sup>44</sup> Једну од основних тема за проучавање геометријске конструкције цртежа и интерпретацију његовог значења у ренесанси представљао је овај трећи „облик реда“. Чињеница да Витрувијева

тога се често губи из вида чињеница да се однос геометријских услова цртежа према стварности ипак коренито мењао, имајући у виду историјске нужности назначених периода које Фуко назива *условима могућности сазнања унутар једне епохе*. Илустрације у ренесансним трактатима биле су посвећене интерпретацији идеје кроз разоткривање саме природе архитектонског цртежа, док су барокни приручници, попут енциклопедија, разврставали облике на основу критеријума мере и реда. Архитекти такозваног „визионарског класицизма“ чији су представници били Клод-Никола Леду (Claude-Nicolas Ledoux), Етјен-Луј Буле (Etienne-Louis Boullée) и Жан-Жак Леке (Jean-Jacques Lequeu) по први пут у историји читава грађевину посматрају као целовити објекат, третирајући њен спољашњи облик као јединствени архитектонски знак који визуелном симболиком треба да „говори“ о својој унутрашњој функцији.<sup>45</sup> Тежиште архитектонског *пресека* и/или *перспективе* транспонује се у питање пројектовања историчности архитектонског предмета, а са таквим преокретом неизоставно се отвара проблем корелације између спољашњег смисла и унутрашње организације простора. Без обзира на чињеницу да пројекција одговара условима стварности, њена идеја се огледа у дубини времена, иза пројекцијске равни и онога што се у њој могло представити средствима чисте визуелне анализе која као таква постаје недовољна за испуњење архитектонске сврхе. Фантастична црта раног модерног схватања архитектуре које се појавило у освит Француске револуције није једино што одваја дискурс архитеката визионарског класицизма од језика којим су још увек говорили њихови савременици.<sup>46</sup> Реч је о суштинској разлици коју чини историчност предмета и потреба за предвиђањем испољавања његове функције у времену. То значи да се у архитектонском дискурсу по први пут појављује еволутивно схватање праксе које продире у сферу уметничке артикулације грађевинске форме и заувек трансформише видљиви садржај пројекције. Модерни архитектонски пресек постаје незамислив без свог метафизичког додатка јер добија задатак да разоткрије историјску дијалектику предмета. Реч је о домету који, као услов дефиниције универзално вредног облика, излази из домена непосредне видљивости омогућеног

---

дефиниција није могла бити преведена са задовољавајућом тачношћу и сигурношћу отворила је простор за мноштво различитих коментара и тумачења која преовладавају у касном ренесансном добу, поготово крајем XVI и почетком XVII века. Истовремено приказивање *дубине простора* и *унутрашње структуре грађевине* креће се између *пресека* и *перспективе*, често међусобно преклопљених. Просторни план или такозвани тродимензионални приказ грађевине и његов донедавно „аналошки“ однос према стварности (који се не може одвојити од проблема графичке апстракције архитектонског предмета) истражен је у Трећој глави: (2.3.1) *Проналазак централне тачке: "Перспектива као симболичка форма"*, Другог дела: *Архитектонски облици и стил*, ове дисертације.

<sup>45</sup> Израз *architecture parlante* или *архитектура која говори* односи се на архитектуру која обликом даје представу о својој сврси. Поставке овог правца дословно би илустровао пример зграде аеродрома у облику авиона. Термин се приписује Клод-Никола Ледуу, али представља пројекте неколико архитеката „визионарског класицизма“, означавајући даље од тога и сам визуелни принцип по коме структура изгледом „објашњава“ сопствену функцију или идентитет.

<sup>46</sup> Кризу архитектонске пројекције као чисте представе архитектуре дубоко је изразио Пиранези уносећи у класичне оквире архитектонског знања драму рушевина и подземља, сасвим другачију по изразу и смислу од барокне замрзнуте драме еуритмија. У том смислу, искорак *architecture parlante*, представља први критички одговор на нове услове времена који одлази корак даље од пуког испољавања недоследности.



геометријском анализом редова према емпиријски установљеним мерилима вредности.

Историја, као тема целог XIX века постаје неизоставна за разумевање света, па и архитектуре. Игра алегорија биће проглашена за њену застарелу теорију на чијем се хоризонту оцртава прогресивна мисао. Интерпретирајући појаву научног дискурса у његовој модерној форми, Фуко ту мисао описује као ону која „верује у снагу кретања, непрестану новост, живот адаптација, револуционарни преокрет (...), излажући се опасности од наивности, под претекстом да од историје ствара идеје у строго историјском смислу“.<sup>47</sup> Класични канон престаје да буде једини могући архитектонски језик, и у тренутку када се отвара могућност манипулације облицима, истовремено са слободном употребом стилова из прошлости, у дисциплинарном домену се рађа фигура субјекта, архитекте. Стил више неће бити схваћен као строго уметнички поредак у чије је *редове* архитектура била закључана, већ као материјал са којим се, преко ослобођених историјских референци, располаже у тежњи за конотативним повезивањем форме и програма.<sup>48</sup> Тиме се, подразумевајући више од чисто естетског улога, поставља основа за политички и/или научни дисциплинарни статус, али исто тако и за једну формалистичку естетику чију ће терминологију почетком прошлог века утемељити историчари попут Хајнриха Велфлина (Heinrich Wölfflin).<sup>49</sup> Хегелијанска перспектива уметности као развојног процеса који испуњава њену историјску нужност крећући се од строге репрезентације ка све већој апстракцији где преовладава искључиво формална интерпретација, водила је мисао о архитектури од фигуралног до апстрактног израза на начин који сугерише ослобађање од материјалних и конструктивних ограничења. Зигфрид Гидеон (Sigfried Giedion), један од кључних промотера модерног покрета предлаже за освајање нову димензију самог простора. Позивајући се на научна открића попут Ајнштајнове (Albert Einstein) теорије релативитета, он у свом парадигматском делу *Простор, време и архитектура* (*Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941) као основу за

---

<sup>47</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 325.

<sup>48</sup> Архитекти овог периода, међу којима се истиче творац модерног Берлина, Карл Фридрих Шинкел (Karl Friedrich Schinkel), користили су дорски стил за грађевине репрезентативних институција, готски за цркве, а рококо или вернакуларни за краљевске летњиковце.

<sup>49</sup> Ервин Панофски (Erwin Panofsky) као један од првих Велфлинових критичара тумачи неодрживост учења о „двоструком корену стила“ изложеног у његовом предавању на Пруској академији 1911. године. Према Панофском, тезе о „најопштијим и најначелнијим проблемима науке о уметности“ формулисане су у систематском и коначном облику, а да притом имају толики методолошки значај да је „неоправдано и необјашњиво што ни историја уметности ни филозофија уметности нису о тим теоријама изнеле став“. Проблем који он поставља у својој иконолошкој теорији односи се на Велфлиново и касније општеприхваћено уверење да је моменат стила могуће свести на чисти модалитет приказивања, уз редукцију која би имплицитно подразумевала немогуће раздвајање услова садржаја и форме. Из тога произилази њихово касније прећутно мешање, па и дихотомија која се показала као највећа мањкавост формалистичке методе. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovada: Samostalno izdanje, 1999), 53-54. Интерпретација формалистичке теорије у архитектури предмет је Пете главе: (2.5.1) *Израз вишег реда: стил и дух епохе. Потенцијална и актуелна архитектонска форма*, Другог дела: *Архитектонски облици и стил*, ове дисертације.

интерпретацију архитектонских релација поставља новооткривену многострукост перспективе.<sup>50</sup>

Модерна је уместо трактата и приручника, у тежњи да архитектура „говори терминима свог времена“, пронашла форму наратива и манифеста који су доследно могли да је изразе као покрет и искорак, акцију и конструкцију уместо до детаља разрађених доктрина или теорије која се заснивала на тумачењу постојећих, изграђених примера. Под дејством историјске климе и утицаја који су заједничким снагама извршили Гидеон и Ле Корбизије,<sup>51</sup> њени наративи преобраћени су у идеологију, а модерни покрет утемељен као целовити систем вредности, постајући историјска категорија кроз коју нова архитектура може бити објашњена у складу са Велфлиновим принципима формалне апстракције и духом времена који је имала задатак да уобличи. Уџбеници савремене архитектуре могу се разумети као текстови који, почев од *Пионира модерног покрета*, Николауса Певснера (Nikolaus Pevsner, Faber, 1936)<sup>52</sup> па све до *Модерних покрета у архитектури*, Чарлса Џенкса (Charles Jencks, 1973)<sup>53</sup> или *Модерне архитектуре, критичке историје*, Кенета Фремптона (Kenneth Frampton, 1980),<sup>54</sup> позиционирају садашњост на основу координата које је утемељио модерни покрет, посматрајући га као стилску прекретницу епохе и највиши домет савременог архитектонског језика, на сличан начин на који се у односу на средњи век сагледава ренесанса. Многа митска места модерног дискурса захваљујући томе нису доживела неопходну критичку интерпретацију и на њима још увек почива имплицитно разумевање вредности у архитектури чији савремени наративи изнова отварају двоструки простор корелације између недовољно објективизованих услова унутрашње заснованости дисциплине и спољашњег контекста препуштеног уопштавању без икаквих заједничких референци. Јединствени стилски језик на чијој се претпоставци заснивају дискурзивне архитектонске теорије постао је не само практично неодржив, већ и немогућ у времену компјутерских технологија. На снази су нове, приватизоване идеологије дисциплинарних пракси, све ексклузивније у етичким и естетским начелима, али самим тим све више лишене стварног политичког или друштвеног смисла. *Архитектонска дисциплина* постаје непрозирна фигура која захтева демистификацију претпостављајући нове парадигме. Она се данас, на рачун никад до краја спроведене критике прошлости, претвара у категорију све мање појмљиву и самим архитектима.

<sup>50</sup> Гидеон, који је био Велфлинов земљак и савременик, тежио је да позиционира архитектуру Модерног покрета укључивши је у ток историје. По њему, са појавом динамике каква је инспирисала кубизам, уводећи вишеструке позиције гледања у начин приказивања објекта, перспективни простор одређен из једне јединствене фиксне тачке престаје да буде легитимни начин репрезентације архитектонских облика. Гидеон описује нове околности приближавајући модерним архитектима могућност да у свом делу изразе дух времена, циљајући утемељење Модерног покрета као признатог стила који се као историјска категорија попут барока или ренесансе надовезује на Велфлинову теорију о формалној апстракцији. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959).

<sup>51</sup> Заједничко залагање Гидеона и Ле Корбизијеа доживљава званичну потврду оснивањем *CIAM-а, Међународног конгреса модерне архитектуре* (1928-1959).

<sup>52</sup> Nikolaus Pevsner, *Pioniri modernog oblikovanja: Od Morrisa do Gropiusa* (Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990).

<sup>53</sup> Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 2006).

<sup>54</sup> Kenet Frempton, *Moderna arhitektura, kritička istorija* (Beograd: Orion Art, 2007).

Иако је немогуће одредити универзална мерила која би у актуелној архитектури одражавала дух овог времена, ипак постоји потреба да се њен савремени дискурс препозна као друго од наслеђених модернистичких референци. Реч је о нужности да се архитектонска материја изнова приближи сензибилитету стручњака и уопште, савременој култури, како се не би затворила у пуку реторику и коначно нестала са хоризонта друштвене реалности. Непостојаност дискурса о вредностима у архитектури, из које произилази њена немогућност да испуни своје институционалне задатке није искључиво последица мањкавости било савести или практичне свести архитеката (пристали су да се такмиче у трци чија правила диктира укус приватизованог тржишта инвестиција, изневеривши притом не само стручну већ и струковну етику<sup>55</sup>). Чињеница је да живимо и радимо у свету у коме слаби иницијални смисао бављења архитектуром, док архитектонска пројекција, било у функцији технике или медија, истовремено губи сву моћ да говори о идејама. У таквој професионалној и друштвеној ситуацији, именовање проблема је већ довољан задатак за архитектонску теорију која је доживела атомизацију, затварајући се у мноштво капиларних токова који се губе не обухватајући стварност. Овај рад поставља проблем ексцентричне позиције архитектонског дискурса, тежећи ширем сагледавању професионалних услова, пре свега проналазећи тежишта за измештање из позиције која левитира над праксом, оптерећене изградњом личног идентитета архитекте *поистовећеног са сопственим стваралаштвом*. С обзиром да је архитектура одувек представљала вештину уобличавања физичке димензије света који настајују људи, можда је најмање оправдано управо њено отуђење од непосредно доживљеног простора као и доживљаја бића која у њему бораве. Почивајући на геометријској анализи, цртежи су у условима кризе историјске свести били сведени на функционалне дијаграме који се не баве живим подацима већ вештачким апстракцијама, до тачке у којој нас ка директнијем приступу не води више ништа сем идеје о њему, а управо таквих идеја бива све мање. Заборавља се да се различити чиниоци и информације са којима барата један архитектонски пројекат не могу повезати на мапама јер дијаграми поседују ексклузивистичко својство, али се пројектовањем они претварају у конкретне просторне чињенице, где архитектура треба да оствари свој примарни задатак. Будући да је реч о артикулацији простора људског сусрета који уз актуелни начин дизајна<sup>56</sup> бивају све више отуђени, замрзнути и непријатељски, тај циљ јој ипак прогресивно измиче, испуњавајући прошловековна дистопијска пророчанства.

Тема докторске дисертације припада тематском пољу дискурса који се надовезује на рефлексивну архитектонску традицију, лоцирајући и савремене појаве у архитектури. Она изражава нов приступ интерпретацији архитектонског субјекта, повезујући пројектантски дискурс са савременим филозофским, друштвеним и естетичким теоријама. Циљ истраживања се огледа у тематизацији

---

<sup>55</sup> Бауман пише: „Све што радимо, сви називи које дајемо својој делатности, све је то својеврсно куповање, активност уобличена према слици и прилици куповања. Шифра на којој се заснива наша »животна политика« изведена је из прагматике куповања“, а то такође важи и за архитектуру схваћену, хтели то или не, као производ који рекламира аутора. Графичка архитектонска култура, и то не у малој мери, усваја логику брендирања, а дискурс усваја језик тржишта. Zygmunt Bauman, *Teuća modernost* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 75.

<sup>56</sup> Мисли се на апстрактни процес пројектовања, као и на актуелне, ексцентричне дисциплинарне тенденције.

актуелног дисциплинарног стања као услова могућности струковне промене. У том смислу је *позиција архитектонског модернизма* схваћена као „фигура идентитета“ архитекте, која као таква превазилази историјско-временску перспективу модерног правца обухватајући токове његове ревизије и начине на које се струка прилагодила новим условима времена, користећи инхерентне саморефлективне механизме.

#### *Проблем и предмет истраживања*

Дисертација циља субјективно дисциплинарно стање које чини расцеп између представа и стварности. Још почетком XIX века дOMET *архитектуре и њеног дискурса* представљале су грађевине, али се конотације овог термина током модерног доба померају ка *идеалном објекту* и *процесу пројектовања*, да би на крају означавао сам појам *дисциплине* и *архитектонског знања*. Транспонованем места идеје од реалног и видљивог ка идеалном и могућем, од ефекта ка принципу, али пре свега од појаве ка концепту долази до јачања дисциплинарне конституције. Дисконтинуитет између околности репрезентације и реализације архитектуре омогућио је формирање модерне дискурзивне структуре која као теоријски систем или перцептивна схема раздваја комплементарне облике мисли.

Супротстављеност теоријских утемељења (субјекат / објекат) води порекло од Кантове (Immanuel Kant) *трансценденталне филозофије*, рађајући критичку или метафизичку (Леду и Буле: *architecture parlante*) и позитивистичку [Диран (Jean-Nicolas-Louis Durand): *Recueil et parallèle des édifices de tout genre*, 1800]<sup>57</sup> фракцију у архитектонској спознаји. Подела естетичких утемељења између неспојивих али по себи целовитих и кохерентних полова супротности (попут идеализма и рационализма) који се међусобно допуњују и један другом представљају ослонац укорењена је у систематској логици из које се развијају претече модерног покрета, укључујући гранање ових праваца током читавог XIX века. Као резултат ширења обима делатности и њене све веће диференцијације, пројектовање постаје априорни процес чије се исходиште заснива на апстракцији од стварности. Услови архитектонског концепта произилазе из синтезе која као елемент формалног мишљења архитектуре у самој његовој сруктури утврђује логику субјективитета. Унутрашњу недоследност између замисли и реализације модерни покрет је тежио да разреши дијалектичком синтезом, инсистирајући на геометријском рационализму као категорији *идеалне функционалности* објекта. У односу на модернистичко *узимање ствари у своје руке* и *стварање нове историје*, постмодерно схватање аутономије ослобађа цртеж од актуелних услова производње. Тиме дивергенција архитектонског процеса улази у коначну фазу где сам чин орјентације према *папирној архитектури* најављује одступање дисциплинарне позиције од разлога свог практичног деловања. Ово реактивно стање ауторецепције како би се очувала индивидуална концепција слободе констатује не само приоритет идеалног над реалношћу, већ имплицитно мишљење идентитета (субјекат као принцип).

---

<sup>57</sup> *Паралелни преглед свих типова грађевина* је прва књига која представља типолошку анализу историјске архитектуре са упоредним илустрацијама у истој размери. Диран је извршио велики утицај на неокласицизам, а може се посматрати и као идејни отац модерног прагматизма чија се систематска концепција пројектовања заснива на употреби поједностављених, репетитивних модуларних елемената и тиме антиципира праксу индустријске префабрикации.

Насупрот кондензацији делатности са историјском свешћу која је омогућила идеолошку базу модернизма, савременост утиче на струковно стање дисперзијом садржаја у складу са новим глобалним приликама, а првенствено као део антрополошких услова хипермодернизације. У околностима разградње формалних оквира модерне архитектонске дисциплине, сам концепт аутономности, као и други познати теоријски модели, губе практични смисао постајући неодрживи.

У односу на овако формулисане проблеме, предмет истраживања представљају историјски и савремени аспекти архитектонског цртежа или пројекције, чија су се три основна облика развила из Витрувијеве дефиниције распореда који чине ихнографија, ортографија и сценографија. Оживљавајући кроз графичке интерпретације изворног текста чије су оригиналне илустрације биле изгубљене, три геометријска плана архитектуре (хоризонтални, вертикални и просторни) унапређена су у неки вид „граматике“ пројектовања који се у одговарајућем облику задржао до данас. Значај који цртеж добија у ренесанси налази се у основи њене трансформације из еснафске делатности у ред слободних вештина, подизањем уметности на ниво науке путем дискурса чије је утемељење везано за откриће линеарне перспективе. Геометријски метод приказивања просторне структуре на дводимензионалној површини постао је теоријски проблем у ренесанси, чему је допринело опште прихватање Витрувијевих поставки као базе за интерпретацију представа у архитектонским трактатима.<sup>58</sup> Аксиоматски или дискурзивни статус цртежа, било да разоткрива језик природе или дефинише идеалну функцију објекта, тешко да се може уклопити у традиционалну категорију мимезиса ослањајући се на идеју о сличности са зградом која тек треба да настане. Однос између пројекције и реалности уопштено гледано одражава дисциплинарни статус, условљавајући модалитете њеног функционисања, позиционирања и саморефлексије. Стога се у фокусу истраживања налази не само фабриковање простора путем архитектонске пројекције и њених претензија да идентификује стварност, већ и отпор дискурзивне стварности.

### **Циљ, задатак, метод, литература**

Крајњи циљ овог истраживања усмерен је ка формирању методолошке основе за интердисциплинарно повезивање архитектуре, а конкретније ка откривању инклузивних дисциплинарних потенцијала на проширеном теоријском плану који се отвара декомпозицијом систематског пројектантског процеса. Продубљивање разумевања архитектонске позиције кроз упоредну анализу облика дискурса и значења која су им приписивана у различитим епохама има за сврху превазилажење апстрактности актуелне дискурзивне праксе која се као таква ограничава на

---

<sup>58</sup> Нацрти сачувани из готског периода, о чему сведочи „портфолио“ Вилар д’Онкура (Villard de Honnecourt, 1225-1235), припадали су реду техничких упутстава за конструкцију фигура, посвећених искључиво члановима еснафа. Студије класичних грађевина у ренесансним трактатима постају део јавне литературе намењене репродукцији, бавећи се интерпретацијом не само класичних облика већ и карактера цртежа у складу са оптичким законима перспективе. Појава научних трактата представљала је супротност затвореном поретку зидарских еснафа, укорјењеном у традицији усменог преношења знања са генерације на генерацију, због чега је технологија њихових достигнућа остала обавијена велом тајне. Теоријске расправе о грађевинској уметности које су промениле поглед на архитектуру и успоставиле цртеж као нови медиј потврђивања њеног јавног статуса, нису представљале нови стадијум у развоју неимарског искуства, већ насупрот њему долазе из академских редова.

пројекције везане за садашњицу или блиску будућност. У секундарне циљеве спада сагледавање историјских услова формалне логике архитектонског дизајна и њеног свођења на индивидуалне пројектантске идеологије, као и увид у плуралитет дискурса, односно разумевање потенцијално другачијих оквира у којима се размишљало о архитектури, а који указују на трансцедентност идентитета на коме се заснива њен модерни појам.

Као посебни циљ дефинисано је развијање савременог сензибилитета за апсолутну локализацију архитектонског пројекта. Реч је о формулацији појма *релационог објекта* који није *априорни модел* ни *ствар по себи* већ *физички ентитет* који добија својства у интеракцији са просторним и друштвеним елементима његовог окружења. Овај циљ подразумева и поставку теоријске релације која актуелизује схватање основних архитектонских вредности, мимо пројекција које припадају *историјској будућности*, као нешто што постоји и у прошлости и у будућности. Задатак дисертације је вредновање непосредног позиционирања уместо апстрактне условљености идеје, скрећући пажњу на еколошко питање архитектонског места, уместо питања идентитета објекта које је одредило развојни правац дискурса у времену *солидне модерности*.

#### *Задаци истраживања*

Из претходно дефинисаних циљева произилазе научни задаци груписани у четири категорије: 1) поставка и развој проблема, 2) тумачење појмовних садржаја и терминолошке структуре дискурса, 3) успостављање односа између проблематизованих тематских подручја, 4) поставка експерименталних метода и теоријских модела.

У прву групу поставке и развоја проблема спадају:

- дефиниција основних појмова за тумачење теоријских услова идентитета савремене дисциплине
- поставка структуре за истраживање дискурзивне форме архитектонског модернизма
- поставка тематског поља за интерпретацију *архитектуре субјекта*
- поставка теоријске платформе за тумачење кризе дискурзивног поретка
- поставка теоријске платформе за тумачење услова разградње дисциплинарног образаца
- поставка теоријског оквира за дефиницију појаве *губитка средишта*
- поставка упоришта за критичку анализу савремених околности *свеопштег поређења* без референтних модела

У другу групу анализе појмовних садржаја и структуре дискурса спадају:

- концептуална анализа архитектонских термина *позиције*, *пројекције*, *форме* и *стила*
- етимолошка анализа кључних речи у истраживању, као и анализа историјских садржаја тих појмова

У трећу групу идентификације, уобличавања и успостављања релација између тематских подручја спадају:

- идентификовање универзалне архитектонске позиције
- идентификовање односа између јавног карактера и феномена трајности архитектуре
- идентификовање архитектонског домена материјализације идеје
- идентификовање модалитета појављивања архитектуре у простору
- успостављање контекстуалних релација између позиције и пројекције

У четврту групу поставке експерименталних метода и теоријских модела спадају:

- етичко-еколошка платформа архитектонског објекта
- естетско-технолошка платформа дигиталног медија пројекције; поставка експерименталног метода инверзне геометрије виртуелног архитектонског кадра
- интерсубјективна и интердисциплинарна платформа пројектантске активности; поставка експерименталног метода релационог пројектовања; успостављање теоријског модела флуидних тимова
- поставка експерименталног метода интерпретативне теорије архитектуре; успостављање теоријског модела контекстуалне праксе

#### *Научне методе истраживања*

Истраживање је теоријског карактера, а ослања се на методе упоредне анализе и студије случаја. Предност али и специфичан проблем теорије архитектуре налази се у самој природи њених објеката који захтевају другачије схватање од чисто историјског или научног приступа, пошто би такво истраживање, било да се бави историјом садржаја или историјом форме, било принуђено да архитектонске феномене увек објашњава из угла неких других појава, а не из извора сазнања вишег реда. Архитектура спада у визуелне уметности и у свом основном смислу означава стваралачку делатност, па самим тим њена историја не може да се посматра као историја неке друге људске активности која не ствара облике, и која је у основи везана за интерпретацију збивања. Она се од историјских догађаја разликује по томе што поред *испољавања субјекта* представља *уобличавање материјала*, што значи да се теорија о архитектури суочава са неопходношћу да пронађе начело тумачења на основу којег њени феномени не само што могу да се разумеју у њиховој реалности, упућивањем на неке друге појаве, већ могу да се сазнају једним промишљањем које испод сфере видљивих чињеница ураћа у саме услове њихове егзистенције. Такав захтев држи теоријско истраживање у непрекидној антитези изазивајући методолошко промишљање, али пре свега враћајући увек у фокус чињеницу да су у питању архитектонска дела, а не ма који други историјски објекти. Оно је управо због тога прожето вишезначношћу метода, а утврђивање законитости често води до резултата који или нису повезани са егзактношћу научног истраживања, или се превише приближавају вредности индивидуалног архитектонског поступка.

Методолошка амбивалентност истраживачког поступка указује на чињеницу да се интерпретација модерне архитектуре разликује од интерпретације њених теоријских програма, односно да се у широј историјској перспективи вредности створених дела која још увек трају морају по својој просторној актуелности разликовати од одговарајућих дискурса о њима, који се заснивају на пројекцијама идеалних услова. Упоредна анализа дискурса отвара простор за

превазилажење начелних и саморазумљивих претпоставки о генези архитектонских облика, као и на разумевању контекста у којем се њиховим визуелним чињеницама на свим нивоима јавног живота и комуникације свакодневно приписују нова значења. Истраживање које се бави дефиницијом вредности архитектонске форме мора узети у обзир да се уметност, према речима Ервина Панофског (Erwin Panofsky), „ипак не заснива одређеном погледу од стране света, већ на одређеном погледу на свет“.<sup>59</sup> Анализа кључних термина због тога полази од истраживања етимологије речи, како би, узимајући у обзир њихова семантичка померања, утврдила промене услова архитектонског дискурса кроз историју. Методолошка поставка студија случаја ослања се на иконографску анализу Панофског која је премостила расцеп између садржаја и облика инхерентан дијалектичкој структури трансцеденталне естетике, доводећи у везу наизглед непомирљива подручја спољашњих и унутрашњих околности дела, са једне стране показујући интерес за блиску везу са другим хуманистичким дисциплинама, а са друге трагајући за суштинским, непроменљивим смислом уметничке форме.<sup>60</sup>

### *Литература*

Основну литературу чине текстови из више научних области и она се по томе може поделити на текстове из *архитектуре и урбанизма, филозофије, историје и теорије уметности*, као и *друштвене теорије*. Они се даље могу поделити на *примарне* и *секундарне* библогографске изворе, а текстови који су изван ове основне категоризације, а значајни су за сагледавање ширег контекста истраживања, наведени су у списку библиографске грађе као *општа литература*.

У основне референце о предмету и проблему истраживања спадају примарни извори из теорије архитектуре. Ту се пре свега издвајају текстови Ђулија Карла Аргана (1969-1982) објављени под насловом *Архитектура и култура*. Као историчар и критичар уметности, Арган интерпретира друштвену улогу архитектуре читајући њене ликовне, просторне, симболичке и типолошке особине указивањем на знаке и значења иза којих се оцртава целокупни културни лик епохе. Друго важно упориште за приступ теми представља рад Џереми Тила (Jeremy Till) *Architecture Depends* (2009) који описује проблем дихотомије између шире схваћене архитектонске реалности и конструкта дисциплине која функционише као колективни субјекат. Есеји Бернарда Чумија *Архитектура и дисјункција* (1975-1991) такође представљају кључну референцу у раду као први ауторски искорак у проблематизацији формалног мишљења архитектуре, дијагнозом расцепа између појма и појаве (*пирамиде и лавиринта*). Посебно инспиративан и иновативан увид

---

<sup>59</sup> У закључку текста *Проблем стила у ликовној уметности*, Ервин Панофски наводи: „Као што историја музике (...) пре него што тачно одреди индивидуалност, покушава да појми мелодијску и хармонијску форму уметности као такву, са свим њеним различитим подврстама, и то у њеној суштини и у њеном развоју, тако ће и историја ликовне уметности пре свега покушати да утврди опште »приказивачке могућности« различитих стилских епоха и да их сведе на јасније и тананије појмове; притом, међутим, никада неће смети да заборави да се уметност, будући да се одлучује за једну од тих могућности и тако одриче свих других, не утврђује на одређеном погледу света, већ на одређеном погледу на свет“. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 59.

<sup>60</sup> Ibid, 5-6.



у разумевање континуалне инклузивности тема и идеја Баухауса поставља Детлеф Мертинс (Detlef Mertins) у књизи *Modernity unbound*.

У раду су коришћени примарни извори о предмету истраживања: Витрувијевих *Десет књига о архитектури*, Албертијев трактат *De re aedificatoria libri decem* (1442-1452), као и мистериозна алегорија *Hypnerotomachia Poliphili* (1499) Франческа Колоне (Francesco Colonna) чија је тема пејзаж из снова, али која до детаља описује архитектонске елементе ренесансног врта. За тумачење развоја архитектонске пројекције нарочито су значајни Себастијано Серлио (Sebastiano Serlio), Данијеле Барбаро (Daniele Barbaro) и Андреа Паладио (Andrea Palladio), а као извори барокне литературе коришћени су преводи на српски и енглески језик архитектонских приручника Јозефа Фурттенбаха (Joseph Furttenbach), Гварино Гварина (Guarino Guarini) и Ницероново (Jean-François Niceron) *занимљиве перспективе (la perspective curieuse)*. За увид у формирање дисциплинарних вредности у времену просветитељства посебно су значајни Витрувијев превод са илустрацијама и уводним коментарима Клода Пероа (Claude Perrault) као и предавања (*Cours d'Architecture*) Франсоа Блондела (François Blondel), док се упоришта за тумачење промене статуса архитектонске пројекције крајем XVIII и почетком XIX века налазе у делима Пиранезија,<sup>61</sup> Ледуа и Дирана,<sup>62</sup> Џона Соуна (John Soane), Карла Фридриха Шинкела (Karl Friedrich Schinkel) и Готфрида Земпера (Gottfried Semper). У основне изворе из XX века поред историја модерне архитектуре Певснера, Гидеона, Тафурија и Фремптона убрајају се манифести Ле Корбизијеа, Адолфа Лоса, *Novembergruppe* и Баухауса. Значајно место у истраживању имају текстови који се могу сматрати ексцентричним у односу на главни ток теорије архитектуре, осветљавајући околности разградње њених оквира у кризним временима, истовремено откривајући латералне токове идеја. Ту спадају графичка тумачења архитектонских термина са почетка XVII века Жозефа Боијота (Joseph Boillot) и Ига Самбина (Hugues Sambin), затим фантастичне збирке илустрација Жан-Жак Лекеа, као и визионарски есеји Паула Ширбарта (Paul Scheerbart), Бруна Таута (Bruno Taut) и Хермана Финстерлина (Hermann Finsterlin). Другу групу секундарних извора чине дела која интерпретирају одговарајуће концепте вредности у архитектури: есеји Николаса Реја (Nicolas Ray), разговори Жана Бодријара (Jean Baudrillard) и Жана Нувела (Jean Nouvel), као и историографске студије Панајотиса Турникиотиса (Panayotis Tournikiotis) које критички позиционирају модерне наративе, укључујући их у шире историјске моделе.

---

<sup>61</sup> Пиранезијеви графички албуми од којих је најпознатији објављен под називом *О величанствености и архитектури Римљана (Della magnificenza ed architettura de' Romani, 1761)* садржали су стварне, али и реконструисане приказе римских рушевина који су имали огромни утицај на стварање неокласицизма. Фантастични призори, веома чести у делима каснобарокних уметника, као да призивају романтично сећање на *златно доба грађевине* чија се перцепција, најпре у модерној литератури инспирисаној Русоом (Rousseau) и Винклеманом (Winckelmann), мењала од статичне појавности ка динамичним, променљивим и несталним интерпретацијама.

<sup>62</sup> Ледуово дело са утопијским визијама архитектуре, *L'Architecture considérée sous le rapport de l'art, des mœurs et de la législation* (1804), штампано је малтене истовремено када и Диранов текст *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1800) који утемељује позитивистичко становиште базирано на графичкој систематизацији типова, почивајући на првој апсолутно систематској примени закона нацртне геометрије у архитектури.

Примарне изворе из филозофије чине текстови који су у раду коришћени као кључна литература везана за структуру и метод. Основну референцу у истраживању структуре дискурзивних садржаја представљају Фукоови текстови из области епистемологије и филозофије простора, пре свега *Речи и ствари: археологија хуманистичких наука* (1966). Референцу за истраживање природе архитектонске делатности представља студија Хане Арент, *Conditio humana* (1958). У односу на предмет критичке анализе такође је релевантна критика Теодора Адорна (Theodor Adorno) и Макса Хоркхајмера (Max Horkheimer) која се бави проблемима и парадоксима дијалектике субјекта. Из области савремене друштвене теорије најзначајнију референцу представљају студије Зигмунта Баумана о феноменима *текуће модерности*, док се из филозофије облика и гео-онтологије издваја теорија сфера Петера Слотердијка. Примарну литературу везану за метод истраживања чине дела из теорије уметности: иконолошке студије Ервина Панофског, социолошке студије Пјера Франкастела (Pierre Francastel), друштвена историја Арнолда Хаузера, као и есеји о модерној уметности Ђулија Карла Аргана и Акиле Бонита Оливе (Achille Bonito Oliva).

Секундарну литературу из области филозофије представљају текстови који су били од значаја за рад на појединачним тематским јединицама, пре свега референце Маршала Бермана и Жан-Франсоа Лиотара (Jean-François Lyotard) коришћене у интерпретацији појма *модерног стања и искуства модерности*. За анализу симболичних појава модерне архитектуре упоришта се налазе у тектовима Валтера Бенјамина (Walter Benjamin) и Петера Слотердијка (о Кристалној палати<sup>63</sup>), али и њихових претеча из домена филозофије историје препознатих у делу Освалда Шпенглера. За разумевање основних појмова естетике и међусобног односа естетичке теорије и филозофије архитектуре основне референце представљају критички есеји Филиберта Мене (Filiberto Menna), Ђанија Ватима (Gianni Vatimo), Албрехта Велмера (Albrecht Wellmer), Бургарта Шмита (Burghart Schmidt), Вернера Хофмана (Werner Hofmann), Сузан Бак-Морс (Susan Buck-Morss) и Лика Ферија (Luc Ferry). Посебно место у литератури из ове области припада филозофима Феликсу Гатарију (Félix Guattari) и Жилу Делезу (Gilles Deleuze), као и савременом теоретичару уметности Николасу Буриоу (Nicolas Bourriaud), аутору кључних појмова *алтермодерности* и *релационе естетике*.

### **Хипотезе и структура**

Дисертација полази од претпоставке да се у актуелности мењају основни аспекти разумевања архитектуре, односно, да нестаје фигура субјекта - спољашњег и унутрашњег човека - која се у модерности конституисала као услов и тежиште архитектонског дискурса. Друга хипотеза је да се циљеви пројектовања, који су се заснивали на предметном идентитету, у најновијем времену измештају из тих оквира услед чега интегрални процес у архитектури постаје проблематичан. Проблеми које идентификује теорија архитектуре као што су *случајност* (*contingency*) или *равнодушност* (*indifference*), схваћени у светлу универзалних атрибута архитектонске форме, представљају само спољашњи ефекат стварног проблема везаног за немогућност да се одреди раван у којој се архитектура налази

---

<sup>63</sup> Peter Sloterdijk, *In The World Interior of Capital* (Cambridge-Malden: Polity, 2014)

према данашњем свету, још увек невидљивом подручју које се указује као сасвим друго од оног што смо навикли да буде.

#### *Структура докторске дисертације*

Структуру докторске дисертације чине три основне целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Завршна разматрања закључака и препорука. На крају рада налазе се библиографски подаци. Увод у форми апстракта садржи три дела: 1) Анализа предмета и проблема; 2) Циљ, задатак, метод и литература и 3) Хипотезе и структура. Уводом је обухваћен увид у постојеће теорије и ставове о теми рада, објашњење предмета и проблема истраживања, излагање циљева и задатака научног рада, подаци о методолошком приступу, примењеним методама и поступцима као и спецификација референтне литературе, затим основне научне хипотезе, структура рада као и процена научне оправданости и очекиваних резултата истраживања. У уводном апстракту изложен је тематски оквир дисертације, дефинисана је истраживачка позиција и предочен савремени контекст као општи услов трансформације архитектонске дисциплине под насловом *Несагледивост стварности*.

Средишњи део, **Приказ и интерпретација резултата истраживања**, састоји се из четири целине: *Архитектура субјекта*, *Архитектонски облици и стил*, *Између позиције и пројекције* и *Пројектовање у XXI веку*. Уводни и завршни део дисертације одређују тематски контекст истраживања и његова исходишта. Прва целина, *Архитектура субјекта* обухвата позицију архитектонског модернизма, где се тумаче њена филозофска упоришта, дискурзивне фигуре, перцептивни модалитети и структура праксе, идентификујући механизме самоодржања дисциплинарне форме у савременим околностима дисперзивности њених процеса. У закључном делу, *Пројектовање у XXI веку*, поред упоредне анализе савременог стања размотрени су капацитети за померање фокуса од идеалистичке ка релационој теорији пројектовања. Теза је постављена кроз двоструки оквир позиције и пројекције; први утврђује формалне услове архитектуре на основу апстрактне представе објекта, а други испитује могућност апсолутног локализовања архитектонског процеса који више није одређен дефинисањем објекта већ његовог односа са окружењем, то јест, истраживањем кроз архитектонску форму свих услова стварности. Два средишња дела рада, *Архитектонски облици и стил* и *Између позиције и пројекције* постављени су као оквир за демистификацију, десубјективизацију и деконструкцију основних појмова архитектуре чију је рефлексивну структуру утемељио модернизам.

*Архитектура субјекта* разматра еволутивно схватање архитектонског концепта које се појављује још у неокласичном дискурсу, али чије је најдинамичније визије и парадоксе уобличио модерни покрет. Као централни мотив поставља се *идеја транспарентности* која обједињује историјске и естетске вредности модерне конструкције са њеним идеолошким потенцијалима. У првој глави под називом *Кристална палата као непрозирна фигура* предмет интерпретације представља не толико релна грађевина која је омогућила космополитански доживљај светских изложби, колико идеални објекат који постаје именитељ трансформабилне снаге стаклене архитектуре. У другој глави, *Баухаус као сублимирани простор метафоре* тумаче се дијалектичка превирања на сцени

ране модерне до тренутка када су њени наративи преобраћени у доктрину, а модерни стил успостављен као историјска категорија. У Трећој глави под називом *Криза историјске свести: расплићавање појмова у дискурсу* проблематизовано је идеолошко поистовећивање историје и теорије које води до поларизације корелативних трендова у пракси и њиховог затварања у непремостиве дихотомије. Четврта глава, *Текући облици и »ad hoc« архитектура* идентификује савремену дискурзивну кризу, невидљивост ширих услова архитектонске делатности, као и редукцију естетских домета архитектуре на визуелни ефекат објекта и његов комерцијални потенцијал.

Други део рада, *Архитектонски облици и стил* састоји се из пет глава. Прва глава, *Основни појмови архитектуре* садржи увод у анализу архитектонских термина *позиције, пројекције, форме и стила* која, полазећи од етимологије речи, има за циљ откривање њихових првобитних значења. Друга глава, *Позиција или место у простору* интерпретира промене услова архитектонског дискурса и могућности његове локализације у оквиру опште теорије идеја, откључавајући дијалектичку перспективу која одваја концепте од неопозивости појавне егзистенције, постављајући их као засебни предмет рефлексije о архитектури. Трећа глава, *Просторна пројекција: веза између идеје и стварности* бави се истраживањем геометријских услова пројекције који прописују сродност између облика и конструкције. Четврта глава, *Физиономија простора. Облици велике унутрашњости* интерпретира антропоцентричне моделе заједничких ентеријера који репродукују стабилност заокружених универзума са онтолошким средиштем, насупрот спољашњој природи без граница и форме. Релација ентеријера и екстеријера, ако се изузме чисто функционално гледиште тих појмова, постављена је као темељно морфолошко питање које заједно са самим простором постаје прожето амивалентношћу. У петој глави, *Израз вишег реда, стил и дух. Потенцијална и актуелна форма*, тумачи се порекло *стила* као иконичког еквивалента „неопходне ексцентричности места постојања модерног уметника“.<sup>64</sup>

Трећи део, *Између позиције и пројекције* орјентисан је на интерпретацију односа *теорије* и *праксе*, са освртом на ограничења дискурса који претпоставља њихову дихотомију. Овај део рада садржи две главе од којих прва, *Poiesis & Praxis* разматра дефиниције архитектонског стања у односу на универзалност тема, како историјског идентитета архитекте, тако и јавног карактера архитектуре и њеног трајања. Друга глава, *Концептуално јединство пројекта и аутономност дела* обухвата интерпретацију односа између технике и технологије. Тема је усмерена ка превазилажењу расцепа између унутрашње извесности концепта и неизвесности његових спољашњих исходишта.

Четврта и завршна целина, *Пројектовање у XXI веку* по тематској структури одговара другом делу рада, а бави се савременим околностима у којима дефинисани појмови мењају значење. Прва глава, *Еколошка функција облика* развија технике непосредног локализовања архитектуре и њеног тумачења у релацији са окружењем. Друга глава, *Стварни и дигитални просторни екрани* обухвата услове трансформације геометријског поступка са променом графичког

---

<sup>64</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 15-16.

медија пројекције. Трећа глава, *Релационо пројектовање: флуидни тимови* интерпретира методолошки потенцијал диференцијације архитектонског пројекта у технолошким, економским и еколошким околностима дисциплинарне праксе у савременом свету. Закључно разматрање у четвртој глави, *Простор као медиј: цело није сума делова* тумачи историјску нужност архитектонске професије да производи и преиспитује сопствене моралне принципе. Становиште да архитектонски дизајн не може бити сврха самом себи, већ средство којим се ослобађају заједничке духовне снаге, налази још једном инспирацију у Гропијусовој мисли да истински етички учинак „не зависи од побољшања спољашњих услова живота већ од другачијег односа појединца према свом делу“.<sup>65</sup>

У Закључку *Непосредна орјентација и лично искуство* сумирају се резултати дисертације, проверавају почетне хипотезе и отварају правци за нова истраживања са посебним одразима у односу на одабрани ауторски рад.

#### *Очекивани резултати и научна оправданост*

Истраживање се бави методолошким структурама пројектантског поступка, али његов циљ није утврђивање кохерентног система, принципа, тактика и техника које би се могле директно имплементирати, већ развијање капацитета за критичку интерпретацију утврђених теоријских приступа и контекстуализацију простора за нове модалитете професионалног деловања. С обзиром да је основни задатак дисертације поставка актуелних проблема архитектонске праксе кроз научно-истраживачки рад, практична примена резултата у овом случају подређена је теоријском и методолошком значају истраживања. Оправданост оваквог приступа произилази из неопходности теоријских референци у области архитектонског пројектовања и савремене архитектуре. Резултат дисертације је отворена платформа која уместо продубљивања једног дискурзивног система омогућава ширење епистемолошке основе архитектуре, отварајући конкретне перспективе за контекстуализацију услова професионалне свакодневице. Допринос научног рада огледа се у неопходности теоријског подстицаја за нове модалитете критике, образовања и стварања, укључујући интердисциплинарност као гарант савремености.

---

<sup>65</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura*, „Uvod u Gropijusa“ (Split: Logos, 1989), 149.

# I

## АРХИТЕКТУРА СУБЈЕКТА

„Какав ми је то *кристални дворца* у који би човек могао да сумња? Међутим, ја сам убеђен да се човек неће никада одрећи праве патње, то јест рушења и хаоса“.<sup>66</sup>

(Фјодор Достојевски, *Записи из подземља*)

### 1.1 Кристална палата као непрозирна фигура

#### *Фаустовски расцеп*

*Непостојаност стварности* или *губитак света* као превасходно модерно обележје људског стања<sup>67</sup> можемо повезати са субјективним осећањем укоренењем у главним друштвеним темама XIX века, лоцирајући га у центар великих страхова тог доба који су, између осталог, одредили његову преокупацију историјом. Па ипак, како запажа Лик Фери, све до једног „релативно скорашњег момента који у филозофији обележава Ниче (Nietzsche), а у историји уметности појава авангардних покрета“, субјективизација реалности није нужно значила и њено ишчезавање.<sup>68</sup> Може се рећи да је Ниче био први гласник истина које не повезују већ растављају и отежавају егзистенцију. У његовом говору скривене стрепње читаве епохе добиле су име, суочавајући се са „отвореним безданом“ који је романтична филозофија више или мање успешно прикривала, иако је дубоко предосећан у постулатима геометријског бескраја, научним сазнањима о ширењу некада заокруженог космоса или ентропији система као потврди о преовлађујућем хаосу у дубокој и зјапећој празнини универзума. Архитектура тог периода претходила је не само рађању авангарде и новог стила, већ и кристализацији идеје да је уметности потребан потпуно нови језик са снагом да надахне и уобличи дух епохе.<sup>69</sup> *Непостојаност реалности* се несвесно огледала у архитектонским облицима и дискурсу овог *доба историје* чија су се актуелна питања у највећој мери тицала *времена*. То су биле теме *развоја и застоја, мена и криза, гомилања*

<sup>66</sup> Fjodor M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja* (Beograd-Podgorica: Nova knjiga, 2016), 37.

<sup>67</sup> *Губитак света* или *Weltlosigkeit* представља главну карактеристику друштва модерног доба: „Масовно друштво је тешко поднети не зато што га чини велики број људи, или барем не примарно због великог броја људи, него због тога што је свет између људи изгубио моћ да их окупља, да их повезује и одваја. Необичност те ситуације подсећа на спиритуалистичку сеансу на којој много људи око стола од једном, захваљујући неком трику, види како тај сто међу њима нестаје, тако да две особе које седе једна насупрот другој више нису раздвојене, али исто тако нису међусобно ни повезане било чиме опипљивим“. Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016).

Феномен *губитка заједничке стварности* модерног друштва на његовом путу ка формирању масовне културе био је обухваћен и на неки начин амортизован филозофским појмом субјективности, садржаним у Хегеловом концепту *акосмизма* (*akosmismus*, од грчке речи *ἀ-κόσμος*: не-свет) који треба да означи метафизичко становиште порицања објективне реалности, као илузије наспрам *апсолута* или свеопште *једнакости у духу*.

<sup>68</sup> Лик Фери, *Ното aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 15.

<sup>69</sup> „Сваком добу његова уметност. Уметности њена слобода“ (*Der Zeit ihre Kunst. Der Kunst ihre Freiheit*) писало је на згради и изложбеном павиљону Бечке сецесије (1898), са којом почиње архитектонски дискурс XX века и *арт нувоа* (Art Nouveau) као одговор на нужност уметности да се супротстави друштвеној лажи чији је репрезент постала позивајући се на стилове историјских епоха.

прошлости и преокупације мртвима, фаталних претсказања и стрепњи од глобалног хлађења.<sup>70</sup> Према Фукоовој интерпретацији, „други принцип термодинамике снабдео је XIX век основним језгром његових митолошких ресурса“,<sup>71</sup> при чему се не може са сигурношћу тврдити да су страхови од глобалне катастрофе (такозваног „краја времена“) на икакав директан начин повезани са теоријским премисама о „крају историје“.<sup>72</sup> Између њих постоји извесна симболичка сродност на коју указују периодична симултана појављивања са једне стране миленаристичких утопија, а са друге теорија о евентуалности апокалипсе.<sup>73</sup> Утопијске теорије и интелектуални светоназори који су из историјске периодизације стварали *свест о светској историји* имали су пресудни значај за појављивање Кристалне палате као идеалног објекта. Као носилац првобитних друштвених страхова и колективног несвесног, њена фигура је оживела у архитектонским визијама и сновима о *неограниченом простору* након што је стварна грађевина (*The Crystal Palace*, 1851) са својим непревазиђеним техничким ефектом *инкубатора космополитанске културе* брзо пала у заборав на хоризонту новог века, тог „херојског доба“ модерне са одложеним исходиштима било утопије или светског слома.

Културна производња мотива *краја* на прелазу између два века није по себи била новина, али се долазак овог миленијума разликовао у томе што им је медијска пролиферација одузела моћ изражавања временских аналогичности какве су побуђивали крајем XIX stoleћа. Проглашавање *смрти модерне*, па затим и завршетка постмодернизма у циљу легитимизације новог архитектонског тренда имало је за последицу ограничавање дисциплинарне теорије и њене интуиције на садашњи тренутак, инсистирајући управо на оним промерима разумевања историје у којима је архитектура изгубила дубљу перспективу. Испоставило се да је постмодернизам деловао на формалном, али не и на суштинском плану разлика на који се као стилски покрет својевремено позивао, успостављајући нови режим ограничења и

---

<sup>70</sup> Последњи температурни минимум који је означио крај *малог леденог доба* (1850) хронолошки се поклопа са првом Светском изложбом (1851) и изградњом лондонске Кристалне палате. Транспарентна и климатизована грађевина у Хајд Парку типолошки гледано представљала је гигантски стакленик и попут имунолошке структуре стварала је ефекат пројекције целокупне спољашњости у вештачки грејани *ентетијер*.

<sup>71</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.

<sup>72</sup> *Крај историје* је политички и филозофски концепт који препостваља да се неки политички, економски, или друштвени систем у тој мери развио да може да створи крајњу тачку у друштвеној и културној еволуцији и коначни облик људске владавине. Многи мислиоци су се слагали у идеји да одређени систем представља *крај историје*: крајем XV века о томе је писао Томас Мор (Thomas More), док су у XIX веку темеље појму *светске историје* поставили пре свега Хегел, затим Маркс, а у спиритуалистичком руски филозоф и теорлог Владимир Сергејевич Соловјов (*Владимир Сергејевич Соловьѳв*). У овај тип дела могла би се сврстати и књига Франсиса Фукујаме (Francis Fukuyama), *Крај историје и последњи људи* (1992). Извор: <https://en.wikipedia.org>

<sup>73</sup> Умберто Еко (Umberto Eco) у *Разговору о крају времена* (2001) упоређује медијско ширење миленијумског сензационализма 1990-тих година са појавом миленаристичких секти крајем X века и начином на који их је црква као тадашњи „чувар историје и сећања“ предано сузбијала, сасвим супротно од деловања јавних гласила која у савременом свету преузимају ту функцију. Он скреће пажњу на јудео-хришћанску традицију схватања времена као усмереног хронолошког кретања које од нулте тачке (тзв. *пада у време*) напредује ка наступању вечности, а које по аналогичности одговара начину на који је модерно доба дефинисало концепт *светске историје*, верујући у акумулацију знања и иреверзибилно усавршавање човечанства. Umberto Eco, *Razgovor o kraju vremena* (Beograd, Narodna knjiga, 2001), 30.

слобода ревизијом теоријског простора чију је основу створила модерна, као идеологија новог почетка која је обликовала историјске пројекције, претварајући их у наратив. Кристална палата као мотив инклузивног простора, који у условима модерног померања хоризонта задржава иманентност унутрашњих светова, узима се за носећу морфолошку фигуру *транспарентности* у односу на коју се позиционирају модернистичке дихотомије, постављајући основу за иклузивније разумевање тог концепта, од *стакленика* до *стаклене утопије*. Дисциплинарно искуство прошлог века претпоставља наизглед критички, али заправо апсолутни оквир, полазећи од идеје о самореализацији за коју идентични модел још увек представља остварење Ле Корбизијеа, док се Џозеф Пакстон (Joseph Paxton) тек условно означава као архитекта.



**Фиг. 1.** *Минерал хематит, микроструктура - мапа за конично огледало*



Кристалну палату је могуће посматрати као непосредни градитељски израз акумулиране производне моћи индустријске технологије, претходећи јасно формулисаној идеји о неопходности оригиналог стилског језика који би доследно изражавао нову архитектонску визију света. Са друге стране, она је обухватила многобројне теме кроз које је *дух епохе* први пут добио видљиву фигурацију, пре његове формулације као идеје у експлицитној форми, из које ће се развити целовити естетски систем. Управо због тога Кристалну палату треба разумети као оригинални архитектонски тип индустријског доба у њеној потпуној потенцијалности, са уживљавањем у историјску слојевитост тренутка њеног настанка, а не искључиво кроз наративе који је локализују у процесу формалног развитка чије је координате утврдио модерни покрет. Целокупна архитектура друге половине XIX века сажета је у функцији утемељења модеризма као референтне тачке велике формалне еволуције у којој је инжењерским конструкцијама од ливеног гвожђа додељено произвољно место претече, упркос њиховом сасвим другачијем, органском и хетерогеном појављивању. Структуре индустријског доба које иконографију светских изложби повезују са урбаним просторима железничких хала, висећих мостова, торњева и стаклених башти, означавале су први монолитни искорак на путу ка *јединству уметности и технике*<sup>74</sup> кроз које је архитектура требало да испуни свој историјски задатак. Улога ових конструкција у метаморфози архитектонских облика комплексна је и несводљива на формалистичке апстракције. Модерни појам стила настаје почетком XIX века одвајањем архитектонских облика од просторне и историјске егзистенције и конципирањем апсолутног слоја значења, поистовећеног са језиком, из којег следе проблеми кохерентности и артикулације израза грађевине. Исто одвајање постулира разлику између неопходог чиниоца *конструкције* и произвољног елемента *декорације*, тако да се од Дирана који продубљује ту поделу својом дефиницијом типа, орнамент може разумети само као маниристичка апликација које се истински рационална струја морала ослободити. Са друге стране, орнаментални облик инжењерских структура органски израста из конструкције која се развија из конкретног предмета и функције, тако да техничка архитектура морфолошки представља инфраструктуру преображену у фундаментални облик јавног простора. Због тога је она обухватила живе форме индустријског доба у

---

<sup>74</sup> За разлику од многих историчара модерног покрета који су попут Гидеона истовремено били и његови протагонисти, тумачење Николе Добровића отвара инклузивнију перспективу о достигнућима техничке архитектуре, указујући најпре на промену услова архитектонске делатности чији су се делокруг, задаци, опсег радова и знања услед убрзаног економског и технолошког развоја умногостручили. Током прве половине XIX века дошло је до неминовне диференцијације домена који је од ренесансе до Соуновог доба био обухваћен појмом архитектура, а који се најпре поделио на архитектуру и инжењерство, водећи даље ка постепеном осамостаљивању појединачних инжењерских области, а имајући за резултат остваривање све већих техничких подухвата. Према Добровићевом наводу, „тек савремена *теорија* архитектуре може поставити инжењерска дела XIX века на своје место (...), називајући *техничком архитектуром* управо само оне структуре које су квалитетом досегле ниво архитектуре, без обзира да ли су њихови аутори били архитекти или инжењери“. У њима је рационалност пронашла одговарајући ликовни израз, и што је још важније, оне отварају основне теме модерне синтезе: 1) „претварање квантитета у квалитет; 2) остварење чистог ума; 3) континуитет стваралачке мисли; 4) сједињење инжењерства и архитектуре; 5) јединство уметности и технике; 6) прекид са подвојеношћу личности и новодобске цивилизације“. За Добровића, инжењерска архитектура представља „добродшло мерило код провере рационалне архитектонске мисли почетком двадесетог века“. Arh. Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo* (Beograd: Građevinska knjiga, 1965), 126-127.

којима је садржан његов истински градитељски потенцијал за трансформацију света.

Пишући о застакљеним градским галеријама, Бенјамин овај архитектонски облик у коме су јавни коридори преобраћени у позорнице луксузне трговине, проглашава кључем за капиталистичко друштвено стање које пролазнике претвара у потрошаче.<sup>75</sup> Архитектура светских изложби, која започиње изградњом Кристалне палате, а доживљава ревитализацију у Галерији машина и Ајфеловом торњу (1889), имала је неупоредиво већи морфолошки значај од комерцијалних интермеца између улица и тргова, јер је својим димензијама трансформисала поглед на градски предео и посредством небројених реплика<sup>76</sup> створила идеју о глобалном пејзажу. Она по карактеру више одговара мостовима и кулама од ливеног гвожђа који су визуелизовали нове просторне распоне, пружајући слику о физичком савладавању до тада недостижних позиција, што им даје непоновљиву аутентичност. Конструкција у Хајд парку је својим просторним и програмским аспектима прекорачила критични праг ентеријера, упијајући читав спољашњи свет у прорачунату унутрашњост. Насупрот аркадама које остају ограничене на пролазе, она је дочаравала идеју о грађевини која је толико пространа да се никад не мора напустити.<sup>77</sup> Ајфелова кула је од самог тренутка реализације представљала много више од система равнотеже сила који се материјализовао као израз мисли XIX века. Структура је достигла тачку која је надвисила повлашћено место погледа, означено врховима торњева Богородичине цркве, од којих је карактеристичан источни торањ био реконструисан током 1840-тих од стране Виоле-ле-Дика (Viollet-le-Duc), када је катедрала враћен оригинални средњовековни изглед.<sup>78</sup> Ајфелова кула је својом висином далеко надмашила ову симболичну тачку, пројектовану тако да буде видљива али ипак недостижна са земље. Уместо неопозивости старог поретка који је делио места на доступна и недоступна, нова структура је сваком грађанину приближила перспективу погледа из атмосфере, унутра ка споља. Њена промена формата изражава еру масовне културе, превазилазећи својство појединачне грађевине и најављујући тиме нове тенденције систематског урбанизма. Техничка архитектура је схваћена као израз рационалности што је утицало да се занемари њена сличност са готиком која нема ништа заједничко са еклектичком употребом стилског језика, већ се заснива на сродности геометријских принципа. Ослобађање од репрезентативности које је модерна одредила као циљ имало је претечу управо у техничкој архитектури, у чијој форми преовладава конструктивно, уместо представљачког начела, супротно од претежног историцизма тог времена. Индустијске структуре са катедралама повезује одређени виталистички концепт који преузима начин грађења из природе, преводићи њене облике у структуралну

---

<sup>75</sup> У свом недовршеном тексту о париским аркадама (*Passagenwerk*, 1927-1940) Бенјамин поистовећује Кристалну палату са њиховим проширеним обликом, упркос формату стаклене грађевине који шаље сасвим другачију поруку од застакљених пролаза. Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Harvard: Harvard University Press, 2002).

<sup>76</sup> од којих је прва била у Њујорку, само две године касније

<sup>77</sup> Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization* (Cambridge-Malden: Polity Press, 2013), 169.

<sup>78</sup> Зашиљени источни торањ био је уклоњен због нестабилности 1878. године. Нова кула, украшена киповима апостола који силазе у свет предвођени са четири звери апокалипсе, била је изграђена према оригиналном моделу са јачом конструкцијом тако да издржи временске прилике. Кула је потпуно страдала у пожару 15. априла 2019.

логику материјала. Пакстон, који је био професионални вртар, осмислио је конструкцију Кристалне палате на основу система нерватуре листа највећег локвања на свету, *Victoria amazonica*.<sup>79</sup> За разлику од техничке архитектуре чији се облици заснивају на миметичком начелу, у односу на природне склопове који израстају из својих основа налик биљним структурама, аналитика модернистичких форми развија се из метода кубистичког сликарства, разградње видљиве фигуре у отворену, разломљену, кристалу структуру односа.<sup>80</sup> Основни концепти архитектонске модерне, као што су *непрекинути простор* и *слободни план*, немају ништа заједничко са сликом Кристалних палата у парковима светских метропола из које се родила идеја Хауардовог *Вртног града* (1898),<sup>81</sup> а већ се Гидеонова идеја „релационог простора“ одваја од представа делиричне кристалне утопије, разлажући перцептивни поредак централне перспективе освајањем *четвородимензионалности* покренуте перцепције.<sup>82</sup> Имајући у виду конструктивни принцип „глобалног ентеријера“, може се рећи да је Кристална палата на прагу XX века инспирисала различите пројекције транспарентности, транспоновањем у *идеални објекат* чији се идеолошки потенцијал мерио способношћу слике да претвори масу у покрет, дестабилизујући визуелне границе простора, а са њима и непремостиву дихотомију између ентеријера и екстеријера.

За разлику од већине представника модерног покрета који су интернационални стил сматрали коначном фазом историјског развитка, Никола Добровић писао је о савременој архитектури као „великој, незваничној и још увек неусавршеној лабораторији“, наглашавајући да ни један њен облик није и не може бити коначан, већ је потребно да се стално отвара за нове везе, обухватајући појам града као живог организма. Према његовим речима, „кадгод се појави сумња у оправданост савремене архитектуре или се *замагљују њени путеви*, односно кад год она доспе у слепу улицу и треба да се врати на прави пут, може се увек са поузданошћу *ослонити на остварења техничке архитектуре* и из њих извући потребну поуку за даљи рад“.<sup>83</sup> Па ипак, полазећи од Кристалне палате, сваки облик модерне уметности, као и мисли, имао је двоструки карактер, представљајући истовремено израз сагласности и побуне против процеса модернизације. Та дијалектичност коју је најбоље описао Бодлер (Baudelaire), запажајући у својим

---

<sup>79</sup> Гигантски локвањ *Victoria amazonica*, првобитно назван *Victoria regia* по краљици Викторији, откривен је 1834. године у Амазонији одакле је донет у Велику Британију. Димензије листа крећу се око 3m у пречнику, а може да издржи тежину и до 50kg. Пакстон је у врту *Chatsworth* конструисао посебан стакленик како би створио вештачке услове за његово цветање, што су објавиле *Илустроване лондонске весте* (*Illustrated London News*, 1849) приказујући слику где његова ћерка Ени стоји на једном од листова. Мрежа ребара подупрта попречним жилама на доњој страни директно је инспирисала конструкцију Кристалне палате.

<sup>80</sup> „Кубизам је сликарски и скулпторски правац заснован на приказивању спољашњег света геометријски апстрахованим формама, обликованим према различитим (често умноженим) тачкама посматрања. Кубизам је настао сликарском еволуцијом и радикализацијом перцептивно-репрезентативних сликарских и поетичких проблема постављених у постимпресионизму Сезана. Полазиште кубизма је Сезанов став о приказивању природе основним геометријским телима (ваљак, кугла и купа)“. Мишко Шувковић, *Појмовник теорије уметности* (Београд: Orion Art, 2011), 396.

<sup>81</sup> Ebenezer Howard, *Garden Cities of To-morrow* (London: Forgotten Books, 1960).

<sup>82</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 351.

<sup>83</sup> Arh. Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo* (Београд: Грађевинска књига, 1965), 126-127.

најранијим критикама како идеологија напретка деградира и троши темељне вредности дела, био је израз суштинског расцепа између стваралаштва и света.<sup>84</sup> Према интерпретацији Маршала Бермана, у развијеним земљама где су процеси економске, друштвене и техничке модернизације били динамични и напредни, однос модернистичке уметности и мисли са реалношћу ипак је био прозиран и јасан, чак и онда када су се у њему испољавале све комплексности и контрадикторности тог доба, али у ендемски неразвијеним друштвима где су ови токови, уколико би уопште узели маха, били у најмању руку реверзибилни или чак потпуно заочени, „модернизам је добијао фантастични карактер јер се напајао химерама, жељама и сновима о прогресу“.<sup>85</sup>

Постоји претпоставка да је појам Кристалне палате као идеалног објекта створен у руској литератури и да је права грађевина управо добила аутентично име тек након што је Достојевски (Достоевский) сковао фразу „кристални дворца“, испунивши је иронијом *Записа из подземља* (1864), као другим лицем утопије какву је у својој приповетки *Шта да се ради?* (1863) за ову фигуру везао Николај Чернишевски (Никола́й Черныше́вский).<sup>86</sup> Формулација Достојевског је са непревазиђеним метафоричким потенцијалом сумирала целокупни израз западне цивилизације у иницијалном моменту афирмације њених глобалистичких тенденција, за разлику од идеалистичког колективног дома који у делу његовог претходника прераста у урбану природу транспоновану у грађевину од алуминијума и стакла где ће, у кристално јасној, апсолутно рационализованој равнотежи између потреба и производње преовладавати једнакост и вечити извор цивилизацијског консензуса. Уметничка рефлексивна кристалног дворца која добија имагинарни карактер *авети или духа модернизације* прожимала је архитектонске слике створене од стране групе архитеката под утицајем немачког експресионизма, правца који настаје у тренутку дубоке друштвене и политичке кризе, као реакција уметника на ратно разарање, из жеље за индивидуалним и колективним

---

<sup>84</sup> У есеју *О модерној идеји напретка, примењеној на лепе уметности. О преокрету у виталности*, из белешки *О светској изложби 1855: Лепе уметности*, Бодлеров испрва пасторални однос према идејама модерног времена мења се у изразито критички. Према његовом наводу: „Постоји још једна, и веома модерна, грешка коју покушавам да избегнем попут самог ђавола. Мислим на идеју »напретка«. Овај опскурни *светионик*, изум данашњег филозофирања, лиценциран без гаранције од Природе или Бога – овај модерни фењер баца сенку хаоса на све предмете знања. Свако ко жели јасно видети историју мора најпре да угаси то издајничко светло. Ова гротескна идеја, потекла са тла модерних испразности, ослободила је сваког човека његових дужности, олакшала душу од одговорности, отпустила све стеге које је вољи наметала љубав према лепоти... Таква очараност је симптом већ превише видљиве декаденције“. Charles Baudelaire, *Selected writings on art and artists* (Cambridge: Cambridge University Press, 1981), 115-124.

<sup>85</sup> Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London-New York: Verso, 2010), 235.

<sup>86</sup> Како запажа Петер Слотердијк у своме тексту о *Кристалној палати* из књиге *У светском ентеријеру капитала* (2013): „Међу ауторима XIX века који су са критичком резервом посматрали напредне игре агресивног глобалног развоја са периферије заостале Источне Европе, Фјодор Достојевски се показао као најдалековидији дијагностичар... За време боравка у Лондону 1862. године имао је прилику да посети палату Светске изложбе у Јужном Кенсингтону (која је размерама надмашила грађевину из 1851) и по интуицији одмах схватио неизмерне симболичке и програмске димензије хибридне конструкције. Пошто зграда светске изложбе није имала сопствено име, чини се разумним претпоставити да је Достојевски на њу применио термин Кристална палата“. Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization* (Cambridge-Malden: Polity Press, 2013), 169.

искупљењем. У делима Бруна Таута (Bruno Taut), технологија која је омогућила масовну производњу стакла носила је у себи и потенцијал за њено узвишење у виду техничког обликовања природе и естетско-идеолошке сублимације процеса индустријског рада, откривајући материју доведену до натприродног степена савршенства - префабриката са чистоћом и структуралном јасноћом кристала. Текст *Круне града (Die Stadtkrone, 1919)*<sup>87</sup> описује визију преображаја света путем архитектуре чији би сви зидови били изграђени од бојеног стакла, позивајући на трансформацију природног и урбаног предела у нови облик заједнице чији смисао није одговор на реалне потребе живота већ израз нове духовности. Међу ове индиректно повезане пројекције, почев од фигура које су оживеле у руској литератури из времена светских сајмова и европског прогреса, прогањајући нацију која се, према речима Маршала Бермана, „све болније тресла у тескоби заосталости“,<sup>88</sup> преко експресионистичких тема Паула Шијербарта (Paul Scheerbart), Бруна Таута и Хермана Финстерлина (Hermann Finsterlin), па чак и Мисовог (Ludwig Mies van der Rohe) *Стакленог солитера (Friedrichstrasse, 1922)*, означавајући корак ка рационализацији идеала о друштвеном уздизању кроз нови осећај за стварање, или бар о архитектонској борби за освајањем креативног простора насупрот застрашујућег цивилизацијског материјализма, спадају и каснија, делимично реализована дела у истом духу, као што су, на пример, геодезијске куполе Бакминстера Фулера (Buckminster Fuller), обраћајући се култури масовне потрошње и упозоравајући на важност заборављене бриге о екумени, подсећајући на еколошко-технолошки, хуманистички потенцијал архитектуре чији распон „припада целокупном човечанству“.<sup>89</sup> Заједничко својство ових фигура представљао је њихов идеалистички, а не метафизички карактер, као и активни однос према свету у коме још увек шаљу поруку о преображавајућој снази стаклене архитектуре, постављајући се увек наспрам производње простора која се испоставља ирационалном и нетранспарентном.

Сама грађевина (1851) која је послужила као извор неизмерне архитектонске имагинације није имала никакве стилске и типолошке узорце у прошлости већ је била у правом смислу те речи оно што Слотердијк назива хибридном конструкцијом. Разлог се можда налази у чињеници да њен дизајн није био дело ни архитеката, ни инжењера, иако јој се притом не може оспорити архитектонска и структурална вредност, као ни *par excellence* иновативни потенцијал. Уколико је историјски дискурс ову грађевину запоставио у њеној комплексној, премда увек посредованој вредности, сводећи је тако на случајни, спонтани искорак креативног тока, разлог за то се мора тражити у каснијем теоријском уопштавању путем укључивања у дијалектику генералног препорода XIX века. У стварању архитектонских облика нема места за случајности, имајући у виду њихову

---

<sup>87</sup> Bruno Taut, *Die Stadtkrone - Mit Beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne* (Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1919).

<sup>88</sup> Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (London-New York: Verso, 2010), 235-236.

<sup>89</sup> Бакминстер Фулер је футуристички веровао да ће се људско друштво до краја XX века ослањати у потпуности на обновљиве изворе енергије као што су сунце и ветар. Читаво његово дело настало је у духу поверења у одрживо човечанство. У интервијуима које је давао за различите медије назвао је самог себе „власништвом космоса“, а своје дело „имовином читавог људског света“. ([https://en.wikipedia.org/wiki/Buckminster\\_Fuller](https://en.wikipedia.org/wiki/Buckminster_Fuller))

комплексност и јавни карактер,<sup>90</sup> а преокрет који је на самом почетку усмерио кретање модерне архитектуре односио се на покушај да се разреши *несклад између духовног и материјалног* који је Никола Добровић формулисао као „подвојеност између личности и цивилизације“.<sup>91</sup> Модерна уметност је изражавала свест о дубоком расцепу који је чисто стварање одвајао од идеологије развитака, реагујући на промену фундаменталног односа између бића и света.<sup>92</sup> Како наводи Бауман, „модерно доба је почело када су се простор и време одвојили од животне праксе, и једно од другог, омогућавајући да се теоретски поставе као засебне и узајамно независне категорије стратегије и деловања, то јест када су престали да буду испреплетени и тиме скоро нераздвојиви аспекти животног искуства, међусобно закључани у хомогеном и наизглед неповредивом току. У модерности, време добија »историју« зато што се »транспортни потенцијал« времена непрекидно шири и продужавају се одсечци простора који се у истим временским јединицама могу »проћи«, »прећи«, »покорити« - или освојити“.<sup>93</sup> Историчност је била полазна тачка за трансформацију свих односа, па тако и уметности, одређујући позицију модерне архитектуре утемељену у њеној друштвености из које су изнова створени услови за конституисање дисциплине. Појам историчности се односио и на измењену перцепцију простора и његово прогресивно скупљање у људској свести, претходећи свим видовима механизације саобраћаја која је додатно убрзала ово психофизиолошко стање. Протезање времена не важи за простор, уколико се изузме његов научни концепт чија спознаја превазилази непосредне домете људских чула за које не постоји бесконачност ни апстрактна идентичност математичких позиција. Промена перцепције односила се превасходно на емпиријски појам географског простора који људима пружа физичке услове за кретање и становање, а чија је ментална слика постала *ограничена непроменљивом површином сфере* и њеним релативно коначним територијалним приликама. Време је добило историју у тренутку када је брзина кретања кроз простор, који се за разлику од времена морао разумети као компактан и нерастегљив, коначно учињена, како наглашава Бауман, „предметом људских достигнућа, имагинације и интервенције“.<sup>94</sup>

Између 1780. године, када започиње период индустријске и грађанских револуција и 1850. године, када је завршен и прилагођен нови поредак, догодило

---

<sup>90</sup> Све до постмодерног доба, сама природа струке била је уско везана за прецизно планирање и демонстрацију елементарног просторног поретка. Један од ефеката „губитка средишта“ је такозвани адхоцизам, али много више појаве које тај концепт легитимизује као правац. Феномен „случајних узрока“ у архитектури постаје могућ тек у овом веку, и одговара актуелном схватању времена, иако последице таквог приступа по делатност која је кроз читаву историју, све до почетка нашег столећа, представљала и ослањала се на ред и поредак, остају тек да буду испитане у теорији која долази, а која ће морати да створи инклузивнија гледишта од оних у које се данашња мисао о архитектури затворила.

<sup>91</sup> Arh. Nikola Dobrović, *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo* (Београд: Грађевинска књига, 1965), 126.

<sup>92</sup> „Модерност значи много тога, а њен напредак и долазак могу се следити помоћу мноштва најразличитијих ознака. Али једно обележје модерног живота и његовог модерног окружења ипак се издваја као можда она »разлика која чини различитост«; као пресудно обележје из којег произилазе сва остала својства. То обележје је промена односа између простора и времена“. Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost* (Загреб: Наклада Pelago, 2011), 15-16.

<sup>93</sup> Ibid, 17.

<sup>94</sup> Ibid.

се застрашујуће перспективно смањивање простора. У том периоду је, између осталог, мапиран и последњи преостали континент, чиме је стављена тачка на претходну еру географских открића. Тако је затворен читав један имагинаријум представљен белом површином на картезијанским глобусима, који је елузивним контурама обала спречавао да *Terra Australis Incognita* са својим пингвинима и потенцијалним благом, непознатим врстама и изворима скривеним испод земљине коре, постане само једна од апсолутно испитаних и егзактно означених копнених површина на карти света. Почетком XVIII века чуда неоткривене планете још увек су се могла негде географски лоцирати, све док непозната земља на југу, чије су димензије биле математички израчунате, није била у потпуности *скенирана инструментима*. Када се то најзад догодило, свеукупни насељиви простор изнивелисан је у људском искуству, а техничка достигнућа индустријског доба допринела су његовом сукцесивном смањивању, омогућивши брзо, редовно и ефикасно саобраћање људи и информација, постављајући нове стандарде живота над некада изолованим, тешко приступачним местима и трансформишући до тад непроменљиве, у себе затворене крајолике.<sup>95</sup> Према Хани Арент, редукција простора у искуству започела је још раније, такозваним „проналаском архимедовске тачке“ или усвајањем апстрактно-научног погледа на свет чију је прекретницу означио Галилејев телескоп (1600) и утемељење картезијанске просторне аналитике на принципима егзактног доказа и емпиријског експеримента: „модерно доба наступило је захваљујући открићу (до којег је дошло захваљујући новом инструменту) људске способности да размишља у димензијама универзума док истовремено остаје на Земљи, и да космичке законе користи као принципе свог поступања у свету“.<sup>96</sup> Правац и брзина модернистичког напретка зацртани су већ у чињеници да је свет, представљен на основу географског глобуса, доживљен као објекат у људским рукама. Предметни карактер тог света утврђен је новим измештањем позиције субјекта и све већим давањем предности апстракцији над конкретним, непосредним просторним доживљајем. Исходиште губитка његовог онтолошког бића створило је основу за фаустовски конструкторски пројекат, претварањем целокупног тла у елемент људског посредништва, дизајна, менаџмента и интервенције. Због тога је, како пише Бауман, *солидна модерност* била доба обликовања стварности по узору на архитектуру: „требало ју је изнова саградити како би удовољавала захтевима разума, уз строгу контролу квалитета, и у складу са процедуралним правилима, али претходно у потпуности испројектовати пре него што изградња започне“.<sup>97</sup> Једно од исходишта таквог

<sup>95</sup> Механизовани железнички саобраћај, као и развој електромагнетне телеграфије – преношења порука на даљину о каквом су претходне епохе сањале – представљају прве од епохалних иновација индустријског доба са којима су се брисале устаљене просторне фигуре, стварајући атмосферу неограничене акумулације. О томе сведочи научнофантастична и авантуристичка књижевност, жанр који се рађа у тренутку када је за људску активност престала да постоји свака друга граница сем технике која се све брже развијала. Описујући путовање Филеаса Фога и његовог слуге Паспартуа у једном од својих најпознатијих романа, *Пут око света за осамдесет дана* (1873), Жил Верн (Jules Verne) говори о губитку непосредног доживљаја физичког света, услед изазова његовог временског савладавања.

<sup>96</sup> Хана Арент даље наводи како су „наспрам отуђења од Земље које стоји у основи целокупног развоја природних наука у модерно доба, напуштање непосредне близине наше планете, садржано у открићу земаљске кугле као целине, и отуђење света, производно двоструким процесом експропријације и акумулације богатства, били само последични, минорни процеси“. Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 363-364.

<sup>97</sup> Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 51.

погледа на свет представљало је семантичко ширење речи конструкција за које је најбољи пример био *структурализам* чији лингвистички значај није промакао Жоржу Батају (Georges Bataille) када је истакао како је *архитектура* „израз идеалног бића једног друштва, оног које ауторитетом успоставља режим наредби и забрана“.<sup>98</sup> У ери територијалног „освајања простора“ грађевина је постала и више од репрезентативног израза моћи; она је схваћена као њен развојни чинилац: фактор улагања са извесним ризиком добитка са којим започиње начин размишљања који време постулира у пројекцији.

Нови перспективистички статус архитектуре већ се називао у форми Кристалне палате која је у том смислу представљала непосредни израз промењеног искуственог поретка, један од оних иницијалних облика који, према запажању Фукоа, „у свом првобитном и масивном бићу“ играју можда солидну и архаичну, али увек индикативну и тачну критичку улогу.<sup>99</sup> За тај поредак постаје јасно да почива на идеализацији природе, као и на спознаји и анализи унутрашњих моћи човека. Током историје, извесна усклађеност активности прожимала је сваку епоху: са открићем штампарије, високе пећи и часовника, култура ренесансе истовремено је представљала и културу огледала, док је француски врт својим репрезентативним карактером партерног уобличавања директно одражавао геометријске вредности картезијанског класицизма.<sup>100</sup> Како тумачи Пјер Франкастел (Pierre Francastel), веровало се да је у историји постојао „дубоки склад диференцираних активности човека“, усаглашеност духовног и материјалног коју је изненадни успон машине, „те огромне снаге што поступа по сопственим законима који се сматрају нељудским“ коначно раскинуо. Од средине XIX века, не само што је индустрија коренито променила људске животе, већ су и сами људи постали свесни уласка у „један нови систем дејствовања на материју“.<sup>101</sup> Тада се у естетичким теоријама које се својим пореклом могу сврстати у ред *митова о машини* укоренила идеја о нескладу између уметности и индустрије.

Атмосфера Кристалне палате указује на чињеницу да је размена богатства била пресудна покретачка сила која је имплицитно или експлицитно дестабилизovala тло стваралаштва. Стављањем у једнак положај свих нација, светске изложбе су учиниле да истекне покретач старе трговине. Према Франкастелу, први индустријски сајам донео је преокрет у погледу трговинских односа: трговина је престала да буде луксуз како би се удружила са радом. Таква еволуција је омогућена у тренутку „када се схватило да масе треба придобити за купце“, па су производња и транспорт великих количина производа ступили на

<sup>98</sup> Georges Bataille, *Oeuvres Completes I: "Architecture"*, (Paris: Gallimard, 1971-88), 171-172.

<sup>99</sup> Према Фукоу, управо се „та «средишња» регија“ којој у области архитектуре припада Кристална палата, и коју она представља, „у оноликој мери уколико испољава начине бивања поретка, може сматрати као најбитнија: она претходи речима, перцепцијама и гестовима који треба да ту регију изразе са мање или више тачности или среће (због тога то искуство поретка, у свом првобитном и масивном бићу, игра увек једну критичку улогу); она је солиднија, архаичнија, увек »тачнија« од теорија које покушавају да се заодену у експлицитне форме, или да се испоље као исцрпна примена и филозофски темељ“. Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit - „Sazvežđa“, 1971), 65.

<sup>100</sup> Видети: 2.4.2 *Еденски врт и његови двојници: „Доба Ле Нотра“*, стр. 302-207.

<sup>101</sup> Pjer Frankastel, *Umetnost i tehnika* (Beograd: Nolit - „Sazvežđa“, 1964), 38.



место некадашње размене реткости.<sup>102</sup> Први теоријски извештаји о светским изложбама и у Енглеској и Француској одражавају развој једне нове идеологије из које је проистекла идеја о механизацији савременог света и о неминовном расцепу између уметничке активности и техника. Кристална палата је кроз своје касније рефлексије изражавала унутрашње непрозирности тог сукоба. Идеја о стакленој утопији обухватила је дубину јаза између личности и цивилизације који је овај систем неминовно отворио у срцу сваког људског бића и његове могућности или немогућности за креативну делатност или визију.



**Фиг. 2.** *Лептир: ларва, микроструктура - мапа за конично огледало*

<sup>102</sup> Франкастел наводи; „Уместо да се потајно трага за финим и скупим стварима ради снабдевања богатијих земаља, тржиште се окренуло ка снабдевању земаља које су оскудевале у јефтиним и кабастим производима“. Ibid.

„Кристално небо“ и техника стаклене баите

У антитези између уметности и технике Кристална палата заузима моћну улогу симбола. Хибридна функција која ју је учинила истовремено архитектонском и идеолошком парадигмом отворила је простор за стварање нове иконографије. Архетипски модел куће чије модерно тумачење започиње обрадом романтичне теме „примитивне колибе“,<sup>103</sup> још од ренесансних интерпретација Витрувијевог текста разумео се кроз аналогију са људским ликом, претпостављајући антропоморфну конституцију архитектонских елемената и њихове фигуралне логике.<sup>104</sup> Ова сродност остаје уписана у рецепцију фасаде чије се тумачење радикално мења у неокласицизму, када дефиниција облика архитектуре постаје заснована на идентитету или карактеру објекта, а не више на класичним редовима и врстама, тако да први пут у историји читава грађевина добија јединствено значење и улогу симбола. Семантичку употребу стилова где облик „говори“ о унутрашњој функцији модернизам је санкционисао као „друштвену лаж“, иницирајући заокрет од човеколикости структуре ка њеној апстракцији, било путем разградње фигуре чији су принципи најпре изведени из кубистичког сликарства, или усвајањем утилитаристичке аналогије између зграде и машине. Пут који је водио ка декомпозицији класичне форме и стварању потпуно новог архитектонског језика имао је претечу у физиономији Кристалне палате која је прва изразила нове морфолошке околности. Уколико су *архетипској кући* приписиване особине људског лица као „творевине специфичног интимног простора у коме поглед обликује изглед“<sup>105</sup> куполе су на сличан начин имитирале небеса, материјализујући њихов древни геометријски модел. Према Птоломејевом нацрту универзума који се надовезивао на космолошку теорију самог Аристотела, а који је ревитализовала западна схоластичка мисао, веровало се да је земља заиста обмотана ротирајућим кристалним сферама, изнад којих су хришћански филозофи конципирали позицију *божанске свемогућности*.<sup>106</sup> По угледу на Пантеон, куполе су метафорички

<sup>103</sup> *Примитивна колиба* је концепт који је средином XVIII века осмислио опат Марк-Антоан Ложије (Marc-Antoine Laugier), аутор утицајног дела *Есеј о архитектури* (*Essai sur l'architecture*, 1753) које открива ново гледиште у вези са пореклом архитектонске праксе, истражујући као њен темељ антрополошки однос између човека и природне средине. Ова идеја која почива на претпоставци о *универзалним карактеристикама првобитне градитељске форме* током XIX века инспирисала је различите теорије које су се бавиле правцем развоја дисциплине. Реч је о једном од најранијих тумачења које је архитектонско знање тежило да преобликује у складу са модерном теоријском рефлексијом, па се као дискурзивна форма суштински разликује од барокних интерпретација архитектонских облика и редова.

<sup>104</sup> Сличност између човека и грађевине код Витрувија добија различите форме од метричких начела, пропорцијског система и закона симетрије до анализе *профила*. Према његовом тумачењу, „симетрија настаје из пропорције која се грчки назива *αναλογία* (чит.: аналогия)“, подразумевајући подударности једног дела са другим деловима и целином, преузимајући не само мерне јединице већ и естетске принципе на основу релација својствених човековој фигури. На исти начин посматра се физиономија облика, пре свега стуба који „имитира пропорцију, чврстоћу и лепоту људског тела“, па тако *дорски облик* одговара „голом мушком лицу без украса“, *јонски* поседује „женску виткост, украс и симетрију“, а коринтски „опонаша девојачку нежност и грациозност“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 50, 73-77.

<sup>105</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi: miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 143.

<sup>106</sup> Морфологија универзалног простора променила се у хришћанству исто као и поимање геометрије, које од телесног и физичког прелази у концептуално и апстрактно. То не значи да су одбачени антички математички системи и космолошки модели, већ да су они уграђени у нови поглед на свет чију супстанцу најбоље илуструје Прокло Ликеј дефиницијом простора као „ничег другог сем најфинијег светла“. Аристотелова идеја о *empy* одговарала је божанској еманацији која

означавале куће богова, а морфолошки су подражавале сводове који су се надвијали над светом, све до тренутка када је почетком XVII века, путем телескопа и науке утемељене на егзактности експеримената, доказана неоснованост идеје о *небеској капи*. Тако је Галилејево и Декартово наслеђе, иако наизглед без директних импликација у архитектури, њену форму заувек одвојило од иницијалне категорије мимезиса: облици су престали да буду израз јединствене природне ситуације, постајући репрезентативни класични језик чију граматику чине редови.

Уколико се смисао свода у техничком и семантичком погледу изразито мењао, у термину „кристални дворач“ огледа се његова примарна и непроменљива симболика. Она почива на онтолошкој вези која „кров над градом“ (или „круну“, како је изразио Таут) открива као аналог имунолошке функције „неба над светом“. У бароку је непостојаност купола замењена *илузионизмом простора*, техником која је истовремено била алегорија, јер је и сам небески свод који се од сада дочаравао сликарским средствима постао у реалности видљива илузија. Након Декартовог доба, сферно небо разумело се као привид људских чула ограничених на земаљске хоризонте, стварајући варљиви утисак окретања сунца, месеца и астролошких сазвежђа на коме су се заснивала превазиђена уверења о облику универзума. Морфолошка аналогија простора у модерном добу везана је за еволуцију стаклене архитектуре у правцу потпуне реализације њене појаве као гигантског стакленика. Она започиње Соуновим лантернама са којима се унутар нововековног грађанског дома отвара могућност за сопствено парче *кристалног неба* или његову интимну реплику. Следећи корак у трансфигурацији просторне шупљине представљале су закровљене конструкције урбаних пасажа у Паризу, Милану и Риму које је Бенјамин идентификовао као „храмове робног капитала“, наглашавајући како се иза помпезних остварења заводљивог буржоаског начина живота крије обесправљен и осиромашени свет. Слично улози коју Достојевски приписује Кристалној палати у *Записима из подземља*, и у *Пројекту аркада* (*Passagenwerk* 1927-1940) архитектонски облик се представља као носилац одговорности за капиталистичко стање цивилизације.<sup>107</sup> Данашњи тржни центри и тематски паркови као и остале програмски усавршене верзије друштвених „простора потрошње“ показују како се кључ тог својства које су непогрешиво осетили Достојевски и Бенјамин не налази у програму већ у морфологији ових структура. Преображене иманенцијом која је у ранијим епохама била привилегија духовних грађевина, трговачке галерије су постале епицентри комерцијалне магије која је још више делила људе и удаљавала их од сопствене стварности. Како тумачи Слотердијк, пасажи су „реализовали идеју о ентеријеру који више не изражава иманентност универзума у божанском обухвату, већ сведочи о заокругљивању земље помоћу робног промета, и о прожимању свих животних контекста токовима

---

у хришћанској визији неба испуњава супралунарне орбите, где се изнад последње *сфере звезда некретница* и *кристалног неба*, *примарног покретача*, налазило место које је Данте (Dante) назвао *eternis*. Позиција *божанске свемогућности* коју су развили хришћански филозофи почев од Томе Аквинског (Thomas Aquinas), па све до Николе Кузанског (Nicolaus Cusanus), имала је референцу у *месту изван самог неба* (грч. *topos hyperuranios*) које је самом Аристотелу било незамисливо. Контрадикторност између простора и сфере све више долази у фокус у ренесанси, преласком од симболичних значења на проучавање природе и геометријских релација, што је водило ка оповргавању класичног геоцентричног модела и пресудном открићу бесконачног универзума.

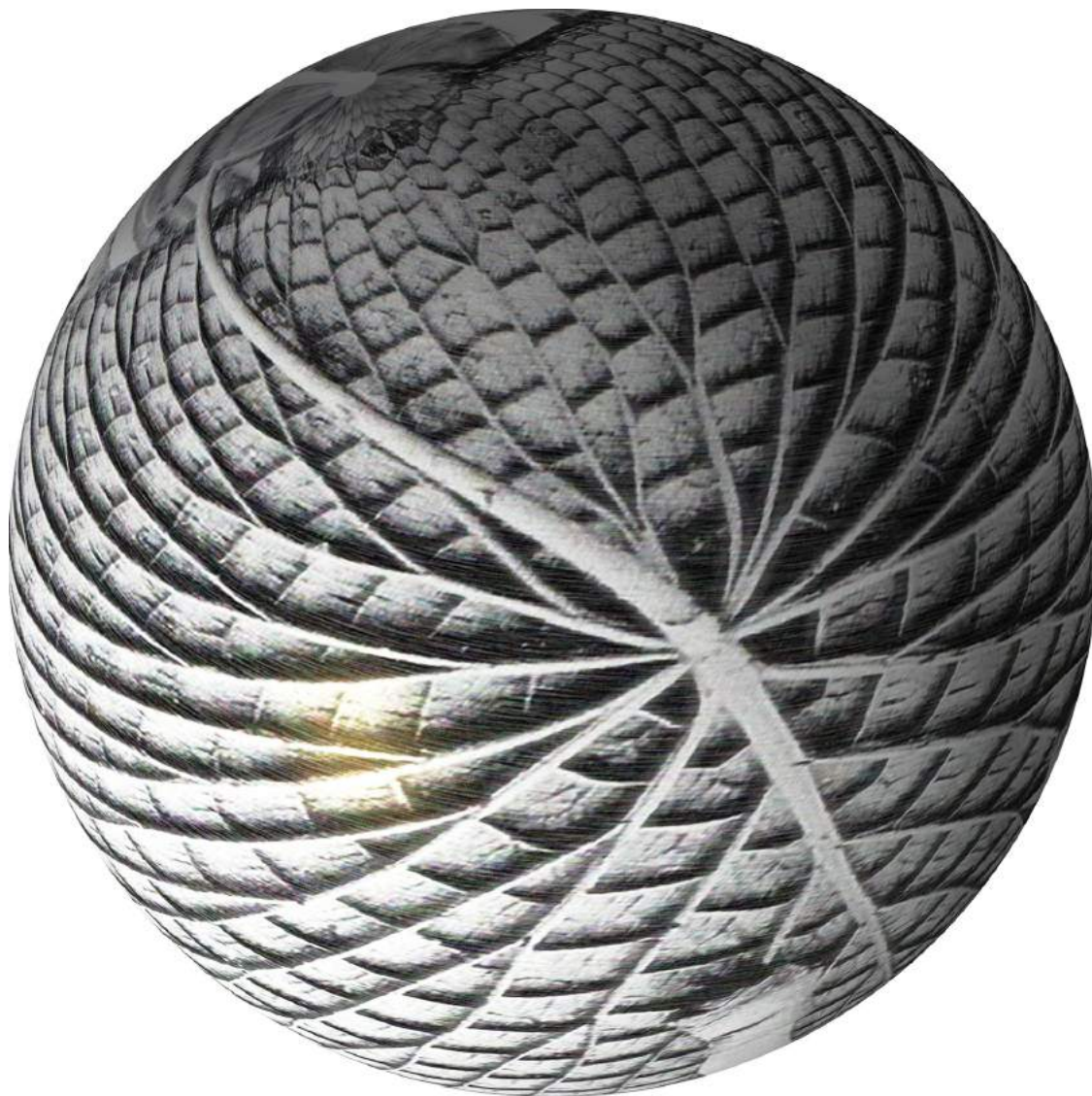
<sup>107</sup> Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Harvard: Harvard University Press, 2002), 12.

новца“.<sup>108</sup> Спајајући улице и тргове са продавницама и салонима у име луксуза и „животног стила“ симулација прозрачности и унутрашњег јединства претварала је купце у виртуелне господаре света. Тако је губитак заштитног карактера некадашњег *небеског свода* бивао надокнађен непрекинутошћу комерцијалне акумулације. Стаклене утопије раног конструктивистичког периода показују како је ефекат лебдења у заједничком грејаном ентеријеру, повезан са спектаклом робне размене и космополитизма, створио модерни имунолошки тип архитектуре без историјског узора осим дематеријализоване, разграђене или геометријски апстраховане куполе. Морфологија стаклених структура истовремено је амортизовала колективни психички немир везан за мотив *краја времена* и будућност човечанства.

Облик стаклене баште нераскидиво је повезан са драмом *времена историје*, страхом од глобалног хлађења, идеологијом развитка и субјективизацијом научног погледа на свет. Преношење научних постулата на тумачење свакодневних појава постајала је уобичајени начин разумевања стварности чији су се парадокси продубљивали. Према Аргановом тумачењу, „тежње ка потпуној и хомогеној друштвености ипак нису никад биле тако снажне, нити се икад указивала таква потреба за отвореном и непосредном комуникацијом са природом“.<sup>109</sup> Имунолошка форма стакленика проистекла је из свести о преовлађујућем хаосу и спотаности кретања материје, услед чега се маштало о реализацији идеје *кристалног неба* на земљи које је у фантастичним визијама његове заштитне функције добијало магична својства Теслиног штита. Због тога није чудно што су најоригиналнија архитектонска обележја прве половине XIX века, поред урбаних галерија, представљале јавне стаклене баште чија се технологија прогресивно усавршавала, дозвољавајући све већу флексибилност облика и распоне конструкција. Повезујући индустријску естетику са идејом о контроли природних услова, оне су симболизовале егзотичне светове испуњене светлошћу технички преображених, вештачки климатизованих вртова, развијајући се ка јединственој просторности Кристалне палате која је изразила њихов неограничени метафорички потенцијал, означавајући пребацивање читавог друштва и културе у огромну стаклену башту. Страх од *глобалног захлађења* допринео је љубави коју је индустријско доба гајило према стакленицима, иако је оно у суштини сведочило крају *малог леденог доба*, раздобља од неколико векова нестабилних геолошких и климатских прилика чији су почетак у северној ренесанси овековечили снежни мотиви на сликама Питера Бројгела Старијег (Pieter Brueghel). Последњи температурни минимум непосредно је претходио изградњи Кристалне палате (1850), наступајући након ерупције вулкана Тамборе у Индонезији само неколико деценија раније, када се читава атмосфера испунила пепелом блокирајући на дужи период долазак сунчеве светлости и изазивајући нови глобални пад температуре. У времену великих демографских миграција климатске непогоде додатно су продубљивале класне разлике, а модел који је понудило просветитељство, ослобађајући човечанство химера и обмана, произвео је нову идеализацију науке и технике, као и митологизацију њених надљудских моћи.

<sup>108</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere II – mehurovi: mikrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 440-441.

<sup>109</sup> Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1982), 166-167.



Фиг. 3. Локвањ „*Victoria Regia (Victoria amazonica)*“: 3D мапа

Занос и заблуде које су пратиле настанак индустријских, саобраћајних и медијских погона доказивале су да модерни људи, поред свих могућности које им је пружио производ њиховог сопственог рада и виртуозности, као што је била машина,<sup>110</sup> иако приморани да другачије живе још увек нису били у онтолошком смислу другачије имунизовани, како би се одвојили од традиције живота „у језгру великог гнезда“.<sup>111</sup> Губитак активног односа између појединца и света, схваћеног

---

<sup>110</sup> Могућности да сажимају простор и растежу време, које нису постојале никада у познатој историји; релативизација односа простора и времена дефинисана је као услов искуства модерности.

<sup>111</sup> *Велико гнездо или ланац бића* (лат.: *scala naturae*) представљао је свеукупни поредак природе коме су припадала сва нежива, жива и духовна бића, а у чијем је центру био Бог као непокретни покретач. Овај концепт развили су западни схоластичари комбијујући аристотеловску класификацију са платоновским идејама о доброти. Како је свемир био крајње савршен, тако је то био и велики ланац у коме нису постојале празне везе, и ни једна веза није представљала више од једне врсте. То је био врхунац статичне визије света која се уклопила у категорије микрокосмоса и

као односа природе и друштва, искључивао је сваку могућност доследног стварања и изградње. Расцеп између елитистичке, затворене буржоаске културе и масовних тежњи које су се напајале идеалима и сновима, добио је непосредни израз у тек у делима великих модерних мислилаца, Ничеа, Маркса, Бодлера и Достојевског. Крајем XIX века њихове идеје покренуле су детронизацију формалистичких конструкта који су прикривали праве парадоксе и разлике из којих је извирила крута хијерархија вредности. У стваралачком механизму, као и у политичкој активности модерног друштва, митови и апстракције преузимали су унутрашњу функцију експликације стварности, постављајући се између свести и спољашњости чија је рецепција постала немогућа, приређујући унапред извесни рационални или бар кохерентни материјални ослонац. У облику Кристалне палате, у дубокој сенци велике симболике садржане у представи простора који је губио топлоту сфере, имагинарно искуство глобалних захлађења добило је видљиву техничку фигурацију. Теме развоја и застоја средином XIX века заменила је дијалектика сукоба *уметности и индустрије*, дајући делима идеолошки предзнак, и заснивајући вредности на аналитици супротности која искључује релеватност ситуација и догађаја у односу на њихову сталну прераду и хипостазирање. Тек од Ничеа започиње истинска рехабилитација доживљаја, позивом на потпуно ослобађање афинитета од илузије. Пишући у *Веселој науци (Die fröhliche Wissenschaft, 1882, §125)*, „Шта смо учинили када смо земљу отковали од његовог сунца?“<sup>112</sup> Ниче алудира на модерну реалност као непрегледно и неодређено пространство без упоришта, без могућности за повратак под окриље Форме и имунолошке функције традиционалног Неба, али и без нужности за утемељењем метафизичког субјекта као принципа доминације апстрактног над непосредном природом. У његовом дискурсу одиграва се распрскавање једног илузорног дуалитета у бесконачност историјских позиција, перспектива и тумачења, подсећајући на то да губитак заједничке реалности не значи нужно и расипање самог живота.

Конструктивизам који су најавиле стаклене дворане широм света постао је одговор на деконструкцију фирмамента од стране модерних људи који су, „ослободивши небо његових традиционалних функција“,<sup>113</sup> морали да почну другачије да мисле и граде. Кристална палата са којом започиње ера стаклених утопија показује да је симболика куполе неограничена, макар као сазнање да и празнина мора бити обухваћена, иако хоризонти сада постају опцртани прозрочним, визуелно неспутаним контурама. Магични ефекат стакла изразио је општу потребу за унутрашњим светом, односно за унутрашњости света, управо у

---

макрокосмоса из ренесансне филозофије природе, чији је први потрес представљала коперниканска теорија хелиоцентричног универзума, а брзо након тога појавила се представа о стварној бесконачности. Идеја бесконачног универзума приписује се Ђордану Бруну (Giordano Bruno) чији је концепт *coincidentia oppositorum* представио свемир као однос супротности, са једне стране мноштва бића у сталном, непрекидном току, а са друге непокретног, бесконачног јединства. По њему је универзум изрочито, али не и у потпуности неограничен, то јест нема ивице или границе, али није потпуно бесконачан, јер су његови конститутивни светови коначни.

<sup>112</sup> „Ко нам је дао сунђер да обришемо читав хоризонт? Шта смо учинили када смо земљу отковали од његовог сунца? Куда се она сада креће? Куда се ми крећемо? Да ли даље од свих сунца? Да ли се стално не рушимо? И назад, постранце, напред, на све стране? Да ли постоји још неко горе и неко доле? Да ли не лутамо кроз неко бескрајно ништа? Да ли не осећамо дах празног простора? Да ли није постало хладније?“ Fridrih Niče, *Vesela nauka* (Beograd: Dereta, 2015, 137.

<sup>113</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere II – mehurovi: miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 143.



тренутку када је он заиста постао глобалан и безграничан, ако не просторно, онда бар у погледу акумулације садржаја. Архитектура у форми огромне стаклене баште одражавала је тачну меру отворености модерног човека према појму универзалног, а биће потребан век да се таква егзотеричност без премца преточи у могућност за пројектовање изван морфолошког модела неба, и да се нова просторност апсорбује кроз технике савременог дизајна који са миленијумским куполама открива транспарентност као сасвим ексклузивни квалитет. Беспримерно расплињавање структура под којима вибрира тло модерних мегалополиса отвара пут ка просторима који више не праве разлику између централитета и ексцентричности, коначно се ослобађајући староевропског догматизма о физичкој заокружености великих заједничких ентеријера који су чували метафору о централној позицији човека и његовом повлашћеном месту унутар сферног универзума. Уколико су се многобројне куполе неокласичног стила сводиле на чисту семантику (у оној мери у којој је модернизам њихов стилски модел прогласио „лажним“), Кристална палата је означила почетак истинског разоткривања разградње древног геометријског обрасца, дефинишући правац ка савременој, још увек тешко тумаченој идеји о простору. У архитектонској причи о губитку средишта, у ери прогресивног и убрзаног децентрирања у којој је традиционална форма изгубила капацитет да изрази простор у његовој укупности, техника стаклене баште постаје обележје важног структуралног преокрета са којим је неочекивано пронађен нови имунолошки модел.

Разградња „заједничког свода“ и онтолошки прекид са традицијом довео је до кризе најиманентнијег архитектонског програма који су представљале *духовне грађевине*, све док техника стаклене баште, као оригинални израз индустријског градитељства, није описала нови распон светског ентеријера. Кристалне палате, геодезијске куполе и све друге хибридне опне модерног доба остварења су позитивних токова глобализације, када се субјективност појединачног дела и његова унутрашња дијалектика савладала на плану везаном за непосредно естетско обрађивање стварности. Прозрачне структуре у које је друштво желело да се пресели, прожете вегетацијом и опремљене инфраструктуром као условом за вештачку култивацију флоре и фауне, стварале су *духовну спону између културе и природе*, и тако делимично преузеле функцију традиционалних катедрала. Данашњи архитектонски облици изражавају потребу да се и сама назнака унутрашњег бића замени симулацијом, ослобађајући се од неопходности превазилажења индивидуалних домета и уграђивања додатне вредности у јавни простор. Попут савремених архитектонских реплика чији се критеријуми своде на неограничени ефекат иконе, људи су постали спољашња бића која саме себе дефинишу из позиције од изван. Обесмишљавање класичних стилова крајем XIX века није било примарна последица њихове неусклађености са новим условима производње, већ је то стање предодређено самим утемељењем у индивидуалности уместо у традицији која је заснивала општу ваљаност вредности за све индивидуе, и тиме између њих успостављала могући простор комуникације. Визуелне чињенице хибридних конструкција које су непосредно разоткриле модел могућег јединства садржаја и форме остају у позадини идеолошке борбе архитектонског дискурса са сопственом позицијом латералности. Чак и онда када је комерцијална представа стаклене архитектуре замењена њеним демократским визијама, централна фигура модерног стила, уместо кумулативног ефекта хетерогености,

почивала је на перспективи хомогенизације архитектонских чинилаца, заснованој на строгој геометријској рационалности и крутом аниконизму.

Превазилажењем самог сећања на време када је постојао јединствени свод, истовремено као филозофски конципирана *сфера кристалног неба са фиксним звездама* и конструкција која је тој идеји давала видљиву материјализацију у простору, грађевински облици постају ентитети без заједничког крова, о чему „говоре“ кенотафи *architecture parlante* најављујући огољеност савремених „сингуларних објеката“. Метафизика субјекта испољила се у архитектонском маниру који се први пут у западној историји окреће египатском симболизму, а уместо традиционалне рационалности изражене кроз подражавање природне грађе<sup>114</sup> њена идеја се трансформише у појам чисте форме ослобођене украса, рационалне и ирационалне у исти мах. Након периода историцизма који је уследио за револуционарним годинама метафизике разума, техничка архитектура је без икакве идеолошке извесности изнова ступила у ону морфолошку перспективу која је самим архитектама сукцесивно постала невидљива, а која по први пут пред очима модерног света непосредно открива „неокруглу идеју о сфери“<sup>115</sup> Кристална палата није представљала индивидуалистички креативни пробој, већ искорак читавог времена, политичких околности представљених величином и амбицијом империјалног пројекта, као и његовим диспропорционално ограниченим средствима. Одлука о одбацивању репрезентативног модела архитектуре била је последица недостатка времена и ресурса, па се званични приступ решења на архитектонском конкурсима показао неизводљивим у односу на очекиване мере, распон и брзину извођења конструкције, као и на специфичност локације из које је настао захтев за потпуном монтажом и демонтажом нове структуре. Неопходна редукција открила је чисту техничку рационалност као морфолошку формулу нове просторности.<sup>116</sup> Показало се да механички климатизовани, огромни простори, обухваћени прозачним опнама, имају озбиљну моћ да загреју атмосферу и инспиришу реалну блискост ствари. Кристална палата је, наочиглед безбројних посетилаца индустријског спектакла, кондензовала границе између удаљених и различитих „светова“, омогућавајући да се машине, слоновима и сфинге, као и остали гигантски експонати свих култура утапају у иманентност континуалне панораме дефинисане стаклом, живим дрвећем, витким стубовима и плавим решеткастим рамовима који су се попречно низали у свим правцима од посматрача, скупљајући се према неодређеним даљинама и нестајућем хоризонту.

Локација Велике изложбе била је предвиђена у лондонском Хајд парку, због чега је грађевина требало да задовољи двоструке и до тада међусобно непомирљиве програмске захтеве, који су засвојену фабричку халу, довољно велику за потребе излагања машина, повезивали са типом вртног павиљона, подигнутог на шипове тако да не оштети вегетацију, а осмишљеног са идејом да оствари максималну уштеду времена и материјала приликом демонтаже. Пакстон је усвојио једноставни

---

<sup>114</sup> Која је кроз класичне редове представљала европску архитектуру од ренесансе.

<sup>115</sup> Ibid, 145.

<sup>116</sup> Стакло и гвожђе су у својој префабрикованој форми омогућили померање визуелних граница између унутрашњости и спољашњости, откривајући просторност блиску еластичном концепту времена. Кристална палата тако постаје преседан у ослобађању званичне архитектуре од стилског иконизма и од реторичких чинилаца који су класичну естетику поистоветили са значењем.



структурални образац, преносећи тиме извесно техничко искуство, али показујући инвенцију у тренутку када га је требало прилагодити конкретном облику зграде са њеним јединственим просторним, инфраструктуралним и еколошким захтевима. Тако је прва „палата“ од стакла непланирано отворила пут за нову архитектонску стручност, указујући на један могући правац делатности која се у том тренутку налазила у кризи. Окретање техници је кроз историју често представљало начин на који је струка превазилазила формалне баријере, налазећи целовити облик и смисао, неодвојив од просторног садржаја, управо у интелектуалној димензији праксе. Савременост структуре у Хајд парку огледала се у њеним хибридниим својствима неограниченог ентеријера који је читаву спољашњост транспоновео у иманентност преображену изобиљем и елеганцијом. Загрејана и фатазмагорична индустријска дворана са безброј недогледа постала је стварно место сусрета и заједничко тло за нове изданке природних и створених експоната светских култура, која је модерним људима пружила простор непосредног локализовања изгубљене везе са стварима, која би се брзо преобразила у спектакл, нудећи робу као надокнаду за унутрашњу празнину. Изузетност остварења техничке архитектуре огледала се у неочекиваним прекорачењима свих могућих димензија која су им прибављала карактеристике некада резервисане за храмове. Моменат који објашњава рађање друштва спектакла налази се управо у овим делиричним изложбеним композицијама које је модернистичка субјективност дотакла оштрицом рефлексije, успостављајући систем естетике машине као ознаке затварања у прецизну и строгу, техничку и формалну дисциплину, супротстављајући се неконтролисаним естетско технолошким мешањима најоригиналијих архитектонских обележја поетичне фазе индустријског доба.

Међународни архитектонски конкурс одржан 1850. године описује амбивалентну професионалну климу чији ће критични моменат наступити деценијама касније, уз константни ларпурлартистички отпор који је са несмањеном жестином инспирисао незадовољство француских интелектуалаца поводом изградње Ајфеловог торња.<sup>117</sup> Модерна струка добила је израз тек у великим надметањима XX века, разрешавајући унутрашње противречности преласком од индивидуалног ка идеји о друштвеном и класном дејствовању. Почев од *Палате совјета* (1931-33) као митског места историјског модернизма, до *Парка Ла Вилет* (*Parc de la Villette*, 1982-83) који је најавио долазак *нове модерности*, „одбачени пројекти“ су често били „гласнији“ од победника, и управо су захваљујући радикалном авангардизму задобили потоњи парадигматски значај. На конкурс у 1850-те године струка је без оклевања санкционисана након што ни један од 245 учесника, међу којима су били најпознатији архитекти тог доба, није иступио са предлогом који би задовољио захтеве Краљевске комисије. Тек након што је

---

<sup>117</sup> Структура је требало да заузима више од 50.000 m<sup>2</sup> површине, да би након завршетка Великог сајма била у потпуности уклоњена. Архитектонски конкурс, на коме су поред пионира модерног инжењерства попут Брунела (Brunel) и Стивенсона (Stephenson) учествовале водеће личности европског еклетицизма као што је био Чарлс Бери (Charles Barry), потпуно је подбацио; Брунелов дизајн од опеке са лименом куполом испоставио се не само прескупим већ и немогућим за реализацију у року од годину дана, а изазвао је негативни публицитет због неминовног оштећења вегетације које би зидано здање проузроковало на локацији. Архитектура и инжењерство први пут су се нашли пред изазовом монтажано-демонтажне технологије - захтевом за *ефемерном формом* попут великог шатора, чија је конструкција ипак требало да покаже довољну снагу и крутост да издржи статичка оптерећења тешких експоната као што су били *индустријски стројеви*.

Пакстон, на наговор идејног творца и промотера *Велике изложбе*, критичара уметности и проналазача Хенрија Кола (Henry Cole), на посебно организованом пријему представио скицу која се базирала на дотадашњим искуствима у дизајну стаклених башти, омогућена је логистика читавог пројекта, окрећући јавно мњење у његову корист. Хортикултура као професија није била одвојена од техничког стваралаштва, ослањајући се на посебно неговано, развијано и проучавано подручје вештина и знања чија се европска историја протезала кроз читаво ренесансно и барокно доба, подразумевајући темељно истраживање у области дизајна и инжењеринга, исто колико и познавање саме ботанике. Иако је иновативни моменат потекао из домена који се у међувремену одвојио од архитектуре, његов недвосмислено архитектонски значај добио је видљиви израз у новој техници стаклене баште. Пакстонова структура не само што је у механичком смислу представљала самоодрживи енергетски систем, већ је то била и симболички, након што је успела да обухвати и сачува високо дрвеће које се налазило на локацији. С обзиром на незапамћени успех изложбе, стакленик димензија 500m x 120m x 35m који је успео да интернализује природу и културу преображавајући читав свет у империјалистички *modus operandi*, изнова је конструисан у парку познатом као *Sydenham Hill* у југоисточном делу Лондона где је наставио да привлачи и одушевљава масе својом прозачношћу, централним грејањем и хибридном програмима културе и спектакла.<sup>118</sup>

Средином XIX века технолошка открића и масовни начини производње пред све аспекте људских активности поставили су изазов иновације и синтезе, отварајући простор уметничке пројекције за ново, функционалистичко разумевање естетике, засновано на могућности оригиналне везе између доба високе индустријализације земљине кугле и стваралачког духа ослобођеног мерила изворно лепог. Према Франкастеловом тумачењу, управо је Хенри Кол био један од главних визионара који су разумели потенцијал тог доба „за формулацију начела истинске стваралачке оригиналности, изражавајући ново и универзално владање акцијом“.<sup>119</sup> Одбацујући симболичну тежину еклектичног стилског језика и традиционалних градитељских техника, налазећи инспирацију у конструктивном систему листа највећег локвања на свету,<sup>120</sup> Пакстонова скица је актуелизовала меру консонантног ослобађања структуре, повезујући естетичка истраживања са новом динамиком праксе. Типолошки капацитет Кристалне палате налазио се у неограниченој могућности мултипликације елемената, ослањању грађе и композиције на јединствени модуларни образац и стварање сопственог односа са окружењем, као део урбане иконографије модерних метропола. Кумулативни призори *Светске изложбе* у Њујорку (1853) утицали су на Волта Витмана (Walt Whitman) да постане песник, проналазећи у *Влатима траве* више од новог поетског

<sup>118</sup> „Иако испрва није била замишљена као музичка дворана, Кристална палата је на својој новој локацији омогућила сцену за јединствене концертне наступе, предвидевши еру поп спектакла на стадионима“. Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization* (Cambridge-Malden: Polity Press, 2013), 169.

<sup>119</sup> Пјер Франкастел, *Уметност и техника* (Београд: Нолит - „Сазвежда“, 1964), 39-40.

<sup>120</sup> Пакстон је осмислио систем греда са попречним ребрима који је обезбеђивао не само савршену крутост, већ и за то време невероватну флексибилност будуће конструкције. Сви елементи имали су вишеструку функцију омогућену једноставном геометријом чији је композициони принцип била екстензија, дозвољавајући истовремену монтажу у више праваца и знатно убрзавајући реализацију.

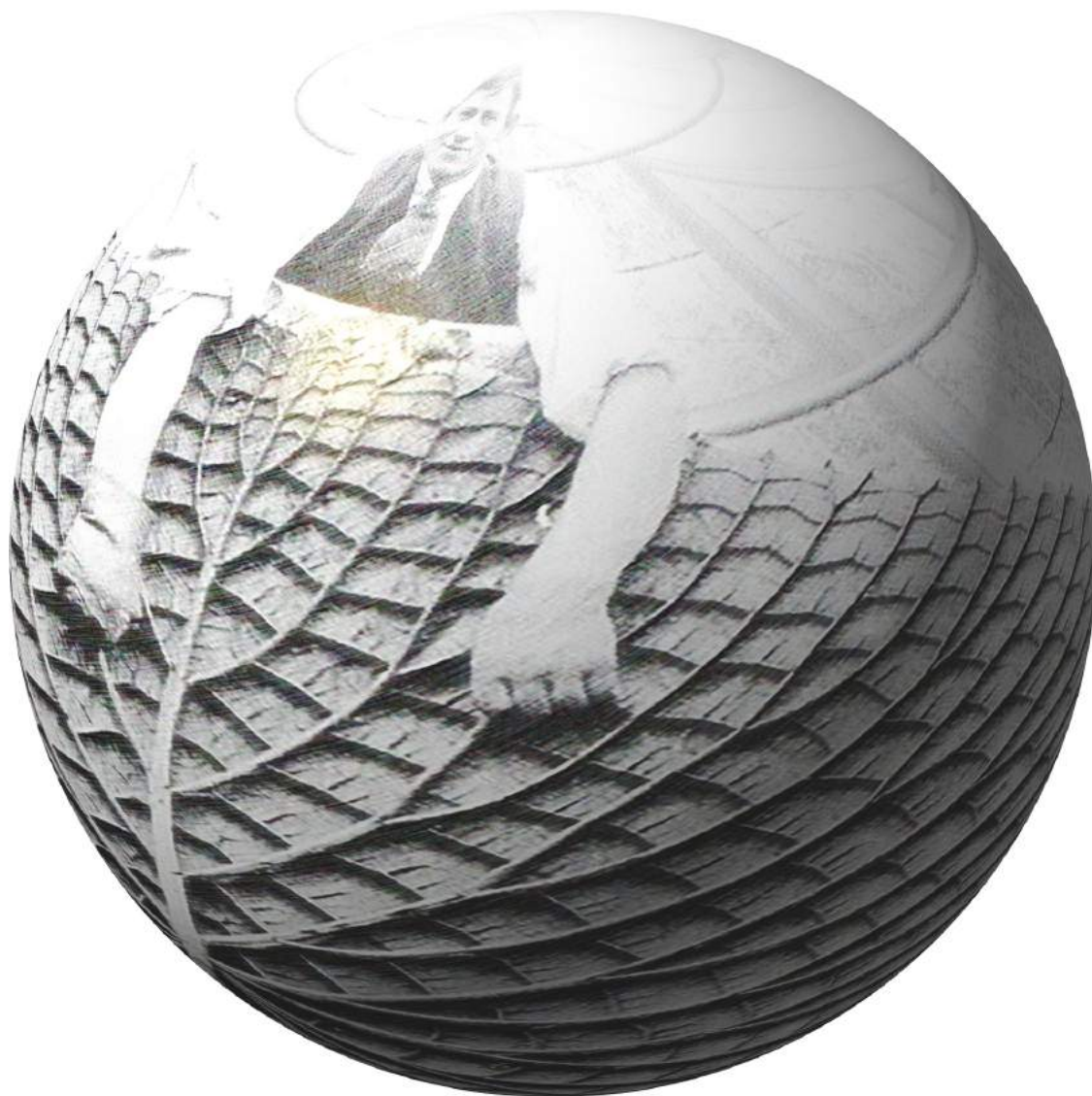
израза, обраћајући се свету као субјективној вољи у непрестаном ходу. Материјализујући синтезу простора али не и хомогеност егзистенције, формати светских изложби одлагали су нестајање реалности, преливајући се у Манеове (Manet) метонимије као и у Витманов песнички аналог који је требало да постане „складиште свих хетерогених приказа његовог доба“.<sup>121</sup> Узбуна коју је Кристална палата изазвала у грађевинарству, материјализујући простор испуњен осећањем да „лист траве није ништа мање од путовања звезда“<sup>122</sup> најавила је еру непосредног естетског обрађивања стварности. Овај начин архитектонског размишљања веома брзо се суочио са отпором дискурзивне истине. Лебдећи између утопије и спектакла, слика грађевине губила је иманентну функцију, падајући у заборав деценијама пре пожара који ју је прогутао. Теорија Хенрија Кола доживела је сличну судбину, у поређењу са раскиновским (Ruskin) уверењем о сукобу између уметности и машине, одговарајући елитизму грађанске класе којој је, уместо идеала дубоко укорењених у стварности, погодновало стварање затворене и широким масама неприступачне културе. Гидеон је у књизи *Простор, време и архитектура* ревитализовао Колове идеје које су, проблематизујући раскол између стваралаштва и технике, тежиле позицији која би била у потпуности везана за производњу нових и корисних предмета.<sup>123</sup> Ова мисао, зачета у самим коренима *modernité*, неозарена романтичним заносом *Уметности и заната*, директно је оживела у Гропијусовом позиву на *чисту техничку уметност* чији је основни програмски задатак био да створи услове за напредак друштвеног живота.

---

<sup>121</sup> Emory Holloway, *Whitman; An Interpretation in Narrative* (New York: Alfred A. Knopf, 1926).

<sup>122</sup> *Song of Myself*, 1855. Walt Whitman, *Leaves of Grass, The Death-Bed Edition* (New York: The Modern Library, 1993).

<sup>123</sup> Pjer Frankstel, *Уметност и техника* (Београд: Нолит - „Сазвежда“, 1964), 40.



Фиг. 4. Локвањ „Victoria Regia (Victoria amazonica)“: 3D мапа

#### *Мит о машини*

Док је Кристална палата нестајала са урбаног хоризонта индустријски пејзаж XIX века постао је предео динамичне друштвене модернизације, корените трансформације материјалних околности живота, рада и производње која је довела до потребе за новим изражајним и стилским средствима уметности. Сам процес њиховог ослобађања осветљава чињеницу да је модерно уметничко дело, а пре свега архитектура, неодвојиво од друштва чак и када функционише као његов корелатив. Модерно стање испољило је и реципрочну тенденцију, да се рефлексивна уметничка димензија формализује и утврди као конзистентан теоријски оквир и естетски систем. Поларизација гледишта и двострукост односа према свету, изражена кроз вечити сукоб између модернизма и модернизације, имала је за исходиште концептуализацију комплементарних теоријских позиција, успостављајући дискурзивну структуру која се крајем XIX века заснивала на антитезама. Једна крајност се огледала у новом тријумфу еклектицизма, где су се

питања уметности сводила на прилагођавање орнамента модерном симболизму, проналазећи израз у специфичном линеарном односу структуре и декорације инспирисаном открићем графичког сензибилитета далеких источњачких култура. Насупрот романтичном естетицизму *Уметности и заната* чија је полемика више била утемељена у тежњи за очувањем конзервативне улоге уметности него у самој стварности, услед обновљеног интереса за индустријске сајмове након успеха *Светске изложбе у Паризу (Exposition Universelle, 1889)* започиње идеолошка превага машине. Преокрет који је водио ка превазилажењу све веће супротности између практицизма масовне производње и начела истинске стваралачке оригиналности обележила је лепота Ајфеловог торња који је постао симбол нове победе инжењерских облика над материјом. Док је са једне стране развијан приступ који је утврђивао дескриптивну архитектонску дисциплину, удружујући уметничке слободе са традиционалном перспективом и инсистирајући на *супротности простора и стила*, са друге се јављају алтернативна гледишта која уметничке производе настоје да ослободе од идеје о *класично лепом*, заступајући тезу да „парадигматска љупкост или привлачност није непроменљива вредност, већ је релативна у односу на време, техничка средства, животне навике и друштвену идеологију“.<sup>124</sup> Заснивајући се на уверењу да не може постојати супротност између лепог и корисног, овај став је инспирисан појмом да предмет поседује сопствену лепоту која је очигледан израз његове функције.

Обликовне интерпретације машинских својстава архитектонског објекта које *најчистију манифестацију* добијају у футуристичким Сант’Елијиним (Sant’Elia) визијама,<sup>125</sup> имале су несамерљиви утицај који се протеже све до актуелних теоријских концепција чија дискурзивна утемељења припадају истој идеолошкој породици. У домену утврђивања вредности које настају из индустријских активности самог друштва и ослобађања његових технолошких потенцијала, током 1910-тих година искристалисале су се комплементарне тенденције од којих су прве биле *рационалне*, а друге *биолошке*. Орјентишући се према формулацији историјских услова који дискредитују стилски еkleктицизам, ове теорије су тежиле да оголе процес уобличавања и дефинишу сопствени приступ заснован на *формалистичким* или *виталистичким* наративима. Прва тенденција се најдиректније огледа у офанзивном конструктивизму бечке авангарде (*Орнамент и злочин!*, 1908) и Ле Корбизијеовим паролама о „новом духу“ (*L’Esprit Nouveau*,

---

<sup>124</sup> Ibid, 45.

<sup>125</sup> *Најчистију* у односу на сопствену дијалектичку конструкцију, са становишта проблематизације атрибута *рационалности* чија је дефиниција произилазила из његове противречности. Схваћен у дословном значењу, тај термин је био контрадикторан уметности као таквој, па су проширујући његово одређење заговорници машинске естетике попут Ле Корбизијеа парадокс разрешили свођењем практичних чинилаца на јединствени тип, селективним поистовећивањем насупрот бесконачног умножавања. Према Аргану, уметнички предмет је са становишта употребљивости утолико мање практичан што је више апстрактан или типски, јер је мање прилагођен конкретной сврси чија се реална особитност напушта у корист општег карактера система. Атрибут рационалности стога није ни постављен са практичког становишта, већ из позиције неопходности његове јасније и априористички исцрпније формулације до које се долази заснивањем проблема укуса, искључиво на основу свести о сопственом историјском положају. Сант’Елијин футуризам (као и футуризам уопште) успева да избегне позитивно тумачење те појаве од последица према узроку, напредујући даље идеалним смером и тражећи њено порекло у „историјској свести о сопственом *психолошком положају*“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 133-135.

1920) у којима се естетски избор поставља као *питање истине насупрот лажима*. Постајући означитељ најмодернијих архитектонских тенденција чије су се претензије заснивале на искреном односу конструкције према стварности, атрибут рационалности је у свом дословном значењу ипак био противречан уметности као таквој. Стога се контрадикторност између *уметности и практичности*, као и између *апсолутног и пролазног* или *спиритуалности и материјалности*, у модернистичком дискурсу превазилази свођењем иначе разноликих и несталних практичних чинилаца на јединствени, систематски одређени тип архитектуре. Како тумачи Ђулио Карло Арган, поистовећивање идеје рационалности са корисношћу садржи унутрашње мимоилажење у самој чињеници да се употребљивост предмета повећава његовим прилагођавањем појединачној сврси, па је план грађевине утолико сврсисходнији, што је мање типски или апстрактан. Систематизација естетских *стандарда* као универзалног одговора на појединачне потребе (какав представља Ле Корбизијеова *Maison Dom-Ino*, 1914-15) требало је да насупрот подређивању појединачним захтевима омогући кондензацију гледишта које селективним уопштавањем заснива парадигматске вредности. Насупрот бескрајном умножавању конкретних ситуација у стварности, појам стандарда подразумева идентификацију и апстракцију. Тако је особена или реална практичност архитектуре замењена консензусом општег укуса који је нужно непрактичан, али представља одговор на потребу за јаснијом и априористички исцрпном формулацијом појма који означава њен естетски идентитет.<sup>126</sup>

Међу заступницима биолошког тумачења издвајају се теоретичари Мамфорд, Гидеон и Цеви (Zevi) који естетску активност објашњавају као достизање *природне истине*. Неминовну супротност између *културе и машине* или *осећајности и технологије* они сагледавају као ступањ у естетичкој еволуцији која води ка новом начину људске спознаје, усклађенијем са органски схваћеним законима продукције, али пре свега физичким постулатима материје какве открива модерна наука почетком XX века. Класични принципи били су израз еуклидовског схватања простора чијим превазилажењем нова естетика, као исходиште формалне еволуције предмета, пратећи нову, релативистичку теорију гравитације, постаје ослобођена потребе за антропоцентричним карактером који је одговарао статичним законима земљине теже. Задатак уметности схваћен је као проширивање сфере перцепције са којим нестаје супротност између техничких и уметничких дисциплина, као и драма која је раздирала човечанство. Доба машинске рационализације замениће ера органске цивилизације, поновног открића уметности и саме људске душе када ће, како дочарава Гидеон, човеку његова дела престати да буду спољашња и страна, „постајући његове продужене реакције, продужено тело и чула, једна пројекција његових представа“.<sup>127</sup> Гидеонова теорија о динамичном раслојавању перспективистичке спознаје као пример идентификује Ле Корбизијеову *Вилу Савој у Пуисију (Villa Savoye, Poissy, 1928-1933)*, док за разлику од њега Цеви, чија се ликовна и хуманистичка схватања супротстављају претераном рационализму и позитивизму, налази отелотворење *синтезе објекта и*

---

<sup>126</sup> Ibid.

<sup>127</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959).

простора у делу Френк Лојд Рајта (Frank Lloyd Wright) као мерилу *органске архитектуре*.

У ове две категорије тумачења естетске суштине архитектонског предмета сврставају се и становишта која су заступали сами архитекти као сопствени теоријски кредо или практични манифест. Било да се заснивају на органском разумевању облика као елемента формалног повезивања са природом или поистовећивању парадигми савремене лепоте са законима машине, многе од тих претпоставки још увек се тумаче у дословном смислу, иако великим делом припадају подручју мита. С обзиром да се модернистичка остварења више не могу довести у каузални однос са сопственим идеолошким матрицама, суочавање чињеница са манифестима или наратива са њиховим исходиштима, као и реалних вредности са идеошким порукама, представља задатак свеобухватније рефлексije о архитектури којој недостаје конзистентнија критика прошлости. Савременом дискурзивном теоријом још увек управљају апстракције које уместо делања у самој ствари компензују дијалектичку оптику, на тај начин омогућавајући (и оправдавајући) све већу субјективизацију дискурса и непремостиву дистанцу од стварних услова професионалне реалности.<sup>128</sup> Модернизам је био ексклузивистички покрет и имао је у себи револуционарно начело, а његове формуле су, замењујући узроке и последице, утврђивале атрибуте једног апсолутног човека. Подвлачећи моменат прекида са традицијом модерни покрет је креирањем наратива створио опасност од губитка историје, тако да је априорно тумачење, као последица систематизације процеса, делима ускратило капацитет да преносе жива практична искуства. Модернизам је у својој коначној антикласичној инстанци схватање архитектуре подредио иновативној дефиницији предмета, те тако није омогућио, нити је могао да омогући другачије разумевање простора које би истински дестабилизovalo класну хијерархију вредности. Насупрот томе, уопштавање процеса водило је ка свођењу техника на концепте, чиме се позиција дизајна неповратно окреће ка дефиницији модела, удаљавајући се како од целовитог доживљаја индивидуалности, тако и од могућности за непосредно естетско уобличавање стварности. Аутономност архитектонског дискурса и даље почива на апстрактном интегритету концепта, идеализујући основне услове производње дела, посматране са становишта колективног човечанства. Како тумачи Пјер Франкастел, у свету базираном на функционалистичком урбанизму „можда би и могла да постоји нека уметност прилагођена свакој врсти активности, али би тада био уништен читав онај сан модерних времена који је ипак био леп, о сусрету свих људи на заједничком тлу хуманитета и једне културе која не познаје другу границу до сопственог продубљивања“.<sup>129</sup>

1936. године Кристална палата је страдала у стихијском пожару пред очима стотинак хиљада грађана који су се те ноћи спонтано окупили у парку у Јужном Кенсингтону. Међу њима се, како наводе хронике, налазио и Винстон Черчил (Winston Churchill) који је уништење ове структуре прокоментарисао као „крај

<sup>128</sup> Пример је Рем Колхасов *Петроактивни манифест Менхетна (Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan, 1978)* који посматра Њујорк као арену за „терминалну фазу западне цивилизације“. Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: The Monacelli Press, 2014).

<sup>129</sup> Пјер Франкастел, *Уметност и техника* (Београд: Нолит - „Сазвежда“, 1964), 55.

једног доба“. Политички амбијент тог тренутка био је обојен успоном тоталитаризма који је гушио индивидуалне слободе и другачију мисао. Три године раније догодио се насилни упад Гестапоа у Баухаус, након чега је школа затворена услед неодрживости програма у друштвеном контексту у коме је ирационалност однела превагу над разумом. Иако нацизам још увек није имао кохезивну архитектонску политику, његови агенти су вршили константно насиље над слободним уметничким институцијама Вајмарске републике. Баухаус као огледало најлибералнијих идеја стилске модерне постао је неприхватљив не само због демократичности и интернационализма који се огледао у апстрактном изразу, већ и због развијања капацитета уметности да субјективно ангажује појединца. Космополитански модернизам био је сушта супротност хомогености преовлађујуће идеологије за коју је стварну опасност, већу од испољавања критичке мисли, представљало изграђивање предуслова за солидарност на основу истински ослобођеног уметничког сензибилитета. Гропијусова идеја рационалности није била везана за формалистичку сигурност самосвојственог изражајног језика, већ се односила на метод дефинисања проблема који пред уметност поставља сам живот у његовом одвијању. У епицентру ране модерне она је уместо теорија понудила технику, постајући њен најактивнији покретач, али ју је управо релационо схватање естетике (простора у релацији са друштвом), кроз непосредну везу *света уметности* и *света производње*, учинило несводљивом на принципе путем којих је модерни покрет систематизован и одређен као интернационални идеолошки пројекат. За разлику од функционализма у чијој су монументалности били седиментирани демократски идеали модерне архитектуре, Баухаус је симболизовао истинску функционалност која не може да се изрази у монументалним формама, јер је монументалност као идеја супротна функцији као таквој.

Упркос Гидеоновим тезама о мултидимензионалности перцепције покренутог субјекта, као и кубистичкој аналитици која се налазила у корену разградње класичне фигуре архитектонског идентитета, формалистичка залеђеност простора у линеарној перспективи остаје средство урбанистичког систематизма, као елемент геометријске прегледности Ле Корбизијеовог „Плана“. У пројекцијама *Озареног града* (*La Ville radieuse*, 1935) чијим размерама доминирају „машине за становање“ неограничени простор је на основу централне тачке унапред рационализован. Изоловане јединице које чине град у коме су конфликти априори решени на основу распореда заснованог на ћелијској организацији становања, представљају идеју о друштвеној функцији подређеној логичком механизму идеологије, неутемељеној у стварности осим као претпоставка првобитног брисања свих облика из прошлости. Линеарна перспектива остаје оперативна за Ле Корбизијеов урбанистички идеал, представљајући егзактни метод који могућност систематизације простора повезује са белином медитеранске природе и објектима које светлост разоткрива у потпуности. Он произилази из хомогености геометријског простора чији се елементи своде на пука тополошка одређења, објективне распореде који не поседују ни један самостални садржај, већ је њихова суштина сведена на вредност њихове функције и заједнички план њихових логичких задатака, идеалног одређења и значења. Укидање историјске слојевитости атмосфере која повезује субјекте у иманентности сензибилитета за дух времена супротна је визијама Баухауса које, већ и самим одрицањем од могућности једног апсолутног решења, проблемима планирања приступају са



дидактичке, не са дијалектичке основе. Основна Гропијусова претпоставка била је да ништа у архитектури више не постоји *по себи*, већ искључиво као инстанца друштвеног живота која се остварује сучељавањем просторног медија и нових рационалних облика. Неограниченост архитектонске пројекције Мисовог *Стакленог солитера* састоји се у укључивању самог простора у процес уобличавања, чиме геометријска матрица постаје безгранична, отварајући оптичке планове који се преклапају и умножавају у рефлексима. Простор између Мисових равни није само отпоран на поделе већ је конзистентан у прочишћености сопствене унутрашње логике. У њему поглед никад не сусреће недоглед, јер тачка сутицања зрака постаје диференцирана вредност која се увек налази са оне стране видног поља, изван граница пројекције. Чак ни сведени, али у најфинијем смислу обликовно разрађени растери хоризонталних плоха не воде ка једној централно позиционираној тачки ка којој је целокупни поредак орјентисан, већ се рашчлањивањем простора у самом себи међу њима отвара дубока, готово ирационална празнина у којој перспективистичка самерљивост и прегледност дистанци губи смисао, одбацујући сваку могућност линеарне дефиниције. Конструкцијом *подсвесног епохе*, Гидеоновог појма који тумачи ширење сфере перцепције као релационог појма транспарентности, између Кристалне палате и зграде Баухауса у Десау (1925-1926) техничка форма постаје прочишћена, префињена и саморефлексивна. Њен рационални елемент произилази из одређености њене природе, али и из упућености на *оно кад и како* ће ослобођена конструкција, остварујући инхерентну логику непрекинутог простора, довести до рушења класне структуре и класичне хијерархије вредности.

Независно од оваквих супротности и без обзира на унутрашње методолошке расцепе, рационализам главних актера модерног покрета никад није имао за циљ сазнавање објективних правила изван друштвених појава, односно закона стварности. Поставивши себи задатак да делује у одређеним социјалним приликама и да их суштински мења модернизам задржава перспективу демократског процеса, чак и када нагиње ка утопизму или формалистичкој апстрактности својих модела. Дилема која се конституисала у основи модерности остаје до краја везана за двојбу између *застоја* или *кретања*, *утемељења* или *превазилажења* вредности, *институција* или *критике* која настоји да их уништи како би их обновила, или између *догматске трансценденције* и једне *шире трансценденцијалности* која није била својствена само архитектури. Велики пропуст каснијег теоријског историцизма састоји се у објашњењу модерног покрета на основу претпоставки о технолошком и индустријском развоју, али не и о драматичним психолошким и друштвеним приликама на које су модернистички протагонисти реаговали захтевом да се отуђеној архитектонској форми врати људско мерило. Идеје о супротстављености *органичне* и *рационалне формуле* ослањале су се на наративе идеалистичке естетике, претпостављајући логику формалног развоја који се од симболичног израза кретао ка апстракцији. Његова идеолошка конзистентност произилази из касније формализације док је реалност првих година модерне била прожета нестабилношћу супротности, у којој су контрадикторне идеје истовремено настајале, развијале се и преплитале, прижељкујући обнову путем повратка на природно друштво, ништа мање апстрактну од идеала апсолутно рационалне заједнице. Из њих се види да и *рационално* и *органично* тумачење потичу од модела вредности који је у оба случаја представљао идеални социјални лик, архетип

хармоничне везе појединца са друштвом и природом коју је модерна архитектура себи ставила у задатак да досегне на свим својим путевима.

Каснија доктринарна улога модернизма одредила је развојни правац заснован на систематизацији пројектантских метода, где се, уместо техника за укључивање *другачијег*, успоставља логичка стратегија поистовећивања и редукције. Класификујући историјска збивања модернистички наративи постају непрозирни у односу на појаве које су изражавале неидентичну идеју о развоју, остварену кроз акцију на заједничком тлу у просторима оваплоћеним у стакленим дворанама, као универзалним местима за манифестацију свих светских култура. Ту се по први пут оно „између“ појединачних субјеката материјализовало као основа за интеракцију, отварајући пут ка рафинисаној, саморазумљивој и самокритичној форми, рационалној на начин на који би, према Гропијусовој замисли то била активност пробуђеног „друштвено-свесног“. Трагајући за обликом јединства визуелних уметности, занатства и архитектуре, инсистирајући на достојанству индустријске производње њеним преклапањем са креативним деловањем појединца, Гропијусов програм је тежио да створи услове за истинску стваралачку солидарност у ери машине, у условима прогресивне диференцијације културе која упркос релативизацији сопствених граница настоји да задржи историјску слојевитост и капацитет за свесну трансформацију.



Фиг. 5. Солун: „Οδός Τσιμισκή“, профил улице - мапа за конично огледало

## 1.2 Баухаус као сублимирани простор метафоре

### *Кубистичка аналитика*

Нит која је од Кристалне палате у Лондону водила до зграде Баухауса у Десау чијом се изградњом 1925. године школа из Вајмара преселила у нови комплекс, није представљала праву развојну линију, какву су историчари *модерне* градили утемељујући истовремено и мит о њој, занемарујући многе *кључне аспекте* обликовног истраживања из раног вајмарског периода када је, према тумачењу Детлефа Мертинса, унутар преовлађујућег уверења да модерна уметност започиње кубистичким сликарством,<sup>130</sup> имајући за исходиште управо нову архитектуру,

<sup>130</sup> Ласло Мохоли-Нађ (László Moholy-Nagy) који је 1923. године заменио Јоханеса Итена (Johannes Itten) на прелиминарном курсу Баухауса веровао је да је велики пројекат модерне уметности започео кубистичким сликарством циљајући нову архитектуру. Према Детлефу Мертинсу, „бестелесна утопија стаклене архитектуре, неостварена и још увек неостварива,

постојало одрживо „ривалство између индивидуа“ касније интерпретирано као категоричка подела унутар авангарде. Атмосфера различитих становишта рођена је отприлике истовремено када и заједничко уверење да ће ново архитектонско доба, као сама антитеза претходне ере, бити, како је писао Гидеон, „антирепрезентативно, постперспективистичко, апстрактно и антихуманистичко“.<sup>131</sup> Раних 1920-тих година, хипотетичко место усмерења ка још увек неуобличеној и невидљивој пракси, инспирисало је формално и теоријски дивергентне позиције чије су разлике и промене гледишта тежиле разрешењу проблематичних односа између *субјекта* и *објекта*, *идентитета* и *другости*, *облика* и *безобличности*, *конструкције* и *деконструкције*. Конститутивна нестабилност тих опозиција, тесно повезана са неизвесношћу општих услова модернизације, искључивала је коначна исходишта по питању формалне репрезентације, подстичући обликовну експерименталност као кључно обележје првих година Баухауса. У прилог Мертинсовој тези говори и чињеница да школа испрва није имала аутентични архитектонски курс. Позиција коју је заступао Гропијус, а која је синтезу свих уметности тежила да постигне у архитектури, грађена је са циљем да најпре створи истраживачку матрицу кроз коју би се њене претпоставке отворено развијале.<sup>132</sup>

*Raumgestaltung* или стварање простора била је, према Гидеону, основна идеја која је инспирисала модерни појам *конструкције*, прожимајући се са концептом транспарентности, где ни код Гропијусовог, ни код Ле Корбизијеовог приступа, о којима је сукцесивно писао у времену између 1920-те и 1945-те, није могло бити речи искључиво о дословном квалитету супстанце, као што су касније интерпретирали Роу и Слацки.<sup>133</sup> Већ у његовом опису Ајфелове куле као „тела без

---

наставила је да инспирише његов рад док је истраживао квалитете транспарентности и интерпретације, не само кроз слике, литографије и дрворезе већ и кроз механичка средства репродукције, фотографије и филмове, изложбе и сценографије путем којих је директније приступао архитектури“.<sup>131</sup> Detlef Mertins, *Modernity Unbound* (London: AA Publications, 2011), 45.

<sup>131</sup> Ibid, 28.

<sup>132</sup> Идеја тоталног уметничког дела, *Gesamtkunstwerk*, остаје свеобухватна тема током рада Баухауса, претпостављајући синтезу или међусобно преплитање свих визуелних уметности у појединачном предмету, која је у Гропијусовој интерпретацији тесно повезана са идеалом неодвојивости стваралаштва и живота, али и одговарајућим друштвеним обликом као основним условом њеног целокупног смисла. У срцу Гропијусовог програма, али и целокупног његовог дела укореењена је мисао о томе како интернационални карактер нове уметности нема само задатак да помири технике и форму, већ да постане истовремено средство и лик нове друштвене организације. Задаци Баухауса у прво време нису били оријентисани ка предвиђању њене опште структуре, већ се она сматрала нечим што се мора родити из саме уметности, уколико таква уметност слободно делује и развија се у живом, активном друштву.

<sup>133</sup> Према Мертинсовом мишљењу, Роу и Слацки су тако ретроактивно поделили авангарду у два табора, Гропијусов и Ле Корбизијеов, од којих први представља дословну, а други феноменолошку концепцију транспарентности, дајући недвосмислено већи значај другој, а позивајући се на теорију Мохоли-Нађа представљену у књизи *Vision in motion*, окрећући је против његових сопствених идеја. Он пише: „У критици Роуа и Слацкија постојала је дубока разлика између пријемчивих интерпретација кубизма и разумевања њиховог потенцијала за архитектуру. Уживајући у дејству обликовних амбивалентности карактеристичних за пуристичко сликарство – лика и тла, предњег плана и позадине, објекта и матрице, простора и површине – њихова игра тврдње и порицања прихватала је искуство сумње, двосмислености и противречности само путем интернализације, естетизирања и неутрализације потенцијала да дестабилизира когнитивну сигурност. Још увек посвећени објективној естетици заснованој на дугој застарелој теорији оптике, њихов заплет се ограничио на проналажење начина за представљање просторне структуре зграде на

меса<sup>134</sup> огледа се идеја са којом ће у наредним годинама овај истовремени историчар и активни протагониста архитектонског модернизма приступити идеји о новој технологији визије. По њему је она за архитектуру била једнако важна колико и индустријска производња, односно нова преображена градитељска технологија. Транспарентност се, почев од начина на који ју је дефинисао као естетски појам, односила на две ствари које су одговарале двома основним тежњама модерне архитектуре, преклопљеним у његовој концепцији „релационог простора“. Са једне стране, то је била идеја да њена форма треба да проистекне из искреног односа према новим синтетичким материјалима као што су били челик, армирани бетон и стакло: модерна архитектура ће добити облик пуштајући материјале да говоре за себе, у потрази за новим осећањем статике, могућности лебдења каква није постојала никада раније. На основу перформативне моћи индустријске градитељске технологије постале су могуће зграде кроз које струји ваздух и које, попут пројекта *Хоризонталних солитера* (1923-25) Ел Лицицког (El Lissitzky) подсећајући на кранове дословно лебде на једном једином стубу.<sup>135</sup> Са друге стране, „релациони простор“ је појам у коме је садржана идеја простора-времена, односно покренутог субјекта чија се мултипликација позиција гледања неминовно завршава растакањем облика, ефектом створеним као перцепција у покрету, где стаклена равна, танка али конструктивно моћна, комбинацијом рефлексije, прозачности и преламања омогућава медијацију спољашњег и унутрашњег простора, њихово нестално, ефемерно и неухватљиво преклапање и претапање, тако да се граница *између облика и медија* растаче и губи. Стога се сама идеја конструкције, како је била схваћена двадесетих година прошлог века под великим утицајем Гидеонове интерпретације транспарентности као *покренутог визуелног домена који се ослободио фиксне тачке и замрзнутог видног поља*,<sup>136</sup> односила не толико на „несвесни израштај нашег технолошког напретка, колико на несвесну реализацију нове уметничке намере“. У једном од својих ранијих дела, приликом описа зграде Баухауса у Десау, он пише: „Два основна напора модерне архитектуре овде су испуњена: (...) постоји лебдеће, вертикално груписање равни које

---

дводимензионалној фасади, у односу на посматрача фиксно стационираног на управној оси визуелног угла“. Detlef Mertins, *Modernity Unbound* (London: AA Publications, 2011), 28-60.

<sup>134</sup> Sigfried Giedion, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* (Los Angeles: Getty Research Institute, 1995) оригинално објављена на немачком као: Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisen, Bauen in Eisenbeton* (Leipzig: Klinkhardt & Biermann, 1928).

<sup>135</sup> Sigfried Giedion, "Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar", *Das Werk : Architektur und Kunst*, Band 10 (Zürich, 1923), 232-234.

<sup>136</sup> Гидеон је ове идеје најпре изложио у једном од својих првих текстова поводом изложбе Баухауса из 1923. године, да би касније у великој мери нашле место у његовом епохалном делу *Простор, време и архитектура* (1941), где се у тумачењу овог појма превасходно од Гропијуса окренуо ка Ле Корбизијеу за чија дела је тврдио да „једина имају поетичну и симболичну снагу да посредују раскол између унутрашњег осећања и спољашњег разума, која је по њему била суштинска за прелазак у истински модерно доба“. Али и ту, пре свега на примеру Виле Савој (Villa Savoye), његово тумачење остаје верно идеји *релационог простора* изведеној из кубистичког сликарства, који са једне стране подразумева лебдеће својство конструкције (као да се нови статички облик претвара у динамички савладавањем силе земљине теже), а са друге *четвородимензионалност* или покренуто перцепцију која је овде материјализована самом позицијом рампе, где пролазак кроз простор отвара мноштво различитих перспектива. Како пише Гидеон: „тело куће је прошупљено у сваком правцу: одозго и одоздо, изнутра и од споља. Пресек у сваком моменту показује како спољашњи и унутрашњи простор продиру један у други, претапајући се у нешто неодвојиво“. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 416.

задовољава нашу потребу за *релационим простором*, и постоји екстензивна транспарентност која допушта да се истовремено виде ентеријер и екстеријер, *en face* и *en profile* као у случају Пикасовог *L'Arlesienne* (1912); мноштво референтних нивоа, или референтних тачака и симултаност – укратко, време-простор<sup>137</sup>.

Основна разлика између архитектуре и слике је сам доживљај кретања које се одвија у психофизиолошком, а не искључиво у визуелном простору ока. Стога се нова временска димензија тражила у мултидимензионалности пројекција новог архитектонског објекта који се самом својом композицијом супротстављао замрзнутој статичности класичне перспективе. „Релациони простор“, имагинарни колико и реални амбивалентни феномен омогућен транспарентношћу стакла, био је визија до које се постепено дошло ослобађањем *конструкције* као саме супротности масивно грађеним зидовима, полазећи од ослобађања пластичких сила какво започиње кубистичким авангардним сликарством. Према Гидеону, модерна архитектура, као и скулптура и све друге визуелне уметности укључујући и примењени дизајн, полетела је на крилима сликарског истраживања, али на концу тог покрета налазила се идеја о синтези са којом ће репрезентативност грађевине, хегеловска антропоцентричност класичног архитектонског здања, коначно бити поништена. Као што је 1926. године писао Гропијус, „стаклена архитектура, не тако давно само идилична утопија, постала је сада стварност без задршке“,<sup>138</sup> чији физички квалитет превазилази кристалну јасноћу зидова-завеса, омогућавајући транспарентност „релационог постора“ унутар којег слика грађевине постаје недовршена и неодређена.<sup>139</sup> Парадоксално, мултипликација недогледа као ефекат новог медија фотографије и њеног негатива на снимцима измешта целовитост физиономичке конфигурације и, док обећава већу свеобухватност, заправо отвара домен идентитета изван физичког света, према несупстанцијалности менталног записа који ни једно мултидимензионарање не би могло дочарати са таквом објективношћу за какву се претпостављало да ју је имала класична перспектива. Поредити слику *L'Arlesienne* са четвородимензионалним квалитетима нове архитектуре оличене у згради Баухауса у Десау, за коју је писао да никад до тада грађевина тих димензија није на такав начин успела да пренесе својство кристала, Гидеон није узимао у обзир формалне елементе преузете из кубизма, који су се још увек могли пронаћи у ранијим остварењима Гропијуса и Адолфа Мејера (Adolf Meyer), ни њихову нову прочишћеност, већ оно што је назвао постхуманистичком конфигурацијом, разградњом форме која је требало да доведе до новог разумевања материјала, конструкције изрезбарене из динамичног осећања простор-времена. Како пише Мертинс, „код поменуте Пикасове слике, отвореност свести према

<sup>137</sup> Sigfried Giedion, „Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar“, *Das Werk : Architektur und Kunst*, Band 10 (Zürich, 1923), 232-234.

<sup>138</sup> Detlef Mertins, *Modernity Unbound* (London: AA Publications, 2011), 47.

<sup>139</sup> Транспарентност је и за Гидеона и за Гропијуса била пре когнитивна него материјална категорија. Следећи жељу за активним уосећавањем посматрача у забележено искуство, фотографије зграде Баухауса у Вајмару Луције Мохоли (Lucia Moholy) и Т. Лукс Фајнингера (T. Lux Feininger), које је Гидеон приложио у својој књизи *Простор, време и архитектура*, демонстрирају како је могуће да унутрашњост и спољашњост прелазе једно у друго, пробијајући једно друго и мешајући се у рефлексима и преламању стаклених „зидова“, тананих површина као релационих оквира ширења перцепције у којима се крута подела између екстеријера и ентеријера оптички раствара и нестаје.

њеним сопственим границама регистрована је посебно у деликатном растварању читљивих особина лика у нечитљивост безобличног, али светлећег призматичног поља, попут фотографске слике која се развија у хемијској купели<sup>140</sup>. То значи да транспарентност, барем за Гидеона, није била прозирност самог материјала већ онај непрозирни, магловити обликовни слој који је, откривајући га на слици, назвао проширеном сфером перцепције, ни изнутра ни споља, унутар којег се фигура разграђује у отворену, кристаласту структуру односа, као да је замрзнута у одређеном тренутку њене материјализације, испољавајући „покрет у простору који је ухваћен и задржан“<sup>141</sup>.

На сличан начин се обухваћени простор између два крила зграде посредством игре прозирности и одраза на стаклу претапао у ентеријер; то суптилно мешање затвореног и отвореног простора, линеарне архитектонике и сликарске дезинтеграције ухваћено је фотографијом коју је приложио Гидеон, а за коју се, како тумачи Мертинс, поставља питање да ли је могла графички да пренесе нерепрезентабилно искуство простор-времена какво је желео да дочара и какво се налазило у срцу његовог тумачења транспарентности.<sup>142</sup> У тој метафори о медијацији спољашњих и унутрашњих светова, она је била предуслов за нову улогу *конструкција* чији је статус коначно бивао изнова калибрисан у тренутку када су истински постајале уметнички симболи са потенцијалношћу да посредују трагични раскол између унутрашње осећајности и спољашње рационалности, индивидуе и света, културе и цивилизације, коју је Гидеон, сматрао суштинском за превазилажење турбулентних и проблематичних искустава модернизације. Кубизам је тако био прихваћен и мобилисан као примарна тачка модерног покрета. Из њега су наставиле да се развијају уметничке архитектонике, праћене увек новим манифестима који су снагом свог гласа и интензитетом ослобађања пластичких сила из до тада замрзнуте пројекције објекта тежили да превазиђу, можда имплицитно „губитак средишта“, али свакако свесно и отворено губитак јединства и синтезе. У жељи коју је изразио Гидеон одјекују мисли Адолфа Бенеа (Adolf Behne), веома слично као што у Гропијусовом програму Баухауса одјекују идеје *Novembergruppe*, експресионистичког савеза уметника и архитеката формираног тек годину дана раније.<sup>143</sup> Идеализам који је представљен на *Изложби за непознате*

<sup>140</sup> Мертинс запажа да је „кубистички потенцијал за деструкцију форме на тој слици преобраћен у конструкцију, а такве границе су на сличан начин видљиве у сугестивном, али ипак делимичном погледу на Баухаус“. Ibid, 52.

<sup>141</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 404. Ibid.

<sup>142</sup> „Док је камера била у могућности да »ухвати« овај транспарентни моменат у времену и простору (...), накнадна рецепција Гидеонове књиге показује да слика није могла на одговарајући начин да графички транспонује његовим читаоцима нерепрезантабилно искуство простор-времена које је аутор желео да илуструје фотографијом“. Ibid.

<sup>143</sup> *Novembergruppe* или *Новембарска група* био је покрет немачких експресионистичких уметника и архитеката. Формиран 3. децембра 1918. године, носио је име по немачкој Новембарској револуцији. Повезаност чланова мање се тичала уједначености уметничких стилова колико заједничких друштвених вредности, залажући се за давање слободе радикалним уметницима у питањима попут организације уметничких школа и нових закона који су се односили на културу и образовање. Својим политичким ангажовањем, група која се током децембра спојила са *Радничким саветом за уметност (Arbeitsrat für Kunst, 1918)* омогућила је климу у којој је настао програм Баухауса у Вајмару, а највероватније је својим утицајем, с обзиром на тесну међународну сарадњу тих година, инспирисала и стварање совјетског *Вхутемаса (Высшие художественно-технические*

*apxumekme (Ausstellung für unbekannte Architekten - Arbeitsrat für Kunst, 1919)* и каснији Гропијусов рационализам одраз су исте идеје о уметности која ствара свет (*Weltkunst*), схваћеној као активност грађења са циљем да прошири перцептивни човечков простор, уобличавајући модерно осећање живота и чинећи га видљивим.<sup>144</sup>

Адолф Бене је био један од првих теоретичара уметности који показују да се ова мисао развијала још од предратних изложби *Deutscher Werkbund*-а. Његова кореспонденција са Бруном Таутом од које се касније удаљио према сликарима попут Лајонела Фајнингера (Lyonel Feininger) и архитектура неопластицизма Дузбургу (Theo van Doesburg) и Ауду (J. J. P. Oud), које је представио Гропијусу кључне 1918. године, изражава уверење да креативна фантазија може да материјализује осећање живота. То осећање које је сматрао заштитним знаком праве уметности није се огледало ни у језику форме, ни у специфичном телу знања, већ у нечему много фундаменталнијем, *правој реалности* коју је прогласио за *Absolut*.<sup>145</sup> Ослобађање друштвеног простора од замрзнутих репрезентативних, али самим тим и *лажних* слика које су га, у његовој неминовној трансформацији под дејством незауостављивих сила модернизације сукцесивно довеле до материјалистичке катастрофе, започиње покушајима исцељења света његовим поновним рађањем из духа спасоносне уметности. Насупрот поставангардној реторици нових почетака, немачки теоретичари тог доба нису инсистирали на дословној, једнодимензионалној репродукцији принципа геометријске рационалности у архитектури, већ су се позивали на основнију идеју о јединству са природом у модерној *конструкцији*, и уопште, на тражење адекватних изражајних средстава за материјализацију безличног јединства универзума. Кубистички повратак добио је карактер континуалне културне револуције, никад фиксног већ увек новог стања, и још увек незаражен формалистичким детерминизмом, инспирисао је еру којој је, исто колико и утопија стаклене архитектуре, од самог почетка иманентна идеја о непрекинутом, вечитом отварању. Како елемент апстрактног све више избија у први план као формативна тежња, просторни облик постаје нестабилан, заснован на релативности где, како тумачи Кандински (Kandinsky), „нема више ничег апсолутног: свака форма је осетљива као облак дима; најмање померање било ког дела суштински је мења“.<sup>146</sup>

---

*мастерске*, 1920). Piter Gej, *Vajmarska kultura: autsajder kao insajder* (Београд: Геопетика-Плато, 1998), 13-14.

<sup>144</sup> Гидеон је писао да је званична уметност окренула леђа савременом свету и одрекла се права да га емотивно интерпретира, тако да се тај свет и осећања која изазива, а која су остала без израза и облика, никад није сусрео са објектима који моментално постају његови симболи и извори задовољства. „Такви симболи су наше виталне потребе, јер се“, како је писао Гидеон, „осећања изграђују у нама и формирају системе; она се не могу испољити тренутним афектима већ морамо открити хармонију између нашег унутрашњег стања и спољашње околине. Никакав ниво развоја не може се одржати, остане ли одвојен од нашег емотивног живота. Читава машинерија развоја преокреће се онда у своју супротност“. Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition* (Cambridge: Harvard University Press, 1959), 351.

<sup>145</sup> За разлику од Бенјамина који је Шијербартове визије повезивао са техничким и антиорганским тумачењем рационалности, Бене остаје веран виталистичком схватању ове идеје када је у питању конструкција. Adolf Behne, „Biologie and Kubismus“, *Der Sturm*, 6:II-12 (Sept. 1915).

<sup>146</sup> Према Кандинском, „то се посебно односи на композицију форми која је заснована на овој релативности и која зависи: 1) од променљивости саодноса форми и 2) од променљивости сваке појединачне форме до најситнијих појединости; идући толико далеко, да је можда лакше исти звук





Фиг. 6. Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

#### *Кристализација облика*

Идеја Баухауса о интернационалном карактеру нове уметности, која нема само задатак да помири технике и форму, већ и да постане истовремено средство и лик нове друштвене организације, неразумљива је у потпуности без увида у њене експресионистичке претече које су архитектури доделиле истакнуто и крајње место, премда у основном смислу симболично, као да само она може да оствари апсолутно и универзално уметничко дело.<sup>147</sup> Већ на основу такве претпоставке коју

---

створити различитим формама, него га поново оживети понављањем исте форме: заиста тачно понављање је изван наших могућности“. Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јачах. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 97-98.

<sup>147</sup> У свом тексту *Архитектура као синтетичка уметност*, Кандински пружа једно од најлепших образложења таквог става, прихватајући претпоставке суштински потекле од немачких уметника у тренутку када програмска организација школе попут Баухауса постаје реална могућност. Он говори о идеји са којом је зачет *Раднички савет последника уметности* (1919) у Берлину:

потврђују бројне ауторске кореспонденције и текстови, требало би дубље размотрити како су архитекти одговорили на „велике наде које су се полагале у архитектуру као нови облик света?“<sup>148</sup> Бруно Цеви је у својој *Историји модерне архитектуре*, изнова сагледавајући улогу експресионистичког покрета у целини, истакао његов карактер целовитог протеста против свих претходних догматских облика, формалних и функционалних, али такође и немогућност да правац који је у основи био *психолошког карактера* створи конзистентни стилски и ликовни језик. Уобличавање тог језика догодило се, према Цевију, тек након Првог светског рата, са рационализмом који је утемељио Гропијус, а који је италијански историчар окарактерисао као преломну промену позиције и повратак систематизацији након жестоког и животног експресионистичког бунта. Архитектура која се промовисала на изложби у Келну, прослављена Таутовим Стакленим павиљоном (1914) и Гропијусовом и Мејеровом фабриком Фагус, била је ближа његовом идеалу органског односа према природи објекта, оличеном у стваралачкој позицији и делу Френк Лојд Рајта.<sup>149</sup> Свакако је та архитектура имала додирне тачке са експресионистичким сликарством, али пре него на стилском јединству, оне су почивале на заједничким идејама које су повезивале индивидуе, идејама које ће

---

„Уметност је јединствена, уколико уопште постоји. Данас такве уметности нема. Разједињени правци могу да се обједине само под окриљем нове архитектуре, тако да сваки од њих може да учествује у општој градњи. Тада неће постојати границе између уметничког заната и скулптуре и сликарства. Све постаје градња“; и даље: „Здање је непосредни носилац духовних снага, који ствара форме доживљаја колектива, данас још поспаних, али спремних за буђење. Само потпуна духовна револуција ствара такво здање. Али ова револуција неће доћи сама по себи и неће се појавити такво здање. Мора да се појави воља за њима – савремени градитељи морају да припреме то здање. (...) Зато су неопходни: подршка у концентрисању идејних снага архитеката. Подршка градитељских идеја (или) такозваних утопија, које, савладавајући формализам, теже испољавању свих народних снага у симболу архитектонског дела боље будућности и откривању космичког карактера архитектуре. Неопходни су: исцрпно ангажовање сликара и скулптора на свим грађевинама с циљем њиховог одвраћања од салонске уметности и стваралачко заједничко деловање између сликара и архитекте. Укључивање оних који уче архитектуру у стваралачку нову »уметност«. Значајан је само онај архитекта који је у стању да обухвати целокупну област уметности и схвати различите тежње сликарства и пластике. Само ће он умети да омогући стварање јединства целине“. Ibid, 268-269.

<sup>148</sup> Постоји ли у правом смислу речи *експресионистичка архитектура*, то питање поставља Ђулио Карло Арган у свом есеју *Архитектура експресионизма* из 1964. године. Одговор је контрадикторан; са једне стране, ако би требало потражити стилске или изражајне сродности са сликарством немачких уметника тог периода, тешко да би се могла заокружити извесна обликовна категорија, а опет, ретко који архитекта тог доба није на овај или онај начин дошао у директнији додир са уметничким правцем: „за ликовне поетике експресионизма, архитектура је представљала идеални облик друштва које изграђује свет, а истовремено изражава или остварује само себе, будући да друштво којег је експресионизам желео да постане израз поседује понос самостварања“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 123.

<sup>149</sup> Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna* (Torino: Giulio Einaudi editore, 1950 e 1975). Цеви је 1944. године основао утицајну *Асоцијацију за органску архитектуру*, а дефинисао је тај појам још према раним Рајтовим радовима који су за њега представљали мерило органске архитектуре према следећим критеријумима: 1) једноставности, али као нечему сасвим другом од шематизације или рационалистичко-прагматичке редукције; 2) одсуство одређеног стила „проистекло из машине“ – одупирање стандардним и безименим типовима, односно, идеја да архитекта мора да прати и изрази бескрајну разноврсност људских потреба кроз увек нова решења изведена из непрекидно променљивих услова; 3) органски карактер грађевине чију дефиницију даје дело уметника, слободно стварање, поезија и надахнуће; 4) довођење у склад боје са природним облицима, такозвано „органско украшавање“; 5) остваривање „карактеристичне куће“ или ослобађање од сваког унапред утврђеног фигуративног интелектуализма. Pjer Frankstel, *Umetnost i tehnika* (Beograd: Nolit - „Sazvežđa“, 1964), 74.

створити нераскидиве савезе након Првог светског рата који је „уништио везе немачке културе, како са њеном прошлошћу тако и са блиским спољашњим окружењем, за све осим за најдоследније космополите“.<sup>150</sup>

Специфичан однос који је предратни експресионизам *Deutscher Werkbund*-а имао према индустријској архитектури налази се у корену каснијег рационализма Баухауса, појму који треба разликовати од Лосове разборитости и практицизма, иако идеје Адолфа Лоса, несумњиво захваљујући његовом вербалном детерминизму, још увек одјекују као релевантне у савременом архитектонском мишљењу где орнамент ипак остаје табу-тема, без обзира на његов актуелни, прећутни, али већ сигурни тријумф. Индустријска архитектура Веркбунда (*Werkbund*) развијала се из традиционалне типологије и програма строго одређеног потребама усклађеним са операцијама индустријске производње, где су конструкција форме и односи маса и волумена дефинисани унутрашњом динамиком грађевине која не прикрива своју специфичну функцију и своје начелно механичке разлоге. Управо ту наглашену практичност пратио је изражени симболизам као надокнада за иначе суву функционалност. Метафора фабрике је место где људи преображавају материју и, стварајући нову, другачију природу, ослобађају сопствену духовност. Према Аргану, „колективни индустријски рад био је схваћен као искупљење и сублимација ствари, готово као нова алхемија: материја доведена до натприродног степена савршенства, до чистоће и структуралне јасноће кристала“.<sup>151</sup> Кристал, како га у *Стакленом павиљону* приказује Таут, *истовремено је и материја и структура, односно облик*, а то идеално схватање функционалности видљиво је не само у остварењима и есејима Бруна Таута, већ и у раним делима Петера Беренса (Peter Behrens), Ханса Пелциха (Hans Poelzig), као и многих других архитеката који су идејно заступали покрет, следећи идеју духовности која је полетела на крилима Шијербарових метеорских поема,<sup>152</sup> веома брзо се нашавши

---

<sup>150</sup> Piter Gej, *Vajmarska kultura: autsajder kao insajder* (Beograd: Geopoetika-Plato, 1998), 13-14.

<sup>151</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 124.

<sup>152</sup> Шијербарг је писао научно-фантастичне новеле које су извршиле пресудни утицај на архитекте у раној фази модернизма. Његове главне теме преплитале су се око архитектуре и урбанизма, свемирских путовања, политике класне и родне равноправности, искупљења материјалистичког човечанства и ослобађања од терета рада и труда, и то не искључиво путем технологије колико њеног органског разумевања, са идејом да сама природа пружа самоодрживо људско окружење, преображено технологијом као „другом или *вишом* природом“. Бенјамин је описао Шијербарову литерарну методу као афористички начин да изазове човечанство да размишља у космичкој перспективи. Описујући друштво будућности указивао је да се средства за његову реализацију већ налазе у актуелности за чију је трансформацију кључна духовна и хуманистичка перспектива која емпатијом као најплеменитијом инстанцом спознаје превазилази наслеђене хијерархије и буржоаску ароганцију - чији је ексклузивистички укус продубљивао поделе проистекле из става о сукобу уметности и технологије. Блиско је сарађивао са Бруном Таутом: *Стаклена архитектура* (*Glasarchitektur*, 1914), његово својевремено најпознатије дело, настало је уз Таутов *Стаклени павиљон*, тако да је изложбени простор укључивао и њихову међусобну кореспонденцију, са Шијербаровим афоризмима, као на пример, „Без стакленог дворца, живот је тескобна мисија“, који су попут утопијских рефлексива у комбинацији поезије и рекламе били постављени поред Таутове листе произвођача стакла (*Luxfer Prism Glass, Keplerian Reinforced Concrete Glass*). Неколико његових прича објављених у радикалном часопису *Der Sturm* (1910-1932) имале су велики утицај на Гропијуса који га помиње у својим делима, делећи уверење да су технолошки и индустријски пробоји деветнаестог века створили базу за шири културни и друштвени преображај, за који је пресудно ново схватање архитектуре. Paul Scheerbart, Josiah

у сукобу са преовлађујућим друштвеним материјализмом тог доба. Тек је развијени модернизам каснијих година, оличен у парадигмама интернационалног покрета и *CIAM*-а, одговорио на практицизам индустријске производње својењем на строги, готово нормативни утилитаризам. У вајмарској култури се, међутим, одржао континуирани симболизам означен појмом стаклене архитектуре, који започиње предратним експресионистичким бунтом, али се наставља и у времену када је револуционарна фаза превладана и када је испрва ликовно тумачени архитектонски простор попримио облике равних линија и сведене, чврсте геометрије, налазећи се у уверењу да су такви облици *симболи рационалности* која је својствена људској мисли и коју та мисао једина поседује. У експресионизму је зачет континуитет трагања за дубљим смислом разумевања друштвене улоге архитектуре захваљујући којем се на међународном хоризонту архитектонског модернизма „немачки »рационализам«, као последња романтична инстанца могао супротставити класичном »рационализму« једног Ле Корбизијеа“.<sup>153</sup>

Идејни творац „утопије стакла“ која је добила повлашћено место у теоријским расправама, манифестима и пројекцијама о облику нове архитектуре, био је Паул Шијербарт, песник, инжењер и визионар чији су фантастични есеји током 1910-тих година излазили у авангардном часопису *Der Sturm*. Највећи удео његових идеја био је у томе што су поистоветиле *просторност* и *изградњу*: простор је схваћен као нешто што се гради помоћу облика, а не нешто у чему се гради облик.<sup>154</sup> Контекст који описују његова дела испуњава јединствени спектрални симболизам. То је свет прожет технолошким и архитектонским чудима, где кристалне и лебдеће структуре од стакла настају као екстензије географских елемената, планинских врхова, острва и океана. Једино стакло, услед своје јединствене поливалентности истовремено повезује и раздваја просторе, транспонујући зидове и кровове у чист светлосни ефекат. Затворене собе у којима људи живе друго су лице грађевина и споменика који, као бастioni поретка моћи, у друштву успостављају границе и хијерархије. *Архетип куће* и *класично схватање зграде као предмета* парадигматско су место посвећеног архитектонског обрасца чија разградња започиње променом перцепције, заменом свих зидова профилима од обојеног стакла.<sup>155</sup> Индивидуални и колективни животни узорци и перспективе у великој мери су одраз физичких структура и њихове симболичне организације. Због тога је према Шијербарту основни услов за подизање културе на виши ниво, и савладавање расцепа који људску свест и осећајност одваја од научних и

---

McElheny (Ed.), Christine Burgin (Ed.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

<sup>153</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 124.

<sup>154</sup> Ibid. 140.

<sup>155</sup> У *Стакленој архитектури* Паул Шијербарт развија везу између употребе стакла као књижевне замисли и архитектонске *prima materiae*, тако да је његова визија на релацији између књижевности и архитектуре, више идеалистичка него утопистичка. Он пише: „Углавном живимо у затвореним собама. Оне формирају средину из које наша култура расте. Наша култура је у одређеној мери производ наше архитектуре. Ако желимо да се наша култура подигне на виши ниво, дужни смо, на боље или на горе, да променимо своју архитектуру. А то постаје могуће само ако из просторија у којима живимо уклонимо затворени лик. То можемо учинити само увођењем стаклене архитектуре која дозвољава светлост сунца, месеца и звезда, не само кроз неколико прозора, већ кроз сваки могући зид који ће у потпуности бити направљен од стакла - обојеног стакла“. Paul Scheerbart, Josiah McElheny (Ed.), Christine Burgin (Ed.), *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader* (Chicago: University of Chicago Press, 2014).

технолошких домета, тај да „из просторија у којима живимо уклонимо затворени лик“, претварајући физичке у фиктивне границе омогућавајући да дневно светло, кроз комбинације млечног и бојеног стакла, постане елемент у процесу хроматског уобличавања простора. Позиција експресионизма чија се оријентација већ назире у *Стакленој архитектури* сублимирала је искуство конструктивног преображаја стварности и света који започиње ослобађањем архитектуре од предметности, трансформацијом једнозначног односа зграда-тло, односно објекта и простора, *синтетичким утемељењем њиховог међусобног прожимања као појаве*. Стакло је схваћено као медиј трансфигурације грађевина кроз који се крута матрица поделе између унутрашњости и спољашњости раствара у отворени систем односа.

Архитектура која се развијала упоредо са *Die Brücke* (1905-1913) и *Der Blaue Reiter* (1911-1914) имала је и друге додирне тачке са експресионистичким сликарством. Пре свега, било је то одлучно одбацивање репрезентативне пројекције објекта са замрзнутом перспективом и позив на слободно уобличавање, где се више него о дефинитивној форми водило рачуна о процесу формирања. Символика се налазила у начину дејствовања, а не у самом објекту. Управо тај искорак, од *предмета* схваћеног *по себи*, ка испољавању *облика у просторној релацији*, показује зашто „покрет који је у основи имао психолошке корене није могао развити јединствени ликовни језик“. Експресионистички облици искључују могућност стилског уопштавања, предлажући уместо статичног идиома динамичну морфологију која се супротставља традиционалним и утилитарним формама, са идејом да преобликује саму природу. У свом спису *О духовном у уметности* (*Über das Geistige in der Kunst*, 1912) Василиј Кандински је писао о томе како се „испоставља да се унутар области теорије која смера на *израз ослобођен предмета* реализују два захтева: први захтев за разголићавањем чисто уметничког у уметничком делу, под чиме треба разумети не само поступак уобличавања, него и демонстрацију његових елемената, а други захтев за визуализовањем уметничког унутрашњег света.“<sup>156</sup> Тамо где уметнику пође за руком њихово остваривање, они ће образовати нераздвојиво јединство; као целина биће у стању да изразе не само „функционално“, већ и психички „звук“, и да „унутрашње преокрену у спољашње“. *Спољашње плус унутрашње*, то је за Кандинског био циљ, „виши синтетички ред.“<sup>157</sup> Иако је ова дефиниција изведена из сликарства, она у целини стоји и за експресионистичку архитектуру, али постоје извесне разлике које би требало објаснити у циљу разумевања процеса морфогенезе архитектуре која је по својој природи *више облик него предмет*. Архитектура се у процесу апстракције могла ослонити на сликарство, учећи о начину на који оно употребљава сопствена средства и приближавајући му се према унутрашњој тежњи како би пронашла свој сопствени израз који је искључиво њена, и једино њој својствена конструкција.<sup>158</sup>

Експресионизам је био изразито духовни правац у чијем се корену налазило уверење да једино уметност може да надокнади застрашујућу психичку тескобу

<sup>156</sup> Василиј Кандински, *О духовном у уметности* (1912), цитат преузет из: Werner Hofman, *Studije o umetnosti XX veka* (Cetinje: Fakultet likovnih umetnosti – Univerzitet Crne Gore – Bogovada, 2005), 99-101.

<sup>157</sup> Ibid.

<sup>158</sup> Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 88-89.

модерног света у коме је материјализам заробио целокупну људску егзистенцију. Услед историјских околности које су довеле до немачког пораза у Првом светском рату, овај уметнички бунт добио је својство целокупне културне обнове на вредностима које је симболизовало Гетеово наслеђе, верујући да се нова идеалност може достићи искључиво превладавањем националистичког поноса, неговањем космополитанског духа и отворености према свету. Постојали су и дубљи разлози који су допринели изразитом отпору вајмарских културних институција према сваком виду формалног догматизма. Сматрало се да је владајућа класа, следећи искључиво властите материјалне циљеве, стварање свела на утилитарну производњу, онемогућавајући масе да изразе креативну духовност. Носилац креативности и осећаја за свето је народ који не може да се испољи с обзиром да је од стране буржоазије обесправљен и прикован за подређену улогу. Симбол ослобађања те изворне духовности био је динамички мотив структуре који повезује готску катедралу са кристалним дворцем - архитектонска слика која није била утопијска, јер се не поставља као циљ целокупног историјског развитка, већ идеалистичка као пројекција нове морфологије која се супротставља пуким утилитарним формама, протежући се у бескрај. Реагујући на друштвену неједнакост, класне деобе и парадоксе експресионистички правац се у потпуности оформио пре рата, а архитектура која га је пратила, представљена на изложби Веркбунда у Келну, уместо манифеста следила је Шијербартове демократске визије. Модерна уметност није била ускогруда борба за естетске алтернативе већ откривање модерног света. Оснивање Вајмарске републике 1918. симболично означава тај утицај: држава названа по Гетеовом граду хтела је да буде створена у Гетеовом духу. Чињеница да је организација високошколског образовања поверена модерним уметицима и филозофима најбоље говори о иницијалним аспирацијама Републике, стварајући окружење у коме Баухаус није био изоловани експеримент већ методолошки промишљена платформа, која се надовезала на експресионизам у његовој жељи да духовност ослободи из тамнице материје, са том разликом да се идеалистички протест, необуздан и нејасан, развио у програмски и рационалан, подразумевајући пре свега акцију и спремност на деловање.

На основу тога се сагледава разлика између Баухауса и многобројних покрета на позорници модернизма, за које су писци великих наратива попут Мамфорда, Гидеона и Цевија тврдили да су, овај или онај понаособ, пронашли суштину модерне форме, интерпретирајући је на један унапред довршен начин какав односи превагу у тренутку када се, услед промене друштвено-економских околности средином 1930-тих година, појавила потреба да се интернационални архитектонски покрет догматизује и успостави као самосвојствени естетски систем. Са друге стране, Гропијус је заступао идеју да феноменологија уметности не може бити ограничена, предвиђајући да ће „облици естетског искуства бити бесконачни, као и низ тих чинова“.<sup>159</sup> Како се више не може утврдити никакав естетски *a priori*, немогуће је утврдити обележја неког стила. Стил *De Stijl*-а можда је најједноставнији и највише схематичан јер своди облик на његову основну структуралност, али је ипак стил, а као такав укључује одређену формалну концепцију простора. Према Аргановом тумачењу, „са Гропијусовог строго критичког становишта, не могу постојати унапред одређени облик и простор.

<sup>159</sup>

Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 163.

Простор није *одраз стварности* већ њена елементарна функција: способност одређивања граница, расподеле одређене целине<sup>160</sup>. Проблем поделе простора за Гропијуса био је отворено феноменолошко питање где је његов дидактички захтев, изградња појединца у функцији заједнице, много шири од Дузбурговог дијалектичког захтева, јер тежи да ствари пренесе са апстрактног нивоа на ниво историјског човековог искуства, где је феноменологија простора неодвојива од феноменологије друштвеног живота. Ле Корбизије, на пример, тај проблем своди на елементарну примену геометријских начела, која се додуше разликују од ренесансног модела, али се налазе у директно супротстављеном односу из којег се суштински враћа пропорцијском систему и златним правилима, само можда анти-класичним, каквим их је он сам и посматрао.

Упркос томе, између европских архитектонских покрета 1920-тих није постојала суштинска подела колико инхерентна разлика између дискурзивних позиција, од којих су се једне надовезивале на Велфлинову школу формалистичког схватања стила, а друге на језички и стилски прочишћену, геометријски сведену конструкцију. Она је уследила за експресионистичким идеалистичким фантазијама, као симбол рационалног друштва које изграђује само себе, попримајући стандардни облик који „није нова метода, већ последица јасне рефлексије и безбројних процеса мисли и рада у техничком, економском и ликовном смеру“<sup>161</sup>. Програм „припремне наставе“ Баухауса стављао је у центар схватање простора које омогућава историјски котинуитет, отварајући дијалог са прошлошћу кроз „граматику визије“, несведену на личне митологије или пројекције историјских услова на актуелно стање. На основу искуства из музичког света, Гропијус је тумачио да је „теорија контрапункта остала упркос свему најиндивидуалнији систем регулисања тонова, па је њено савладавање неопходно да се музичка идеја не изгуби у хаосу“. Исто тако је и првобитни задатак Академије лепих уметности било развијање и чување закона оптичке теорије, који нису изгубили смисао сами по себи, већ је Академија ослабила у својој сврси изгубивши додир са реалношћу. Због тога је „Баухаус школа интензивно проучавала и поново откривала пројектантску граматику, како би студентима пружила објективно знање о оптичким чињеницама као што су пропорција, оптичке илузије и боје“<sup>162</sup>. Суштина такве поставке било је ослобађање духовности, идеје о новој визији простора проистеклој из става да је задовољење људске психе једнако важно као и материјални архитектонски аспект, конструктивна економија и функционална геометрија.

Несумњиво је да се уобличавање простора у времену машинске технологије радикално променило, *али нове структуре ни у једној области не поништавају старе већ их замењују*, отварајући друге, брже и непосредније системе интегрисања осећања. Стога је идеја о духовности нове уметности почивала на дубоком уверењу да је једино она та која отвара директне путеве, прилагођеније човековом

---

<sup>160</sup> Ibid.

<sup>161</sup> То према Гропијусовим речима, „није постигао појединац, с обзиром да једино сарадњом успевају да настану решења која премашују индивидуални аспект и која ће захваљујући томе много година задржати своју вредност“. Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi* (Zagreb: Tehnička knjiga, 1961), 33-34.

<sup>162</sup> Ibid, 31.

психолошком искуству, до једног спољашњег света који је техника из корена изменила.<sup>163</sup> Како пише Кандински, „границе које постављају природне форме уклањају се и замењују њеним објективним елементом – конструкцијом у сврху композиције. Овим се објашњава већ очигледна тежња за откривањем конструктивних форми епохе“. Претпостављајући да је огољена конструкција једина могућност за изражавање објективног у форми, Кандински тумачи посебну сферу одређења хармоније у којој се испољава дух времена.<sup>164</sup> По њему „није реч о јасно оивиченој конструкцији, која често упада у очи и која је наводно најбогатија могућностима и најизражајнија, већ о скривеној, која неприметно произилази из слике и, према томе, намењена је не толико оку, колико души“.<sup>165</sup> Овај моменат „облика ослобођеног предмета“ много је суптилнији од оног очекиваног и природног, у који материјални супстрат тежи да буде извезен. Управо у том повратку у психофизиолошку конкретност доживљаја који нестабилношћу граница између ентеријера и екстеријера образује нераскидиво јединство структуре и простора чије се међусобне разлике замагљују, испољава се истински апстрактна архитектонска форма и њена новоосвојена тектонска беспредметност.

---

<sup>163</sup> Како пише Кандински, „наша душа која тек почиње да се буди после дугог материјалистичког периода, скрива у себи клице очајања, безверја, бесциљности и безразложности. Још није прошао кошмар материјалистичких погледа на свет који су од живота васељене направили зловну, бесциљну шалу. Душа која се буди готово је сасвим под утиском тог кошмара. Само слаба светлост светлуца као сићушна тачка усред огромне таме“. Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јакхач. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 81.

<sup>164</sup> „Свака велика епоха има свој унутрашњи циљ. И зато свака велика епоха поседује своју спољашњу лепоту. Њена лепота јесте испољавање њеног унутрашњег“. Ibid, 77.

<sup>165</sup> Ibid, 151.





Фиг. 7. Џејмс Турел (James Turrell), „Roden Crater: Shadowed Bowl in Grey“, 1992.  
- мапа за конично огледало

### *Двојност модернизма*

Поред појма *непрекинутог простора*, архитекте и критичаре раног модернизма опседала је још једна идеја, а то је прожимање *облика и времена*, односно јединство *облика и живота* касније преведено у идеју о целовитом архитектонском искуству које би, повезујући техничка и формална знања, достигло свеобухватни облик у функцији друштвеног преображаја. Конституисање биологије као модерне науке имало је за услов схватање њеног предмета као саме функције живота, синтетичког појма чије је формирање инспирисало низ виталистичких тема, па чак и посебног правца у естетици.<sup>166</sup> Њена открића су усмерила тежње да се магичним светлосним

<sup>166</sup> Биологија, како тумачи Фуко, доноси суд о ономе што повезује бића на основу недокучивог унутрашњег јединства: „Диференције између бића су обилне на површини, док се у унутрашњости бришу и губе, повезују и приближавају великом, тајанственом и невидљивом јединству чије

ефектима нове технологије, каквима се бавио Ласло Мохоли-Нађ у његовој књизи *Визија у покрету* (*Vision in Motion*, 1947), подари егзактно објашњење и научно утемељење, али такво да развоју оптичких феномена даје покретљиви и готово органски карактер живог искуства. Велики утицај на експресионизам имала је студија биолога Ернста Хекела (Ernst Haeckel), *Уметнички облици природе* (*Kunstformen der Natur*, 1899-1904), која је приказивала узорке морских протозоа радиоларија, са перфорираним минералним љуштурама чији су фосилизовани скелети откривали калеидоскопски сложене математичке варијације унутар слободних радијалних структура. Адолф Бене илуструје утицај који је овакво откриће имало на повезивање биологије и геометрије под окриљем нове технологије, истичући како „експресионизам дозвољава духовним стварима да се подижу и органски расту кроз уметничку фантазију и креативност, пре него да буду конструисане као машине“.<sup>167</sup>

Нови индустријски произведени материјали садржали су већ у себи извесно обликовно начело, омогућавајући да се домети просторних структура развијају ка технички сложенијим геометријским обрасцима какве је Бакминстер Фулер усавршио у погледу рационалности и фукције. Кристаласте структурне варијације скелета радиоларија биле су инспирација за сложену геометрију експресионистичких купола које као да су израстале не само из расположивих зидова већ, превазилазећи традиционални антропоцентрични поредак грађевине, из самог тла, као надоградња природног предела. Рационализам Фулерове геодезијске калоте има исто порекло као идеализам Таутове *Алпске архитектуре* (1919), уколико је суштина конструкције схваћена као елемент морфолошке трансформације предела, где се друштвени простор изражава кроз јединство композитног распона, апсолутно природног, али истовремено и апсолутно људског. У оба случаја урбанизам се лоцира изван свих историјски препознатих оквира, ослобађајући се традиционалног односа са архитектуром из којег је произилазила њена репрезентативност. Нови урбанистички облик представљен је као продужена рука природе, резултат биолошке еволуције и технолошког развитка преплетених у јединственом, динамички усклађеном животном амалгаму. За овај метаконструктивистички правац који је током читавог прошлог века рађао експерименталне, фантастичне архитектонике Детлеф Мертинс је сковао назив „биоконструктивизам“, позивајући се на тумачење Ел Лисицког и његов термин *nasci* (Merz, 1924) који обједињује процес природног раста и обликовне генезе,<sup>168</sup>

---

мноштво као да произилази из непрестане дисперзије. Живот више није оно што се на мање-више изван начело може разликовати од механичког; живот је оно у чему се утапају све могуће разлике међу живим створењима. Тај прелаз од таксиномијског до синтетичког појма живота назначен је у хронологији идеја и наука оживљавањем виталистичких тема почетком XIX века“. Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 319-323.

<sup>167</sup> Adolf Behne, „Biologie and Kubismus“, *Der Strum*, 6:II -12 (Sept. 1915), 71.

<sup>168</sup> *Nasci*, лат.: расти, израстати, рађати. На позив Курта Швитерса (Kurt Schwitters), Ел Лисицки је као уредник једног броја часописа Merz из 1924. године за насловну тему одабрао ову сложену лагинску реч која истовремено означава и природни раст и *Gestaltung*, процес обликовне генезе. У уводу, он се дистанцира од машине као естетике која је постала превише редуktivна: „Довољно смо слушали *Машина, Машина, Машина* када је реч о стварању модерне уметности. Машина није ништа више од четке, и то, морам додати, прилично примитивне. Сви алати покрећу силе усмерене ка кристализацији аморфне природе. Машина нас није одвојила од природе, кроз њу смо открили нову природу која раније никад није била претпостављена. Наш рад, то је њена

евочирајући експресионистичку визију о подизању нове, у основи вештачке природе посредством архитектуре која, супротстављањем традиционалним просторним формама, постаје само окружење, напредујући ка технички преображеном идеалу људске рационалности, уобличеном у складу са универзалним законима и активношћу пробуђене друштвене свести. Геометријска савршеност дала је овим облицима карактер кристала, а способност за рад својство живих организама, и то не у виду искључивих атрибута појединачног објекта, већ визуелно мобилисаног просторног медија.

Преломни моменат у овој архитектонској орјентацији представљао је завршетак Првог светског рата, када се формирала знатно ангажованија и одлучнија струја, додајући идеалистичком схватању индустријске производње и жељу за социјалним искупљењем. *Идеологија спасоносне уметности* позивала је на удруживање и заједничко деловање различитих уметника, истичући потребу да се превазилажењем личног надметања и националистичког поноса креативно реагује на искуство разарања и пораза. Није се тежило конзистентном покрету, већ истраживању различитих димензија сарадње и колективних облика стваралаштва који укључују критику постојеће ситуације, са јединственим циљем који представља обнову духовности. У *Стакленом ланцу* (*Die Gläserne Kette*, 1919-1920), преписци коју је иницирао Бруно Таут, стакло је добило перспективу тектоничне реконструкције стварности, дословно „преправке Земљине коре“. Предлаже се трансформација постојећих предела у *стаклене споменике који ће зрачити светлошћу*, док се учесници организују око идеје о изградњи ауторских тимова према средњовековном моделу неимарских колектива. Иза те наизглед утопистичке кореспонденције може се уочити тема кључна за концепцију Баухауса, о урбаној метаморфози путем потпуне професионалне реорганизације која је у готској формацији видела органски идеал прожимања уметниковог са друштвеним бићем. Након 1920. године када се *Стаклени ланац* распао, Адолф Бене и Гропијус су се у свом интересовању за могући вид уметничке заједнице окренули од заступања слободне и несвесне форме ка развијању рационалног програмског модела.<sup>169</sup> Према наводу Гропијуса, тимски рад нове генерације архитеката и уметника, у уском контакту са модерним средствима производње, а у „водећој школи која мора стећи ауторитет“, представљао је „интелектуалну промену фронта“ у ситуацији где је свако у сопственој сфери „покушавао да премости катастрофалну провалију између реалности и идеализма“.<sup>170</sup> Програм Баухауса који је Гропијус саставио 1919. године под насловом *Шта је архитектура?* био је сасвим у стилу, ако не *Стакленог ланца*, оно бар утописта *Novembergruppe* који су већ крајем 1918. године одржали прву изложбу (*изложбу „непознатих архитеката“*) спојивши се са покретом *Arbeitsrat für Kunst* (*Раднички савет последника уметности*). У његовом тексту преплићу се познате симболике колективног стваралаштва и архитектуре као израза духовности народа, од

---

продужена пројекција“ (El Lissitzky, „Nasci“, *Merz* 8-9, April-June 1924); Detlef Mertins, *Modernity Unbound* (London: AA Publications, 2011), 19.

<sup>169</sup> Континуитет између *Novembergruppe* и Баухауса према тумачењу Ђулијао Карла Аргана одговара континуитету између *утопијског* и *научног социјализма* којим је, према његовим речима, „надахнута целокупна модерна архитектура“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 128.

<sup>170</sup> Гропијусов циљ био је да се архитектура не посматра као занимање, већ целовити облик искуства. Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi* (Zagreb: Tehnička knjiga, 1961), 25.

метафоре кристала до укидања класних разлика, јединства визуелних уметности и њиховог спајања у просторну синтезу. Он пише: „Већ се оцртава идеја модерног света али његов облик је нејасан и замршен. Бледи стара слика света: *Ја* супротстављено *Свему*; уместо тога рађа се мисао о новом јединству које носи у себи помирење свих супротности. То исконско признавање јединства свих ствари и свих појава даје човековом стваралачком деловању колективни смисао укореењен у најдубљој унутрашњости нас самих. Ништа више не постоји *по себи*, свака слика постаје симбол мисли која нас подстиче да градимо, сваки рад је очитовање наше најдубље бити... Створимо нову заједницу где неће бити разлике која подиже *охолу препреку* између занатлије и уметника. Заједно замишљамо и стварамо нову *зграду будућности* која ће обухватити архитектуру, вајарство и сликарство у једну целину и коју ће једног дана подићи у небо милиони радника, као кристални симбол једне нове вере“.<sup>171</sup>

Утопијски идеализам *Novembergruppe* дубоко је повезан са спиритуализмом *Стакленог ланца* једном формом архитектонског изражавања коју Ђулио Карло Арган назива „првенством или безусловошћу слике“. Симболични облици експресионизма супротстављају се свему што означава равнотежу, симетрију, унапред задати поредак, свођење идеалне трансценденције на примењену рационалност, али и свему што се сматрало за природно, историјско и статично. Није се тежило томе да се постојећи облици доведу до крајњих граница, већ да се измишљају нови који се супротстављају општеприхваћеној морфологији. Нова морфологија имала је за циљ да избегне управо ону природност која је представљала меру утилитарних облика, тежећи да формалним прекидом са традицијом промени чак и натурализам који јој је служио за узор, као и све друго што постоји у архитектонској историји. Бирају се напете кривине, косе линије, спирале, све могуће фигуре које се по свом унутрашњем значењу супротстављају ортогоналној солидности и равнотежи, али саме пројекције „немају чак ни у намери конструктивне разлоге ни сврху“, односно оне нису нацрти будуће, евентуално утопијске, архитектуре, већ слике које не желе да буду ништа друго.<sup>172</sup> Чак и Менделсонова архитектура која се остварила у реалном простору има природу слике која је постала предмет, а не предмета преобликованог или идеализованог као слика, што доказују њена пластичка обележја, чињеница да настаје као обликована маса, а не као план, независно од било какве типологије, статике и структуре постојећег контекста. Према Аргановом тумачењу, експресионистичка архитектура користи једно крајње симболично својство слике: то да она не може бити дата као предмет постављен у претходно организовани, уређени простор, сачињен из постојећих урбаних форми, већ по свом дводимензионалном карактеру представе тежи да се постави као његова „самостална унутарња димензија“ која не омогућава никакав развој са друге стране сопствене егзистенције. Када би постојао унапред одређени простор, било као претпоставка или реалност, она би изгубила своју вредност слике и свела би се на привид, варљиву опсену, насупрот застрашујућој конкретности просторних чињеница. Како интерпретира Арган, „архитектура-слика да би сачувала свој опсег и снагу мора да се протеже у бескрај, мора да укине сваку везу између ствари и средине и да укључи све доступне

<sup>171</sup> Ibid, 128-129. Alex Danchev (ed.), *1000 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists* (London: Penguin Books Ltd., 2011), 160- 161.

<sup>172</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 127.

средине у развој свог сопственог ритма“.<sup>173</sup> Иза ликовне представе архитектуре која није смештена у затеченом просторном ткиву, већ се неограничено простире, стоји идеја да је више не могу ограничити обриси појединачне зграде, па исто тако, симболички посматрано, она више није ствар појединца већ колективни архитектонски идеал. Мисов дизајн *Стакленог солитера у Friedrichstrasse* (1922)<sup>174</sup> користи управо ово експресионистичко средство изражавања како би укинуо границе тамо где оне најобјективније постоје, чинећи да архитектура на основу самих особина слике превазилази систематско ограничење објекта, које наспрам могућности промене целокупног погледа на свет није ни рационално ни суштинско, већ искључиво спољашње. Архитектура више не представља зграду у граду или природи, већ потпуно нови град или нову природу, чиме се најављује њено свођење на урбанизам које ће добити систематски облик. *Стварни простор* у овом кључном тренутку рађања модернизма, не као стила већ специфично модерног схватања архитектуре, престаје да буде природни или перспективистички оквир, постајући медиј који одређује људска активност.

Јединство архитектуре и урбанизма имало је претечу у идеалистичкој фази<sup>175</sup> где се грађевинска форма по први пут поимала као универзална и непрекинута, неограничена у простору, па чак и у времену, „идеални град за идеално друштво или бар идеалну заједницу“. Иако се таква заједница најпре симболично представљала кристалном катедралом, одговарајући истовремено идеји о уметничко-занатлијском колективу и колективном духу израженом у згради-симболу, у програму Баухауса, као и у читавом вајмарском периоду мислило се на стварно друштво заокупљено системском, али самим тим рационалном и свесном изградњом не само сопствене функционалне структуре већ и конкретних проблема које постављају нови начини производње. Иако се не може тврдити да се рационализам заиста односио на чињенично стање, а утопизам на имагинарно, суштински искорак и разлика коју је направио Баухаус налази се у томе што је фантазија замењена програмом. Према Гропијусу, „такав програм настојао је да пронађе нова одредишта, оживи духовну креативност и напokon доведе до новог става према животу; Баухаус је био прва институција на свету која се усудила да тај принцип укључи у свој наставни план“.<sup>176</sup> Истраживања структурне кинетике у првим годинама школе, светлосни модулатори Мохоли-

<sup>173</sup> Ibid.

<sup>174</sup> На *Изложби за непознате архитектуре (Ausstellung für unbekannte Architekten - Arbeitsrat für Kunst)* коју је 1919. године организовао Гропијус, Мис је желео да изложи дизајн резиденције *Kröller-Müller (Wassenaar, 1912-13)*, али му га је Гропијус вратио уз образложење да траже нешто „сасвим другачије“. Конкурс за солитер у улици *Friedrichstrasse* из јануара 1922. био је прилика за Миса да изложи први сасвим модерни пројекат, призматичну транспарентну структуру у маниру Шијербартових литерарних пројекција чији је облик имао кристаласти карактер „како би избегао монотонију превеликих стаклених површина“. Како је запазио у образложењу, истраживање на стакленим моделима показало је да уместо игре светла и сенки, у случају структура од стакла, *игра рефлексија* представља основни формативни ефекат, а резултате анализе демонстрирао је другим моделом чији је план „на први поглед произвољан али кривине одређују три фактора: осветљење ентеријера, маса и волуметрија зграде посматране са улице и игра рефлексија“. »Hochhausprojekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin«, *Frühlicht 1*, (1922), pp 122-24 (translated by Philip Johnson, *op cit*, p182), Frank Russell, *Architectural Monographs 11 – Mies van der Rohe European Works* (London: Dr Andreas Papadakis, 1986), 16.

<sup>175</sup> Пример је Таутова *Алнска архитектура* (1919)

<sup>176</sup> Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi* (Zagreb: Tehnička knjiga, 1961), 27.

Нађа, као и Мисови обликовни опити који су се бавили односом форме, природе материјала и архитектонске функције, више потврђују него што оповргавају продужени симболизам „архитектуре-слике“ чији предмет није нека надсвест већ појавна стварност, трансформација емпиријске реалности постојања. Нит која повезује експресионизам са модернизмом вајмарског периода представља континуитет просторног, а не формалистичког или идеолошког схватања синтезе. То је континуитет тежње да се у основи архитектонске пројекције сасвим поистовете уобличавање и просторност, те да се *простор замисли и схвата као нешто што се гради помоћу облика, а не као нешто у чему се гради облик.*

### 1.3 Криза историјске свести: расплињавање појмова у дискурсу

#### *Баук непрозирности*

Превише често наилазимо на постмодерну као на нејасан и неодређен појам, међутим, како пише Бургарт Шмит (Burghart Schmidt), „постмодерна као идеологија, када своје противнике, модерну или модернитет, интерпретира врло нејасно, она итекако добро зна о чему говори“.<sup>177</sup> За архитектуру као модернистички утемељену дисциплину постмодерна позиционира главне иконе *архитектонског имагинарног*, које су сукцесивно водиле до расплињавања дијалектичких појмова у њеном дискурсу. Прву, такозвану „смрт модерне“, представља позната Џенксова слика рушења стамбеног насеља Прит Иго (Pruitt Igoe) у Сент Луису, Мисури (1972), коју је писац *Језика постмодерне архитектуре* (1978) учинио пресудном за повезивање феномена и мита, тенденциозним оцртавањем завршетка водећих идеја које су одређивале модерну. Једнако парадигматска била је изложба Жан Франсоа Лиотара у центру Жорж Помпиду (Georges Pompidou) у Паризу, којој је аутор дао програмски назив *Нематеријали* (*Les Immatériaux*, 1985). Из претходне анализе види се да је историјској модерни, чак и када је говорила о дематеријализацији, инхерентна била идеја о материји као, иако можда суштински разложеној или променљивој, ипак чврстој ствари, „такорећи чврстој, заобљеној земљи на коју можемо стати обема ногама или коју је, као код Маркса, могуће прогласити анорганским телом човека“.<sup>178</sup> Постмодерни однос према свету симптом је растварања такве материјалности на мноштво информација које настају путем интерфејса, израслих или као неком спољашњом силом створених између човека и света. Постмодерни дискурс, како тврди Лиотар, обележава прелаз из материјалног у нематеријално, означавајући да у физичком смислу више немамо додир са светом, већ о њему имамо само све већу гомилу информација које се све више осамостаљују.

Лиотарова изложба пре свега је најавила рађање мембрана у оном капацитету који ће убрзо директније инспирисати одговарајући архитектонски тренд. Растварање физичког квалитета ствари одређивало је целокупни

<sup>177</sup> Burghart Schmidt, *Postmoderna – strategije zaborava* (Zagreb: Školska knjiga, 1988), 11.

<sup>178</sup> Ibid.

концепцијски оквир поставке која се, према Шмиту, „састојала из разапињања уздужних и попречних испреплетених опни и својеврсног увијања у сивосмеђе мембране променљиве густине, зависећи делимично од каквоће материјала, а делимично од концентрације и дифузије расвете. Радило се, дакле, о *ограниченој прозирности*“.<sup>179</sup> Амбијент је сугерисао да између посматрача и реалности постоји изван *међупростор* у домену целине која је, иако невидљива као таква, по претпоставци ипак пропусна, без обзира на чињеницу да гледалац или учесник нема јасну свест о својој позицији или о могућим релацијама са стварима које га окружују. Попут зачараних замкова у бајци, у сваком следећем просторном одељку све је постало могуће, јер је све подједнако немогуће. Довођењем просторне реалности у питање на овај специфичан начин постмодерна је вредносно неутралисала и обезвредила свако могуће питање, а са њим и саму могућност критике; нове перспективе од тог треутка водиле су ка све већој произвољности. Могућност да се у истој *равни* нађу пројектовано и случајност обесмислила је пројекцију, одузимајући јој интегритет истовременог приказивања облика и његове просторне функције, што ће омогућити теоретичарима дискурса попут Вентурија (Robert Venturi) да сву постојећу архитектуру окарактеришу као „патку или декорисану шупу“,<sup>180</sup> уводећи појам рекламе у архитектонски статус, поново легитимизујући репрезентативни аспект спољашње декорације и знака, али сада без икакве нужности за кохерентном везом са унутрашњим садржајем. Замена егзистенције за симулацију представља супротност иницијалној тежњи модерне да реализује објекат као више од сопственог волумена, а пре свега као активну форму која покреће контекстуалну трансформацију, постајући генератор једне нове просторности, а са њом и нове друштвености. Проглашавањем краја непосредне архитектонске историје, постмодерна ставља тачку на урбанистички домет архитектуре, афирмишући затечени поредак на један свеопште посредовани начин, са скривеном идеологијом која намеће осећање да он није ни бољи ни гори од свих других могућности, али стога је имплицитно и бољи од будућности. Како наводи Шмит, „наук Карла Попера (Karl Popper) о »лажним пророцима« кружи данас у руху критике »мајстора мислилаца« који су одувек све боље знали. Онај ко данас у повезаности тражи разлог већи од случаја бива осумњичен за тоталитарност. Затупљујуће *»anything goes«* за уметност значи редукцију онога што је у њој ново на пуко изненађење, приморавајући је да чини то што јој једино преостаје, покушавајући да се подреди безусловном иновацијском захтеву“.<sup>181</sup>

Упркос сталном скретању пажње на површину, иза тог феномена који се непрекидно понавља у свим сферама уметности па и у архитектури, иако ретко кад отворено, а много чешће нејасно и посредовано, ипак стоји извесна биологистичка

---

<sup>179</sup> Ibid, 12.

<sup>180</sup> - алудирајући на унутрашњи простор као на кутију, што је модернизам имао за циљ да превазиђе феноменолошким продубљивањем транспарентности. Robert Venturi, Deniz S. Braun, Stiven Ajzenur, *Pouke Las Vegasa* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990).

<sup>181</sup> „Сећамо се Бенјаминових претпоставки о *одражавању новог у сјају вечитог враћања истога* у скоковима моде, и његовог указивања на Ничеову љубав према краткорочним навикама. Ни Брехтова *отуђеност* не би без накнадних спознајних и критичких процеса постигла ништа више од *неутралног* изненађења, неутралне сензације или неутралног надражаја чула; изазивала би само узбуђење које се ни на шта не односи, погођеност која ништа не погађа, представљала би испразну технику шока и апела“. Burghart Schmidt, *Postmoderna – strategije zaborava* (Zagreb: Školska knjiga, 1988), 14.

свест о моделу и парадигми. Као што је субатомска физика сву опипљиву материју свела на енергетска поља и њихову конститутивну диференцијацију, тако је и биологија дошла до сазнања о томе да се жива бића састоје из слојева испреплетених опни.<sup>182</sup> У свим пољима, однос између унутрашњег и спољашњег постаје све замршенији, а у умерности то значи да се лик ослобађа нужности да изрази унутрашња просторна својства. Модерни облик је инсистирањем на огољеној структуралности тежио да „што јасније изрази оно објективно“, упркос или управо услед све његове контрадикторности и комплексности. Како пише Кандински, природне границе перцепције замењују се „*објективним елементом форме* – конструкцијом у сврху композиције“ што објашњава тежњу за откривањем конструктивног лика епохе.<sup>183</sup> У постмодерном дискурсу објективни елемент је изостављен, као и историјска категорија, а схватање домета преноси се у нематеријалност, ослобађајући језичку димензију обавезе да се односи на реалност.<sup>184</sup> У формалистичко-информатичкој еманципацији, какву демонстрира Лиотар метафоричким преношењем феномена опне у центар Помпиду, сугерисано је да нема ни једне битне равни која се није свела на оно површинско, тако да дубина на првом месту и није била ништа друго сем пуког исијавања површи.

Преплитање анвелопа<sup>185</sup> поручује нам да се стварност испољава једино као насумично укрштање мембрана, њихово спорадично преклапање или низање, манир чулног доживљавања немогућности да се било шта што се критички појављује доведе у каузални однос са његовим битним начином деловања. Нема више критичког субјекта јер је и сам модалитет мишљења које самостално производи теорије проглашен анахроним, с обзиром да је оно што се указује као суштина ствари само појавна опна или завеса иза које се имплицитно може налазити било шта, полазећи од идеје да се то не може открити. Порука архитектуре која се у таквом тренутку актуелизује јесте пристајање искључиво на нове медије сусрета са светом као поруку, из чега произилази свеprisутно интересовање за значење као структурални код, односно за симболични исказ уместо реалног испољавања конструкције.<sup>186</sup> *Нематеријалност* унапред укида могућност сваког побуњеничког акта иза којег стоји субјекат, али и идеју о могућности *дела* да буде више од пуког *заводљивог коментара*. Постмодерна идеологија негира могућност материјализације архитектонског чина којим се директно разоткрива реалност, отварајући потенцијал за нове односе, а са њима и могућност промене постојећег

<sup>182</sup> Ibid, 12.

<sup>183</sup> Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 151.

<sup>184</sup> Како тумачи Слотердијк, „тек у сумраку такозване постмодерне постаје уверљиво раздвајање *речи и ствари*, чак и ако показује да су у култури са високом емисијом знакова саме ствари већ постале речи“. Peter Sloterdijk, *Коперниканска мобилизација и птоломејско razorуžanje* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988), 8.

<sup>185</sup> Које је било инспирација за Делезову и Гатаријеву „ризомску теорију“, као и „хиљаду платоа“. Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis-London: University of Minnesota Press, 1987).

<sup>186</sup> Према томе постоји дискурзивна теорија Колина Роуа, као дискурзивна историја Чарлса Џенкса, али и аутентични језик који се еманципацијом знаковних релација од историјског смисла испољава као пракса која дозвољава бескрајне варијације, по чему се класични постмодернизам Чарлса Мура (Charles Moore) и Паола Портогезија (Paolo Portoghesi) разликује од монументалног постмодернизма Алда Росија, или експресивног постмодернизма Рикарда Бофила (Ricardo Bofill) и Џејмса Стирлинга (James Stirling).



поретка. Иза низања опни не само што не постоји свет као такав, већ ни могућност дела да укаже на његово нестајање, евоцирајући празнину, као што левичарским критичким теоријама не полази за руком да укажу на бит иза појавности у равни где им се супротставља само присуство појавног као потврда и оправдање позитивистичког здравог разума.<sup>187</sup>

Идеолошки смисао нејасноће, такозвана формула „нове непрегледности“ превладава једнако догму стила и догму инжењерске или функционалне архитектуре (наводно лишене стила) у виду стања које илуструје Еково „отворено дело“. Негативно одређење таквог отварања, уписано у префиксу *post-*, састоји се од имплицитних забрана модернитета, што се не односи само на стил схваћен у историјском смислу, већ и на рационалност, функционалност, као и било који вид усвајања далекосежнијег или свеобухватнијег погледа на свет. Привидно ослобађајућа антидогматичност формуле „*anything goes* (енг.: *све је допуштено*)“<sup>188</sup> заправо је ограничила ствари на популарно и познато, елиминишући бескорисна преиспитивања стварности.<sup>189</sup> Њена стварна опасност не налази се у постмодерној побуну против поистовећивања геометријске рационалности са утилитарношћу облика, као ни у уметничком оправдавању ирационалног у циљу сустизања изражајних слобода, већ у скептицизму који је унапред осумњичио свако опште мерило, истерујући историју из дијалектике до границе безисторичности. Постмодерна разрешава модерне супротности ослобађајући их дијалектичке оштрице, одузимајући им историјски садржај, а са њим и саму реалност конфронтације, при чему супротности као што су, на пример, *приватно и јавно, затворено и празно, садашње и прошло, обрађено и необрађено, фигура и тло, ткање и ограничење*, амбивалентношћу надокнађују оно што је у дијалектици било проблематизовано као противречност и отпор. Парадигматски пример увођења такве двозначности представља анализа *Collage City*, Колина Роуа и Роберта Коетера (1978), где контрапозиција поништава контрадикцију допуштајући

---

<sup>187</sup> Тако се постмодерни архитекти и уметници заједно са теоретичарима бацају из једне крајности у другу што, према Шмитовој претпоставци „представља игру коју идеологија увек изнова изводи, јер управо је то њен животни еликсир“. Burghart Schmidt, *Postmoderna – strategije zaborava* (Zagreb: Školska knjiga, 1988), 13.

<sup>188</sup> Реч је о формули коју је дефинисао Паул Фајерабенд (Paul Feyerabend) у својој књизи *Против методе* (1976). Paul Feyerabend, *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje* (Sarajevo: „Veselin Masleša“ - Biblioteka Logos, 1987), 15-20.

<sup>189</sup> Филозофи Франкфуртске школе и зачетници Критичке филозофије, а оштрије и одлучније од свих Теодор Адорно (Theodor W. Adorno) и Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer), уверавали су да људски разум нема капацитет да замисли оно што му је суштински непозато, и управо ту се рационални субјекат, изграђујући свој свет путем пројекција, затвара у његову предвидивост. Хана Арент, интерпретирајући тоталитаризам као најекстремнији вид ограничења индивидуалне слободе, закључује исто: „доминација идеологије започиње у домену где је све могуће, иако је нихилистички принцип да је све дозвољено био присутан у деветнаестовековној утилитарној концепцији здравог разума. Здрав разум и обичан свет одбијају да поверују да све *јесте* могуће. Покушавамо да схватимо елементе садашњег или ранијег искуства који просто превазилазе моћ расуђивања“, означавајући као злочин (а то важи и за опште поимање ограничења и слободе) нешто што том категоријом уопште није ни било предвиђено. Према њеним речима: „У сваком од нас вреба један либерал који нам се улагује гласом здравог разума“. Hana Arent, *Izvori totalitarizma* (Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998), 477-448.

вербалну напетост али не и борбу супротности као примарну дијалектичку одлику која је означавала *супротстављеност у процесу*.

Снажна негација каузалне мисли у архитектонски дискурс продире из његове филозофске позадине у виду уопштеног структурализма и теорије система, које у простору, истовремено и једно поред другог, приказују сукцесивне процесе, утврђујући логику секвенци која радње претвара у слике или апстрактне знакове, где је просторно распоређено оно што се иначе одвија у времену. Архитектонску прагматику која је уследила из непосредног јединства простора и дијаграма дочараног таквим контрапозиционирањем представљало је окретање архетипским прасликама које се појављују и тумаче као структуре: то су трајно-исконске и генетске структуре које припадају идеалним темељним узроцима, са оне стране свакодневне сврховитости архитектуре. Посезање за залихама облика из прошлости имало је извесну специфичност коју је истакао ретко који теоретичар, имајући у виду да је идеолошки кључ архитектонске концепције порекла, према Арнолду Хаузеру, потекао из уверења деветнаестовековног рационализма.<sup>190</sup> Метафизика предмета којом одише неокласицистичка архитектонска форма била је у супротности са коренимом, премда сложено схваћеном, рационалношћу западне архитектуре у историјским раздобљима барока и ренесансе, која се огледала у типолошкој диспозицији, било да се њен специфични идиом односио на ренесансно-романтичку геометрију или барокно-готичку виталност. Искорак у самој дефиницији облика који визионарски класицизам и концепт „архитектуре која говори“ непогрешиво везује за завршетак барокне традиције и почетак модерне архитектонске епохе, испољава постмодерни сензибилитет за архетипски усмерене тенденције ка архаичности која се креће искључиво у митско-логичком или митско-геометријском правцу, окрећући се ка формалним узорима из египатске и хеленистичке културе. Симптом одбацивања традиције или природности ради спознаје узрока неминовно претпоставља макар и потиснуту историчност, тако да се иза лакоће симболизма открива тежина постмодерног парадокса конзервативности, наизглед повратка традиционалним размерама, али заправо присиљавања на игру са илузијом конзервативне револуције. Ослобађање имагинарног елемента у архитектури тако прати неминовна притворност метода, привид дијалектике који служи стилизацији размене, водећи до критичне тачке непрегледности. Инсистирањем на *речитој архитектури*<sup>191</sup> као супротности нереторичкој функционалности модерне, Чарлс Џенкс утемељује двоструко кодирање њеног *говора* чији је политички удео негиран осим као начин истраживања тржишта. Монтажом архаичних облика и регионалних мотива тај говор за масе ослобађа репертоар метафизичких метафора без обавезног значења, док са друге стране, рафинираношћу конструкције, архитектонски образованој елити сервира интелектуалну игру ослобађања од смисла. Икониčnost као исходште нетранспарентности услова производње и размене представља још једну уобичајену фигуру архитектонског имагинарног, где се аутентичност своди

<sup>190</sup> Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I tom* (Beograd: Kultura, 1966), 259.

<sup>191</sup> Увек изнова евоцирана веза са *architecture parlante*, снажним идиосинкратичним преокретом у односу на академски класицизам који се испољио у засебним опусима неколицине француских архитеката на самом крају XVIII века (непосредно пре и за време Француске револуције), повезује симптоме исцрпљивања обликовних парадигми модерног доба са њиховим прапочецима, наговештавајући аналогije које тек треба осветлити.

на ознаку, иако се истинска самосвојственост објекта архитектуре огледа у разоткривању историјске дубине, са којом се превазилази симболичка непрозирност фасаде.

Постмодерни дискурс, инсистирајући на идеолошким фрагментима, ипак изводи потпуне слике и, позивањем на многострукост тумачења, ствара карактеристичну догматику афирмације. Негирањем стварности као било чега дубљег од одбљеска, одузима се могућност за доследну критику прошлости, замагљујући свест о томе да нису увек најпрогресивније праксе оне које током времена успевају, већ пре свега успевају оне које се најснажније намећу.<sup>192</sup> Пишући о неопходности да се „уведе разлика између критичког и афирмативног постмодернизма“ Андреас Хусен (Andreas Huyssen) инсистира да се идеологија која заступа афирмативност у њеном теоријском екстрему (што не значи да по самој поставци није искључива) одвоји од различитих облика постмодернитета као евентуалности егзистенције у постмодерној атмосфери. Критички постмодернизам је по њему супротстављен субверзивном деловању идеологије либерализма, која имплицитно успоставља забране путем негације сваког узрочно-последичног одређења. Критика и афирмација више се не могу категорички одвојити већ имају неограничену способност преокретања, с обзиром на произвољно разумевање случаја које је резултат укидања историјске каузалности.<sup>193</sup> Постмодерни дискурс допушта реверзибилност позиција, која произилази из све веће деконтекстуализације знака. Са једне стране заступа се пасивни нихилизам, прихватајући природу ствари рођену из рационалистичког пораза, где се облици прошлости појављују као доказ да је њена супстанца испражњена па је формализам наводно знак „изгубљеног“ кода, имајући за последицу да се древно и модерно међусобно вредносно изједначавају и самим тим смењују према потреби. Привидна дијалектика постмодерне не налази се у илузији могућности већ у удобности која произилази из изостанка просторно-временског посредовања ствари. Неодређени говор архитектуре одражава амбивалентност саме идеологије која настаје могућношћу да се егзистенција замени знаком, тако да се супротности негирају без опасности од довођења у сумњу њиховог реалног постојања. Знаковне стратегије постмодерног друштва учиниле су само то друштво недоступним реалности и стога непостојећим. Према Слотердијку, „усред свега што нас угрожава више нисмо угрожени, јер масовни медији путем слика и знакова стално приказују евентуалну опасност, смањујући могућност стварног освештавања. Тиме су описани сасвим реални, актуелни трендови на које критика стално упозорава, али *морамо ли их прихватити?* Усред историје нас уверавају у то да историја не постоји, усред капитализма у то да не постоји ни капитализам, усред индустријализма у то да ни

---

<sup>192</sup> Suzan Bak-Mors, *Svet snova i katastrofa* (Beograd: Beogradski krug, 2005), 18.

<sup>193</sup> Хусен заступа критички постмодернизам који по његовим речима „покреће игру тумачења и слика, мисли, симбола и материјала, настојећи да стргне копрене модернизма и да га реконструише, не да би се безглаво бацио у антимодернизам или разуздане естетске махинације, већ да би поново задобио обележје модернистичке еманципације од неподношљиве историјске принуде и разбудило побуњеничке струје у заробљеним традицијама“. Andreas Huyssen, *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism - Theories of Representation and Difference* (Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987), 194-195.

њега више нема, а усред структура владавине над људима у личну слободу индивидуе“.<sup>194</sup>

Прихватајући нематеријалност као когнитивно стање на сличан начин се занемарује чињеница да се целокупни живот око нас и у нама одвија усред неопозиве материјалности простора, а урбани живот усред материјалности дефинисане унутрашњом и спољашњом структуром грађевина. Због тога се постмодерни дискурс може посматрати у знаку регресије архитектонске улоге, ирационалног ослобађања од терета објективности који јој је наметула историјска модерна у тренутку када је тај однос постао неразрешив, губећи упориште у старим силама теже. Како пише Слотердијк, у тренутку када „коперниканизам достиже тачку вртоглавице и ослобађа неподношљиво у виду стратешког, информативног, индустријског и когнитивног испарења света, модернистичка истина постаје неистинитија од постмодерне илузије, славећи највећи тријумф у бесмислености својих резултата“.<sup>195</sup> Портогезијева изложбена поставка *La Strada Novissima* (1980)<sup>196</sup> представља полемичку демонстрацију стављања ван снаге основног правила модерне: инхерентне повезаности облика и просторно-историјског садржаја, чији је резултат био урбанистички распон архитектуре. Повратак на ирационалност симбола суштински је био чин новог прагматизма, где се постмодерни заокрет, повлађујући масовном укусу, лишава објективне конфронтације и намеће нову логику партикуларности. Постмодерна се, слично културном процесу историцизма о којем је писао Бенјамин, најјасније одражава у архитектури, која је упркос свему конкретни и гломазни медиј, али директно репрезентативан у односу на друштвену реалност. Архитектонска постмодерна помера се ка сценографији, архитектури потрошње и комерцијалног дизајна, како би свој идеолошки говор учинила окретнијим и погоднијим за манипулацију, ослобађајући објекте од просторно-историјске тежине посредством цинично-сатиричних репродукција споменика од антике до пирамида. Па ипак, као што декаденција и расплињавање нису биле само претпоставке могуће промене, тако ни културни песимизам није рађао искључиво чудовишта.<sup>197</sup> У постмодерном сну *ratia* јављали су се снови који су били у стању да погоде оно што измиче теорији чији је циљ успостављање стабилности.

---

<sup>194</sup> Burghart Schmidt, *Postmoderna – strategije zaborava* (Zagreb: Školska knjiga, 1988), 41.

<sup>195</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988), 45.

<sup>196</sup> *La Strada Novissima*, инсталација Паола Портогезија уз текст *Присуство прошлости* Чарлса Џенкса истовремено означава консолидовање постмодерних идеја и обележава оснивање *Венецијанског архитектонског бијенала* (1980).

<sup>197</sup> Појаве које иду насупрот општости случајева, „са оне стране“ разума схваћеног као систем, поступак, план или схватљиви поредак ствари; одступања од форме у којима се читава одсуство реда или праве мере; манифестације лудости.



**Фиг. 8.** Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

#### *Фантомска дијалектика*

Специфичан однос цртежа према реалности који покреће двосмисленост техника и знака, језика и значења, простора и концепта обједињених у формалном услову синтезе, одражава начин на који модерна архитектонска дисциплина, од Пиранезија до Портогезија, истовремено функционише и сагледава саму себе. Схватање архитектуре изједначава се са дефиницијом њеног предмета, заснованом на рефлексији између *идентитета* и *идеалног објекта*, изводећи све услове искуства из јединственог принципа који представља субјекат. Тако се *постојање*, које је увек *нешто друго од концепта*, с обзиром да укључује објективност ствари и непредвидивост времена, изједначава са *мишљењем*, бивајући унапред посредовано хомогеним идеолошким језгром из којег извире целина.<sup>198</sup>

<sup>198</sup> Predrag Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP Filip Višnjić, 2007), 64.

Поистовећивање субјекта и архетипског знака оличеног у *пирамиди*, какво најпре добија видљиву симболизацију у *кенотафима* „архитектуре која говори“, огледа се у доминантним формалистичким позицијама грађевина које се кроз модерно доба могу повезати са јачањем идеологије, почев од Пентагона и Капитола чије су силуете утиснуте у урбаној структури Вашингтона до пројеката Алберта Шпера који су морали бити већи од самог Берлина јер су имали идеју да доминирају не само панорамама, већ читавом метрополом, савладавајући разноликост градског простора како би га осудили на монументалну тишину. На истој линији налази се и Ле Корбизијеова тежња да катедрале „обоји у бело“ и тако их претвори у пирамиде, као и потреба да визуелно прочисти (фр. *purifier*) естетику модернизма кроз сугестивну дефиницију архитектуре као „разумне игре једноставних облика на сунцу“, поричући уметничку поетику визија које су уместо *пластичности* објекта биле окренуте много мање класичној идеји о огољеној и отвореној конструкцији.<sup>199</sup> Идеализам који је имплицитно мишљење идентитета увек тежи да обухвати целовиту реалност, испољавајући се као нешто апсолутно и безвременско. Апсорбујући шаролику иконографију постмодернизма, пирамиде се јављају на сваком углу као *заштитни знаци* или архетипско писмо, замрзнута трансценденталност сажета у дводимензионални формат у коме неопштењено преживљава присуство идеалног предмета. Као антитеза модернистичкој иконографији транспарентности, постмодернизам своди објекат на карактеристичну симболичност *знака* који је, како тумачи Хегел, „сам по себи пирамида у коју је страна душа пресељена и сачувана“.<sup>200</sup> Уметничко схватање аутономије, засновано на еманципацији пројекције од стварности, водило је до гледишта да је архитектура језик. Према дефиницији Колина Роуа и Фреда Коетера, архитектура је „*друштвена институција* која се према грађевини односи на исти начин као што се литература односи према говору“.<sup>201</sup> Имплицитним разликовањем архитектуре од зграде и размишљањем о њој као о дисциплини конституише се једна сасвим другачија територија чије су детерминанте школе, публикације, стандарди, студије, репрезентативне организације, текстови, цртежи, изложбе и експерименталне праксе.<sup>202</sup> Описујући шире подручје размене, организације и дистрибуције професионалног искуства, архитектура се позиционира као дискурзивни контекст који превазилази материјалност физичке конструкције, посматрајући грађевину као средство, уместо као крајњи циљ пројектовања. Дисциплина је схваћена као имагинарни ентитет чији кумулативни режим чине

<sup>199</sup> Ле Корбизије је у својим раним списима, *Étude sur le mouvement d'art decoratif en Allemagne* (1912), већ означио немачки покрет као строго функционалистички, сматрајући да се одликује изузетном техничком рационалношћу, али не нужно и лепотом, „будући да му недостаје уметничка компонента“. Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (London: Penguin Books Ltd., 1975), 16.

<sup>200</sup> Хегел, *Encyclopaedia*, § 453. Цитирано из: Peter Sloterdijk, *Derrida, an Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid* (Cambridge-Maiden: Polity Press, 2006), 46.

<sup>201</sup> Colin Rowe, Fred Koetter, *Collage city* (Cambridge-London: The MIT Press, 1978), 101.

<sup>202</sup> Tahl Kaminer, *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture* (London-New York: Routledge, 2011), 3.

ефекти стварних институција, организација и продукције, посредујући тако шире подручје архитектонског знања, његових граница, језика, структура и норми.<sup>203</sup>

Током 1990-тих година дисциплинарно стање улази у фазу обележену напуштањем постмодерног нихилизма, циљајући прочишћеније структурне обрасце уз усвајање ангажованијег приступа који се наизглед кретао ка хоризонту новог модернитета. Промена околности коју је означио пад Берлинског зида и „гвоздене завесе“, иако неизвесна у својим исходиштима, омогућила је нови распон у односу на латералност постмодернистичке ситуације, подразумевајући крај историјског процеса XX века током којег се све, па и оно најстрашније, већ било догодило. Свет модернистичког благостања рођен је са првим експлозијама атомске бомбе, одвијајући се у знаку замрзнутог светског сукоба чија је илузивна равнотежа омогућила развој и еманципацију потрошачке културе. Према Слотердијку, „нафта која шикља из буштотине“ била је фундаментална слика тренутка када се економија заснивала на неограниченом поверењу у енергетску доступност, а култура на бесконачној пројекцији будућности.<sup>204</sup> Модерни урбанизам промовисан је у знаку аутомобила и авиона, цивилизацијског стања које се поистоветило са прекомерним количинама фосилних горива, баш као што је нафтна криза (1973) означила прималну сцену постмодернизма, најављујући глобалну промену тренда, напуштање регулисане економије и повратак слободног тржишта.<sup>205</sup> Како тумачи Бурио, „наши животни стилови још увек зависе од могућности да расипамо енергетске залихе, коцкајући се на ивици неког вида експлозије“,<sup>206</sup> при чему на глобалном плану економија раскида узрочно-последичну везу са географијом на исти начин на који се култура разилази од историје. Поистовећујући се са идејом о архитектури ограничених ресурса, постмодерни дискурс се према проблемима урбанитета односи искључиво кроз наратив краја, укидањем каузалне везе између пројектоване слике и њеног супстанцијалног, животног начина деловања.<sup>207</sup>

Обнављање инклузивније позиције у архитектонском пројектовању најавила је серија међународних конкурса од којих је најпознатији био Ла Вилет (Parc de la Villette, 1982) у Паризу, чији је нови тематски идентитет *парка науке, индустрије и технологије* укључивао више музеја, аудиторијума и културних платформи на отвореном. Како је критичка димензија архитектуре имплицитно везана за обликовање урбаног простора, тако је потреба за ревитализацијом некадашњих индустријских територија широм западних метропола пробудила струковни ентузијазам и промену у основном елементу стила. Преузимајући неоавангардни симболизам нових слика покренутих техничким могућностима рачунарске визуелизације, тренд који започиње деконструктивистичком естетиком повезује идеју сингуларног објекта са музејским програмом као центрипеталном

---

<sup>203</sup> Дисциплинарни поредак изражен је кроз сам дискурс дисциплине, дела која улазе у њене каноне, теме које се покрећу унутар расправа и критика, као и референце које намећу дискурзивни кодови. Ibid, 5.

<sup>204</sup> Peter Sloterdijk, *Srdžba i vreme: političko-pdihološki ogled* (Zagreb: Antibarbarus, 2007), 33.

<sup>205</sup> Nicolas Bourriaud, *Altermodern* (London: Tate Publishing, 2009), 10.

<sup>206</sup> Ibid.

<sup>207</sup> Објављивање Ценксовог *Језика постмодерне архитектуре* (1978) поклапа се са другим таласом нафтне кризе. Čarls Dženks, *Jezik postmoderne arhitekture* (Beograd: Vuk Karadžić, 1989).

тачком новог тематског урбанизма. Чумијев пројекат за Ла Вилет (1982-1987) представљао је више од дизајна, уводећи архитектуру у еру концепта схваћеног као програм, репродукујући матрицу друштвених и културних активности кроз геометрију пунктова, распршених архитектонских тачака, замишљених као *folie* (фр.: лудост) према појму преузетом из Деридине (Derrida) филозофије са циљем да делује као језички експеримент у простору. Плато Ла Вилета био је један од последњих индустријских локалитета у Паризу који су претходно заузиле централне кланице, тако да је дизајн фолија повезао реконструкцију и конзервацију индустријске хале са деконструктивистичком естетиком савремене мултифункционалности.

Као архитектонско питање, парк Ла Вилет неизоставно упућује на Жоржа Батаја чији су текстови директно инспирисали Чумијев концепт деконструкције, полазећи од премисе да „програм може да изазове саму идеологију коју намеће“,<sup>208</sup> усвајајући логику престопа која његовим идејама даје дионизијски карактер. Идеја о трансформацији градске кланице (*abattoir*) у „дворану културе“ (*Grande halle de la Villette*) интригирала је Батаја који је деценијама раније инсистирао да њена примарна намена остаје уписана, ако не на урбанистичкој мапи, онда бар у подсвести и причама које је додирују кроз метафоре. Као уредник надреалистичког часописа *Documents* (1929-1930) објавио је три релевантна текста, *Architecture* (*Архитектура*), *Abattoir* (*Кланица*) и *Musée* (*Музеј*), интерпретирајући архитектуру као оличење свесне људске активности: утеловљење рационалне структуре као такве. Први есеј у виду пародије на Лаканову (Lacan) фазу *архитектуре* „објашњава“ формативну функцију карактеристичног друштвеног лика. С обзиром да биће добија облик *једино кроз архитектуру*, тако је и људска формација од ње неодвојива. Једини начин да човек избегне ланчани утицај конструкције јесте да се отараси сопствене форме, а то значи, сопствене главе, што илуструје застрашујући цртеж *Acéphale*, Андреа Масона (Andre Masson), уз афоризам: „Човек ће бежати из своје главе, као затвореник из затвора“.<sup>209</sup> *Abattoir* (*Кланица*) и *Musée* (*Музеј*) осветљавају релацију између архитектуре и културе потрошње (фр.: *dépense*), иницијацијом везе између њене две крајности чија се судбина преклапа у Ла Вилету. Описујући Лувр где се у недељно поподне сливају реке посетилаца како би се поистоветиле са лепотом изложених објеката, Батај разоткрива губитак у срцу музеја евоцирајући двоструку функцију олтара, истовремено светилишта и жртвеника, који га повезује са одбојношћу кланице. Историјски гледано, музеј је настао тек када се племству стало на крај, а његов првобитни смисао био је да испуни краљево место,<sup>210</sup> предвиђајући како се процес урбанизације у својим крајњим консеквенцама остварује кроз преображај локалитета масовне атракције отклоном од ирационалних и профаних ритуалних демонстрација до прочишћених и префињених образовних програма. Институционализација јавног градског простора у Паризу за време Наполеона III била је део ширег пројекта модернизације

<sup>208</sup> Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge-London: MIT Press, 1993).

<sup>209</sup> *Acéphale*, гр. *ἀκεφαλος*, чит.: *akephalos*, дословно „без главе“. Масонов цртеж представља напад на Леонардовог вирувијанског човека, као симбола класичног разума. Ibid, 12.

<sup>210</sup> Лувр је као музеј званично основан током 1793. године, након погубљења Луја XVI и Марије Антоанете, представљајући национализовану колекцију уметничких дела чије је отварање као јавног програма обележило прву годишњицу пада монархије.



где се низ инфраструктурних захвата након 1848. године преклапа са потребом за прегледним и контролисаним уличним коридорима. Реконструкција је изменила средњовековну градску структуру која је везу између музеја и гилотине одржавала у сећању, при чему је централна кланица у Ла Вилету (1867) омогућила измештање мањих објеката из ужег центра, ослобађајући просторе за отворене зелене површине. Парк науке и индустрије на некада периферној локацији разоткрива се као продужетак програмиране забаве из XIX века, која бивше раднике некадашњих нехигијенских постројења претвара у конзументе новостворених садржаја културе. Фотографије Ели Лотар (Eli Lotar, *Aux Abattoirs de La Villette*, 1929) које су илустровале Батајев текст остају као трајни приказ живог меса на месту деконструктивистичког експеримента, где се архитектура, према Чумијевој замисли, концепцијски супротставља својој сопственој природи.<sup>211</sup>

Према Адолфу Лосу, *исконска архитектура* повезује гробницу и пирамиду: „Када ходате шумом и наиђете на хумку два метра дугачку и метар широку, нагомилану у неправилном облику пирамиде, уозбиљите се и нешто у вама проговори: неко је овде сахрањен. То је архитектура“.<sup>212</sup> Иако се описано расположење налази у супротности са идејом тематског парка, град као такав представља сложену историјску структуру где многе локације на месту некадашњих постројења самим својим дизајном евоцирају осећање извесног одсуства. Османова (Hausmann) реконструкција предвидела је јавне и рекреативне површине уместо мрачних урбаних конгломерација чији су садржаји систематски измештани. Главна оса модерног Париза полази од тачке на којој се у прошлости налазила гилотина, у виду широког платоа који тангира Сену повезујући низ репрезентативних тргова и паркова, од пирамиде Лувра до Јелисејске баште, образујући правац Јелисејских поља који изградњом *Дефанса (La Défense)* и *Нове Тријумфалне капије (La Grande Arche Tête Défense 1985-1989)* претендује да се пружа у бескрај. Овај грандиозни јавни простор у чијем је средишту пространи *Трг Конкорд (Place de la Concorde)* на коме су организовани карневали и светковине Републике, за Золу (Zola) који је попут Ле Корбизијеа био поборник колективног реда, здраве разоноде и живота на чистом ваздуху, представљао је оличење идеалне градске функције. Многи други писци тог доба, пре свих Виктор Иго (Victor Hugo), отворено су жалили за изгубљеним местима заједничког сећања, помињући са nelaгодом еспланаду која се простирала на симболичној локацији где је не тако давно одржана последња миса и погубљен краљ, чиме је читав један систем неповратно срушен.<sup>213</sup> Некадашњи Трг Републике био је плато Терора на коме је крв његових жртава непрестано текла, све док креирањем новог архитектонског идентитета место историјског губитка није екстернализовано и пресељено у имагинарно. Смисао споменика је да прекрије губитак и транспонује га у сећање, а у случају Трга Конкорд директна реминисценција замењена је архитектонском метафором, укидајући видљиви дисконтинуитет простора на месту где настаје неокласични трг на коме се уместо гилотине уздиже обелиск са две фонтане као симбол извора или реке заборавља. Указујући на хомогеност архитектуре наспрам хетерогености времена, Батај открива суштинску улогу обелиска као метафоре

<sup>211</sup> Ibid.

<sup>212</sup> Adolf Loos, *Ornament i zločin* (Zagreb: Mladost, 1952), 24.

<sup>213</sup> Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge-London: MIT Press, 1993), 4-5.

вечности, која представља тиху гравитациону масу, апсорбујући свест о историјском кретању, одвајајући чињенице од места и одузимајући им снагу стварности.

У отклону архитектонских знака од историјске темпоралности отвара се инхерентна празнина чије присуство Батај увек интуитивно препознаје, додајући просторима перспективу догађаја који разоткривају „ожилке“ у урбанистичком континуитету. Он пише: „Архитектура је израз саме душе једног друштва, баш као што је људска физиономија израз душе појединца, међутим, ово поређење превасходно се односи на извесне »физиономије званичника«. У ствари, само је идеална душа једног друштва - она која има ауторитет да наређује и забрањује - изражена одговарајућим архитектонским композицијама. Због тога се споменици уздижу као бастиони, супротстављајући логику и изузетност власти (*владајућих структура*) свим узнемирујућим елементима; Црква и Држава се у виду катедрала и палата обраћају масама и намећу им тишину. Очигледно је да споменици надањују друштвену разборитост, али неретко и страхопоштовање. Заузимање Бастиље изражава симболику тог стања: тешко је објаснити онај налет гомиле осим као анимозитет људи према споменицима који су им истински господари“.<sup>214</sup> Следи да се архитектура сама по себи не уклапа у традиционалну категорију мимезиса, јер не производи реплике већ моделе, односно, не имитира поредак већ га конституише. Било да се заснива на идеји *природе или друштва*, она не поседује готови архетип, већ најпре мора да створи структурални шаблон који ће репродуковати. Друга карактеристика коју препознаје Батај огледа се у њеном ангажовању симболичног преношења на метафоричком нивоу који није обухваћен регуларним значењем грађевина. Смисао архитектуре увек је у извесној мери неодређен, али шта год да означава квалитет на основу којег се она разликује од пуког грађења, од самог почетка се укључује у процес семантичке експанзије. Архитектура је идентична са простором репрезентације, представљајући увек нешто друго од себе саме, али, поред примарних дефиниција које су предмет дискурса, мноштво неизбежних метафора узима се здраво за готово, што не значи да и оне не испуњавају извесну идеолошку функцију. *Значење* грађевина увек је ужи појам од њиховог *учинка*, што потврђује доминација архитектонског вокабулара у лингвистичкој анализи, најмање доказана *термином структура* с обзиром на немогућност да се било који систематски облик представи или разуме без коришћења архитектонских појмова. Идеална, рефлексивна одређења само су „корен“ који гарантује терминолошку прикладност објеката, наспрам појавних вредности које се на свим нивоима градског живота и културе свакодневно приписују визуелим чињеницама грађевина.<sup>215</sup>

<sup>214</sup> Georges Bataille, „Architecture“, *Documents*, no. 2, May (1929): 1-171. Цитирано из: Ibid, 40.

<sup>215</sup> Систем има карактеристике монаде, где је свака другост искључена и протерана у спољашњу тишину. За Батаја оно различито од друштвеног поретка или „процеп у његовом ткиву“ не подразумева само позитивно искуство другости, већ и признање недостатка као сопственог неизбежног елемента. Ibid.



Фиг. 9. Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

#### 1.4 Текући облици и *ad hoc* архитектура

*Анђео историје*<sup>216</sup>

<sup>216</sup> У својим *Историјско-филозофским тезама*, у поглављу IX, Бенјамин пише: „Кле има слику која се зове *Angelus Novus*. На њој је приказан анђео који изгледа тако као да намерава да се удаљи од нечега чиме је фасциниран. Очи су му разрогачене, уста отворена, а крила раширена. Тако мора изгледати анђео историје. Лице је окренуто прошлости. Оно што ми видимо као ланац догађаја, он види као једну једину катастрофу што непрекидно гомила рушевине на рушевинама и баца му их пред ноге. Радо би се заустављао, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја да му је разапела крила и анђео више не може да их склопи. Та олуја га незадрживо гони у будућност, којој окреће леђа док рушевина пред њим расте до неба. Оно што називамо напретком јесте та олуја“. Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit-Biblioteka »Sazvežđa«, 1974), 83.

Ако је убрзање било једно од централних обележја модерног искуства, према Манфреду Остену (Manfred Osten), оно је имало за последицу убрзану амнезију, „беспримерну акцелерацију заборављања“,<sup>217</sup> које није само резултат систематизације културне меморије, акумулације сећања, складиштења и похрањивања у музејима, библиотекама и датотекама, већ и стратегија заборављања за које је Француска револуција представљала први и можда најрадикалнији пример. Прекиди са традицијом револуционарних покрета у које се сврстава модернизам, уводили су посебну динамику преображаја, преобликујући симболизам културе, бришући све пређашње систематике и стилистике, уводећи иконографију, естетику и логику засновану на саморефлексији света чија је особина да увек креће од апсолутне нуле. Развитак културне свести коју је још Кјеркегор (Kierkegaard) имао у виду када је утврдио „да се живот живи унапред, али се само унатраг разуме“<sup>218</sup> водила је до њеног ексклузивног стања: *историјске свести* ослоњене на дијалектичку синтезу која сједињује супротне принципе и унапред утврђује сопствену функцију и исходишта. Бенјаминово тумачење слике Паула Клеа, *Ангелус Новус* (*Angelus Novus*, 1920), као да антиципира иреверзибилне губитке меморије од стране модерних људи, не само као проблематику историјске прераде, већ и вечито обновљене историје предрасуда. Са погледом упереним унатраг, анђеоловиди разарање анамнестичке културе у вихору састављеном од апотеоза и порицања. Тамо где пројектујемо ланац збивања он препознаје општу катастрофу која непрестано ниже развалину за развалином: „Радо би се заустављао, будио мртве и састављао оно што је разбијено. Али из раја дува тако снажна олуја која му разапине крила и анђеоловише не може да их склопи“. Олуја која га незадрживо носи у будућност представља напредак, а рушевина коју оставља за собом „расте до неба“.<sup>219</sup> Према Умберту Еку, за западну цивилизацију урођена је идеја о усмереном времену и крају историје, блиско повезана са *идејом о развоју* који се може ипак различито разумети. Један од начина је тај да је трансформација закон природе и културе, па чак и када се осврћемо на своју прошлост, наше размишљање о томе производи нешто ново. Други се ослања на уверење да је све што долази боље од онога што је било, мисао која је, полазећи од Хегела, добијала различите облике, инспиришући уметничке дискурсе и филозофију уз „могућност да створи чудовишта“, што показују искуства модернизма тамо где су његови програми деловали више као агенти мита него креације намењене унапређивању стварности.<sup>220</sup>

Схватање напретка као бесконачног и иреверзибилног побољшања света или идеалног тока историје већ крајем XIX века доживело је кризу вредности. *Декаденција* какву помиње Ниче у својим рукописима *Воље за моћ* није се односила на трансформацију објекта, већ на субјективну активност која се укључује у сам процес са идејом да га доведе до краја. Декаденција „покреће три категорије: истинитост, јединство и сврховитост. Прва је једнака разградњи извесне

---

<sup>217</sup> Према Остену, „заборављању се може признати да се одликује истином посебне врсте“ која досеже све до краја XVIII века: „Мржња коју модерна негује према прошлости има своје исходиште у Француској револуцији, са деструкцијом памћења *Ancien regime-a*“. Манфред Остен, *Покрадено памћење* (Нови Сад: Светови, 2004), 9-11.

<sup>218</sup> Ibid, 9.

<sup>219</sup> Walter Benjamin, *Eseji* (Београд: Nolit-Biblioteka »Sazvežđa«, 1974), 83.

<sup>220</sup> Umberto Eco, *Razgovor o kraju vremena* (Београд, Narodna knjiga, 2001), 30-31.

структуралне логике; друга деградира *јединство простора*; трећа фрагментује усмерену, финализовану темпоралност“.<sup>221</sup> Насупрот Ничеовом појму који тумачи да се декаденција не појављује у фазама већ „вијуга“, јављају се идеологије које на основу повлашћених критеријума повезују чињенице на сопствени начин. Идеолошко мишљење, ослобађајући се својих историјских атрибута, наставља да делује на основу унутрашње архитектуре идентитета, прелазећи у логику интернета где сваки појединац пројектује сопствена мерила за одабир информација.<sup>222</sup> Деловањем приватизованих идеологија нестаје основа за обједињујућу дисциплинарну форму, с обзиром да се губи заједнички основ идентификације вредности, док везе између појединаца и удружења постају све ефемерније. Супротно претпоставци да криза теорије не погађа праксу, она се све више испољава као *криза креативности*. У тим условима Ничеова декаденција, као активна разградња тоталитета, не усмерава се ка објективном свету који је разједињен, дисперзиван и атомизиран, већ ка субјективном разуму који у својој делатности увек обнавља веровање у сврховитост неког смисла. Више се свакако не откривају принципи по себи, али остаје уверење да је исправност ауторских поступака, било појединца или струке уопште, *везана за боље познавање стварности*.

Архитектонска струка је у овај миленијум ушла са обновљеним осећањем прогреса, створеним у деценији која је означила крај постмодернистичке регресије, а тај још увек непротумачени и донекле ирационални доживљај дисциплинарне снаге може се повезати са премисама о новом превладавању рационалности. Крајем 1980-тих година појављују се услови за нове праксе позициониране као естетске алтернативе владајућем правцу постмодернистичког класицизма. Антиципирајући стање друштвене и професионалне транзиције, насупрот пасивној аутономији знака, нови услови репрезентације засивали су се на активном индивидуализму који је на глобалној сцени ревитализовао институционалне интересе и циљеве архитектуре. Промене које су обележиле последњу деценију XX века инспирисале су полет који се осећао у архитектури. Почетком 1990-тих било је још увек могуће веровати да крај Хладног рата и уједињење европског континента најављују завршетак великих глобалних сукоба. Налазећи основни подстицај у том поверењу, дискурзивни статус архитектонског пројекта окреће се од критичке ка прогресивистичкој орјентацији, ослањајући се на новонастале институционалне и тржишне потенцијале, као и на предузетничке капацитете самог субјекта архитектуре. Резимирајући околности ове промене тренда у архитектонској теорији и пракси имамо у виду да отклон од постмодернизма није створио упоришта за доследну критику прошлости, већ се насупрот томе нови правац ослања се на конструкте о позицији архитектуре установљене на индивидуалним пројекцијама

<sup>221</sup> Према Лиотаровом тумачењу: „Декаденција је неоспорна саучесница ниҳилизма. Она са једне стране дејствује као деструкција вредности, поготово вредности *истине*, а са друге, што је кретање истовремено са тим првим, дела као установљење »нових« вредности. Тако имамо панични и патетични ниҳилизам за који више ништа *нема вредност*, и активни ниҳилизам који одговара: више ништа нема вредност? Тим боље, наставимо у том правцу. На тај начин делује деструкција. Са друге стране јавља се повратак вере, упорног веровања у јединство, у тоталитет и сврховитост неког Смисла. Тако се вредност истине, зацело премештена, и даље вртоглаво упиње кроз дискурс науке и ослушкивање тог дискурса“. Jean-François Lyotard, „Povećati dekadenciju istinitog“, *Delo: Dekadencija*, br. 3-4, 1988, 95-101.

<sup>222</sup> Umberto Eco, *Razgovor o kraju vremena* (Београд, Народна knjiga, 2001), 44.

континуитета са идејама модернизма. Мит модерне је, прелазећи у историју, захтевао критичку интерпретацију, пре свега када је у питању ауторска позиција. Постало је немогуће веровати, као што су то чинили његови протагонисти, да архитекта поседује такву видовитост која би му омогућила да истовремено предвиди дух времена и његове симболичне форме. Ово поверење почивало је на идеји да се услови прошлости могу пројектовати на будућност, утврђујући логику каузалности и линеарну перцепцију времена у самој основи архитектонског мисаоног процеса. Класичном постмодернизму какав је пропагирао Џенкс супротстављају се тенденције које теже да се препознају као неоавангардне. Заокрет од постмодерне према логици реверзибилног кретања историје позиционирао је ове експерименталне праксе у упоредни однос са идеологијом модернизма, будући одјеке митова о непрекинутом развоју и повезаности културних феномена једног раздобља.<sup>223</sup>

Променом естетске дефиниције, пребацивањем дисциплинарног фокуса на дводимензионалност знака, идеолошка постмодерна је тежила да се врати класичним типовима грађевина, међутим, попут сваког повратка облицима чији су историјски услови изгубљени, она је стварала неологизме налазећи потпору у вернакуларном градитељству. Из тог тренда развила се извесна типолошка рационализација, дијаметрално се разликујући од модернистичке стандардизације и њених водећих тема. Архитектуру 1990-тих година дефинисао је отклон од званичног постмодернизма ка алтернативном дискурсу који је промовисао имиџ глобалне оријентације. Њихова посебност огледала се у одсуству јединственог архитектонског језика и инсистирању на различитостима које су водиле ка формирању препознатљивих архитектонских брендова. У историјском смислу, уместо расцепа између различитих модела супермодернизма представља размишљање изван модела,<sup>224</sup> позивајући се на чињенице на основу њихове актуелне релевантности. С обзиром да оне као такве нису ни истините ни лажне, вредност истине није пресудна, што дозвољава апокрифни однос према прошлости, укључујући и њену фабрикацију. Основна питања савремене делатности искристалисала су се кроз последице светске економске кризе (2008-2009), пре свега као *проблем маргинализације теорије и историје* - недостатак теорије која би имала и историјски, а не само формални смисао, и обрнуто, историје која би омогућила нове теоријске моделе. Таква позиција настаје из приватног односа према прошловековном дискурсу који никада не тумачи прошлост ради откривања садашњости, већ у њој идентификује услове за потврђивање сопствених идеолошких интереса.

Негативни ефекти рецесије из 2008. године показали су да је архитектонска пракса из корена трансформисана глобализацијом. Према Доналду Кунзеу, једна од дијагноза кризе односила се на сужавање и концентрацију глобалних улагања,

---

<sup>223</sup> Архитектонски дискурс који из тога настаје ослања се на формалистичко тумачење уметничких праваца и Велфлинову ренесансно-барокну антитезу, не узимајући у обзир да уметници историјских епоха нису били слободни да бирају стил у коме раде већ да је њихов хоризонт био ограничен низом облика који су чинили њихов универзум. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 58-59.

<sup>224</sup> Hans Ibelings, *Supermodernism - Architecture in the Age of Globalisation* (Rotterdam: NAI Publishers, 1998).

идући на руку једино архитектима који су на време схватили предности брендирања.<sup>225</sup> Преузимање термина из дискурса маркетинга од самог почетка била је стратегија за задобијање утицаја преко нових идиома културне хегемоније, чије право Колхас атестира низом алузија на језик и методе авангарде. Продирући у архитектонски жаргон ове речи развијају ауру личности архитекте између загонетног супер-уметника и предузетника који је у стању да дешифрује и предвиди сложене процесе касног капитализма. Компјутерска технологија умногостручила је капацитете архитектонске производње, учинивши да се аутори идентификују са препознатљивим стилем, претварајући властити визуелни идентитет у неки вид заштитног знака чију ће оригиналност попут робе бити приморани да штите.<sup>226</sup> Питање структурних разлика у односу на архитектуру прошлог века поставља се у функцији технолошког развитка, али не и кроз проблематизацију другачијег схватања архитектонских облика и материје. Модуларни систем који је дефинисала модерна био је усклађен са *елементима* индустријске серијске производње који су истовремено били и *облици* јер су садржали у себи *формални принцип*. Тај систем који је полазио од стандардизације предмета представљао је уједно метричко начело, пропорцијски образац и техничку мрежу која је омогућавала координацију и артикулацију цртежа у размери, принципијелно другачију од компјутерског пројектовања у јединицама (*units*). Трансцендентална промена коју означава прелазак у нови медиј подразумева нестајање универзалног система геометријске артикулације, успостављајући другачији режим општег и појединачног који се изражава кроз немогућност дефиниције неког универзалног језика. Неодређеност израза на основу унутрашњих принципа, који су у архитектонским делима увек представљали испољавање ширег просторног посредовања, преноси се на целокупну технологију производње чија логика услед степена аутоматизације више не зависи од модела већ постаје прототипска. Промена техничких и структуралних околности, од идејног процеса до извођења, трансформише поредак праксе, као што промена услова апстракције и односа цртежа према реалности мењају пројекцију дисциплинарне структуре и њеног идентитета.<sup>227</sup> Томе одговара флексибилнији начин производње елемената који у области индустријског дизајна описује Ричард Сенет (Richard Sennett): „Савремена технологија омогућава брзе и флексибилне трансформације облика; садржаји се такође много брже преправљају и мењају у електронској продукцији него на некадашњој монтажној траци у којој су алати били прилагођени за једну јединствену намену.“<sup>228</sup> Оваква технолошка погодност уводи у архитектуру такозване *маргиналне разлике* које јако мало мењају сам концепт али омогућавају бескрајну разноликост на микро нивоу, делујући на

<sup>225</sup> Donald Kunze, „Introduction: The Way Things Are“. Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (ed.), *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death* (Farnham: Ashgate, 2013), 3-4.

<sup>226</sup> Ibid, 1-2.

<sup>227</sup> Према Дејану Ећимовићу, актуелне праксе биће експерименталне у оној мери у којој су „преступничке“, међутим, легитимисане свака својим „*пластичким писмом*“ високе дефиниције оне су објективно индиферентне стратегијама завођења те, препустивши их маркетингу индустрије *imagea*, завршавају у конвенцијама пара-експерименталних дискурса“. *Аналоги конструкти и дигиталне стратегије. Увод у (cyber) теорију архитектуре* (2001), необјављени рукопис. Дејан Ећимовић, Владимир Стевановић (ur. i prir.) *Dokumenta* (Beograd: Orion Art, 2017), 341-344.

<sup>228</sup> Richard Sennett, *The Culture of the New Capitalism* (New Haven & London: Yale University Press, 2006), 144.

формирање читавог новог естетског плана чије испољавање најављују Геријеве и Либескиндове *landmark* зграде.<sup>229</sup>

Разлог због којег се теорија архитектуре није прецизније одредила према овим питањима није само потискивање критичке мисли из струковног дискурса, већ и недостатак услова за размену идеја између архитектуре и хуманистичких дисциплина, као и проблематизација архитектонских сазнања која би им користила у њиховом истраживању. Према тумачењу Доналда Кунзеа, „теорија је учињена таоцем дигиталне репрезентације/фабрикације, претворивши школе у центре за техничку обуку, тако да »етички императив« у образовању архитеката постаје стицање вештина које ће им користити на новим *тржиштима рада*. Теорија постаје све оно што »додаје вредност« техникама репрезентације и производње, али теоретичарима се саветује да се не баве критиком начина производње“.<sup>230</sup> Најбољи показатељ актуелног стања је уздизање архитектуре на ниво „музејски спремних“ производа, који већином и јесу музеји, а то је, како је писао Батај, трајно актуелни програм посвећеног места потрошачке културе које у архивском облику баштини њен недостатак, везан за губитак традиције и бића, омогућавајући идентификацију субјекта са лепотом експоната у које спада и сама музејска грађевина. Кроз појам излагања долази до изражаја нови вид архитектонске концепције пројеката који су прочишћени, преобликовани и репрезентовани, дати у реконструисаним концептуалним фазама и накнадно тематизовани уз секвенце описа. Музејска идеја заразила је архитектуру на свим нивоима, до мере да чак и студијске макете изгледају као изложбени експонати. Неухватљиви, нелинеарни мисаони процес какав је пројектовање претвара се у део понуде посредством техничке екстернализације која га одваја од искуства, а самим тим и од свести. Прописујући репрезентативне фигуре, техника трансформише и само размишљање о архитектури које се, окретањем ка идентификацији која умирује конфликте, излаже суптилном виду ликовне аутоцензуре. Макете интерпретирају морфолошки процес попут замрзнутих еманација, представљајући спољашњу материјалну пројекцију предмета који пластичношћу и прецизношћу надокнађује оно што губи на дубини. Са усавршавањем дигиталне технологије, овакво естетско тумачење добија продуктивни смисао поистовећивањем дизајна са „пластичким писмом“, лишеним конститутивне димензије *стварног облика грађевине* који подразумева интерпретацију *унутрашње шупљине* са елементима њеног отварања ка спољашњости. Објектима у презентацији недостаје управо онтолошка димензија форме, везана за унутрашње биће или шупљину која „рађа“ садраје, симболизујући прегнантност куће, као што је њен изостанак у хомологној маси споменика означавао заустављено време и метафизичку трансценденталност.

*3D штамп* представља најопипљивију демонстрацију геометријског система компјутерског моделовања базираног на тополошким просторима. Иако је овом техником могуће производити деликатне, прецизне, мрежасте форме, структуралност као атрибут грађевине логички је супротна амалгаму као начину

<sup>229</sup> Tahl Kaminer, *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture* (London-New York: Routledge, 2011), 170.

<sup>230</sup> Donald Kunze, „Introduction: The Way Things Are“. Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (ed.), *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death* (Farnham: Ashgate, 2013), 1-2.



материјализације.<sup>231</sup> Не постоји унутрашња шупљина већ само увртање површи у себе, принцип интеграције фигуре на основу јединствене, оперативне, флексибилно променљиве површине, у аутоматизованом компјутерском процесу без иједне мануелне секвенце, која пре него сам модел представља његов консолидовани пластички отисак. Илустративни узор савременог формативног принципа представља Гугенхајм Музеј у Билбау (*Guggenheim Museum Bilbao*, 1997) Френка Герија, где постоји независна спољашња форма без органског односа са унутрашњом структуром, односно, са функцијом галеријског простора дефинисаног у стилу *white cube*. Објекат представља покренуте, разигране монолите без директних ликовних сугестија, најсличније окамењеним таласима и риблијом крљушти, чији краци, обложени титанијумским плочама, ослобођени од сваке формуле и први пут истински произвољно нагомилани око атријумског језгра, демонстрирају светлуцаву непрозирност. Стаклене и камене површине обликоване су хомогено, чинећи зграду ирационално солидном сликом, наспрам које разиграност барокних и готских структура у градском језгру делује као пример уздржаног, типолошки одређеног витализма. Разлика између ових облика управо се односи на третман *конститутивне шупљине*: спољашњи и унутрашњи простор катедрале формирају органско јединство, док је у случају музеја тај однос прекинут. У том структурално-логичком прекиду, између галеријских „комора“ које чине унутрашњост и грандиозне морфолошке проминенције градске ведуте која дефинише спољашњост, постигнута је метафизичка улога објекта, оцртавајући новом аутентичношћу без парадигме идеју о храму популарне културе. На тргу испред улаза у музеј налази се 12.5m висока скулптура *Puppy* (1992) Џефа Кунса (Jeff Koons) у виду гигантског псића прекривеног шареним цветним тепихом, преносећи идеју уметничке епохе којој је музеј посвећен. Архитекта Френк Гери био је једна од њених најпопуларнијих фигура, што му је на прагу 1990-тих прибавило кредибилитет за реализацију недвосмислено личног идиома, уз мистификацију која ауторски идентитет повезује директно са производом, а не више са стилем или стилским језиком.

Инсистирање на сингуларности израза који „одбацује свако сврставање у категорије“ одлике су Геријеве позиције у тренутку када његово име постаје глобални архитектонски бренд, али чињеница да у свако његово дело остаје уграђен бар неки деконструктивистички мотив даје овој трансформацији кохерентнији смисао у односу на перспективу савремене архитектуре. Деконструктивизам је представљао последњу могућност теорије која постиже интеграцију кроз дезинтеграцију, и која делујући на најудаљенијим ивицама традиције засноване на метафизици предмета успева да ту позицију, иако у фрагментованој форми, сачува на својој страни. Посебна веза између повлашћеног статуса објекта и музејске парадигме огледа се у Слотердијковом тумачењу деконструктивистичког импулса примењеног на архетип пирамиде. Споменик

---

<sup>231</sup> *3D штампа* представља процесе акумулације, спајања и консолидације сукцесивно нанешеног материјала у рачунарској манипулацији *3D објектима*, који се обично интегрише слој по слој. Ова технологија не само што има широку примену, већ је трансформисала производњу модела преносећи је из индустријског у канцеларијско окружење, са незамисливо већом флексибилношћу и могућности варијација у односу на оригинални прототип. Начин материјализације облика у 3D штампи најсличнији је физичком процесу формирања скелета или перфорираних минералних љуштура код морских организама.

преживљава не само транспонован у преносивом формату знака, већ и у колекционарском архивирању „унутрашње коморе у којој је похрањена фараонова мумија“. Према његовим речима: „египатски архетип *мртвог простора* могуће је инсталирати свугде где постоји култура опседнута конзервацијом и чувањем уметничких предмета, с обзиром да музеји нису ништа друго до хетеротопијске локације усред савременог *живог света*, унутар којих су одабрани објекти замрзнути и дефункционализовани, ослобођени профане употребе и предочени за побожно гледање“.<sup>232</sup> Гугенхајм у Билбау није ништа друго до *пирамида* која је преживела деконструкцију у форми чија се амбивалентност не може објаснити језиком структуре. Ово у основи деконструктивистичко схватање објекта, пренесено на архитектуру у целини, идентификује се са неконструктивним принципом визуелне организације, где јукстапозиција постаје једини принцип физичког позиционирања док се релације између објеката и простора прекидају и нестају.

Архиви и музеји су уграђени у визуелни простор градова попут сандука који су истовремено одсутни и присутни. Ови строго контролисани простори немају интеракцију са јавним местима и градским животом, осим спољашњег знака који призива архитектонску и културну свест постављајући питање о условима чувања и скупљања, памћења и заборављања. Уколико *архив* и *град* функционишу као *два различита модела* друштвеног окупљања око несумњивог културног језгра, извесно је да у актуелној архитектури производња архетипова недвосмислено упућује на архивске и музејске фигуре, пренете у појам „сингуларног објекта“.<sup>233</sup> Њихова иконичност на сугестивнијем плану од стилског језика повезује концепте дизајна и идентитета: проширени распон објекта помера се у домену семантичког означавања ка неутрализацији сваке могуће идеологије. Све док се грађевина разликује од свих осталих, она ствара однос са потрошачким друштвом у коме одјекује веза између робе и индивидуе, па се друштвена и културна вредност обележја, садржана у њеној јединствености и оригиналности, пројектује на сам град преобликујући његов идентитет. Нови однос између аутентичног објекта и простора представља фундаментални преокрет од корисности и производње до потрошње и апропријације.<sup>234</sup> Носилац идентитета постаје програм чија парадигма

---

<sup>232</sup> Peter Sloterdijk, *Derrida, an Egyptian. On the Problem of the Jewish Pyramid* (Malden: Polity Press, 2009), 66-67.

<sup>233</sup> Појам „сингуларни објекат“ дефинисали су Жан Бодријар и Жан Нувел, реферишући на Центар Помпиду (Centre Pompidou) у Паризу, архитеката Ричарда Рочерса (Richard Rogers) и Ренца Пијана (Renzo Piano). Jean Baudrillard / Jean Nouvel, *Singularni objekti – arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008).

<sup>234</sup> У основној претпоставци модерне, садржаној у недвосмисленим везама које је одржавала са политичким и идеолошким покретима свог доба, није било ничег монументалног упркос противречностима које су те релације неминовно изазивале, већ се у њој налазила фундаментално авангардна димензија, њен начин да се прикључи великој модерној револуцији. Одговор на питање како је архитектура модерног доба направила искорак у погледу односа облика и ствари који се чини непроменљивим и производњу архетипова везала за сасвим другачији модел представљен друштвеним системом у његовој историчности, налази се у историјским условима модерног покрета, поимању културе као низа резова, брисању традиције и кретању од нуле, али пре свега, ставу да се уметнички, па тако и архитектонски експеримент потчини реду колективне стратегије. Дијалектички ход архитектуре изражавао је карактер перманентне иновације која није дело појединца већ колективни императив. Постмодерни концепт града-музеја поставља се као антитеза у односу на модернистичку разградњу „унутрашње коморе“ галеријског простора и његовог

„простора у простору“ отвара могућност да се спољашњост тумачи искључиво као икона. Претендујући на ауторитет другачијег, разлике између појединачних слика све више се расплињавају, а целокупна архитектура, као последица сопствене аутентичности, постаје једнолична и губи обресе у непрегледој коегзистенцији.

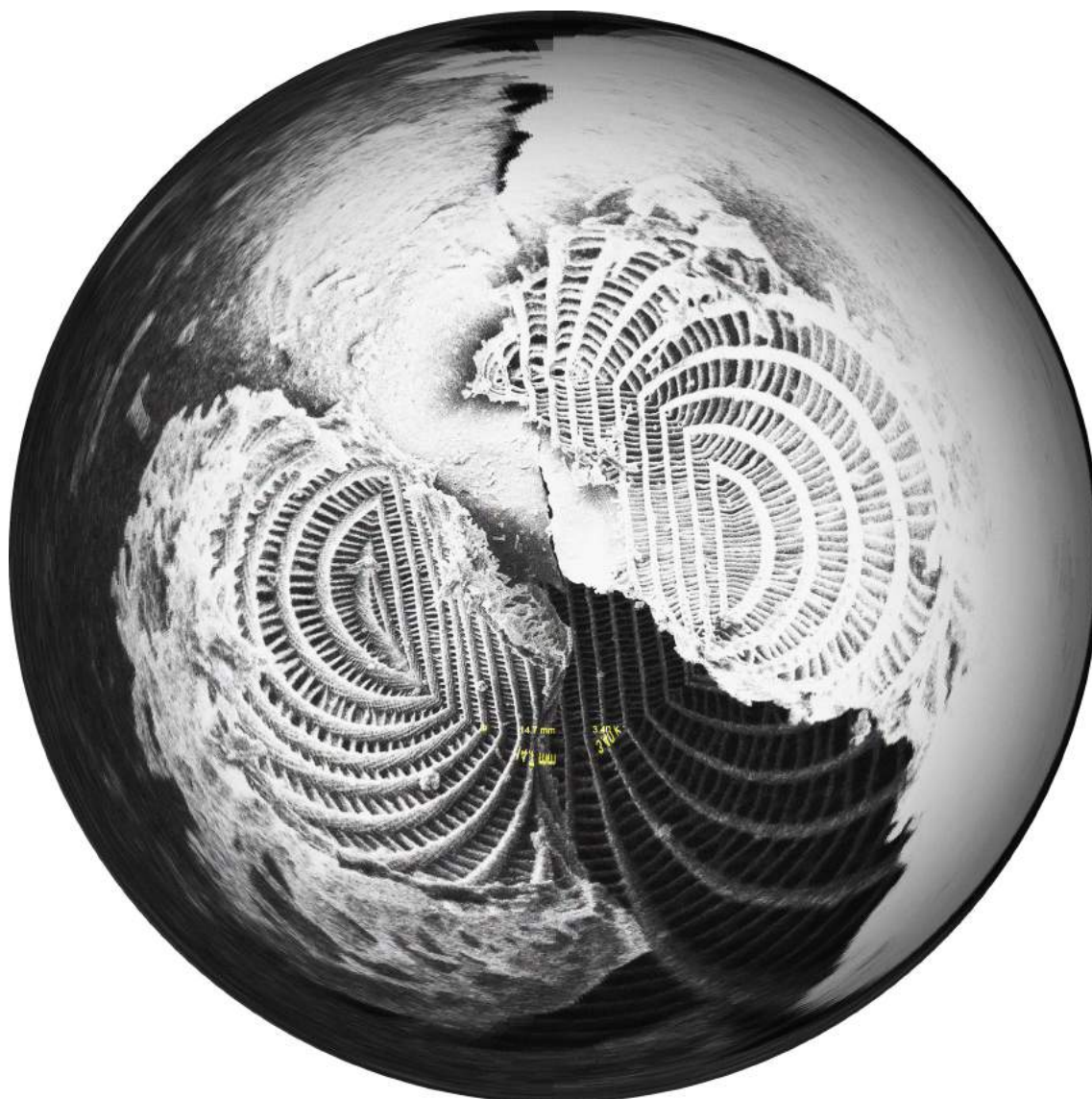
Ескалација оригиналности у савременом дизајну довела је до бодријаровске *ерозије икона*. Као што понављање својствених копија одузима јачину моделу, тако се статус аутентичних објекта троши са сваком следећом реализацијом. Умножавањем компјутерских слика распон трансформација постаје бескрајан, али услед нестајања директне релације са простором дефиниција разлике полази и завршава се сама у себи. Симоне Брот (Simone Brott) интерпретира разлику између *слика-ефеката* и *слика-знака*, полазећи од Бартове (Barthes) дефиниције Ајфелове куле као „чистог означитеља који функционише као чисти објекат (*pure objet*), издигнут из система свих других објеката и уроњен у тензију између смисла и утилитарности“. Присуство њеног „погледа“ нераскидиво је повезано са несталим идеолошким елементом, репродукцијом одсуства, или изгубљеног утилитарног програма који се, како наводи Барт, „изнова појављује као тирански означитељ“.<sup>235</sup> За разлику од директних симбола којима је простор фиксиран у пројекцији, *слика-ефекат* остаје равнодушна према постојећим систематским кодовима, па се Бартово тумачење „чистог објекта“ надовезује се на Бенјаминову идеју „тектонског подсвесног“, као и на Гидеонову дефиницију *конструкције* у опису Ајфелове куле као „тела без меса“. Према Симоне Брот, „*слика-ефекат* прекида заглављену орбиту симулакрума, стварајући оптимистички прозор у стварност, успостављајући један могући крај владавине знака“.<sup>236</sup>

---

укључивања у динамику функционалистичког града. Модерна је поништила архетип предмета који искључује време, отварајући унутрашњу шупљину која музејску грађевину ураћа у темпоралност. *Гугенхајм у Њујорку* (Solomon R. Guggenheim Museum, 1959) Френк Лојд Рајта, представљајући градску икону истовремено је програм „изврнутог зигурата“, који након искуства павиљона интернационалног стила идеју галерије претвара у непрекинуту спиралну променаду отворену ка унутрашњем холу и јединственој панорамској перспективи. *Центар Помпиду* (Centre Pompidou, 1971-1977) је у виду „архитектонске машине“ сублимирао урбанитет простора транспонујући га у живу историчност, попут фабрике културних идентитета која не престаје да производи нове садржаје.

<sup>235</sup> Simone Brott, *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real* (Farnham-Burlington: Ashgate, 2011), 69-70.

<sup>236</sup> Како описује Нувел, тумачећи оптички ефекат Фондације Картије (*Fondation Cartier*, 1994): „у оквиру дате равни више не знам да ли гледам виртуелну или стварну слику; ако погледам фасаду не могу рећи гледам ли одраз неба или небо кроз стакло; ако гледам у дрво кроз три стаклене равни, не могу никад да утврдим гледам ли стабло кроз стакло, испред њега, иза њега или одраз дрвета...“ Jean Baudrillard / Jean Nouvel, *Singularni objekti – arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008).



Фиг. 9. Лептир: ларва, микроструктура - мапа за конично огледало

#### *Демони императивне савремености*

Током модерног доба историја је имала двоструки смисао, представљајући са једне стране науку о светским догађајима и њиховој хронологији, а са друге суштински начин постојања свих ствари који је у филозофији XIX века инспирисао рађање каузалне мисли.<sup>237</sup> Архитектура која се развила из тог осећања стварности створила је поредак вредности у вези са великим историјским наративом. Чињенице овог времена не могу се обухватити у јединствену слику, нити се међу њима може раззнати неки општији кодекс, а простор и стварност у којима се све сличности и разлике растварају и нестају, имају непрозирно језгро тако да је немогуће одредити димензију која би била носилац идеје о целом. Уколико градови на Далеком истоку пружају најпотпунију слику о актуелној архитектури, не може се одредити у ком

<sup>237</sup> Мишел Фуко, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit - „Sazvežđa“, 1971), 298-299.

смислу њихов облик упућује на дух времена. Рационалност грађевина која се сама по себи подразумевала у традицији изнова је дефинисана у модерни попримивши обележја строгог аниконизма, скоро као геометријски морал који нестаје као атрибут у односу на актуелну идеју да се рационалним сматра све што је могуће изградити, док се прекомерни трошкови укључују у режим потражње чим власник или тржиште оправдају интересовање за изграђени облик.<sup>238</sup> Економија и стварни свет одувек су диктирали домете грађевинарства, али у актуелности тај услов препуштен је одлукама комерцијалног менаџмента, губећи додир са реалношћу и правим људским потребама.

Антрополошку позадину супермодернизма најбоље је описао *Марк Оже* (Marc Augé) у књизи *Неместа* (*Non-Lieux*, 1992), означавајући тим појмом две комплементарне стварности, од којих прву представљају „простори створени ради одређених циљева: транспорта, транзита, трговине и забаве“, а другу однос људи према тим просторима. За разлику од класичних места која стварају органску социјалну мрежу, „*неместа* уместо ње успостављају легитимну усамљеност“.<sup>239</sup> Почетком века, али тачније 11. септембра 2001. године, нестале су околности које су компензовале индиферентност архитектуре као обележја карактеристичног програмског распона, идеализујући бестежинске зоне где се у лебдењу проводио интермецо од свакодневног живота. Трагедија *Светског трговинског центра* показала је како за неколико сати, колико траје просечно ваздушно путовање, најеминентнији солитери на свету могу да нестану брзином којом се руше куле од карата, што се урезало у рефлексије надмодерности, лишавајући путовања безбрижне транзитне атмосфере, денотирајући аеродроме и авионе као зону контроле и панике. Такође нестаје поверење у постојаност и сврсисходност структура које су обликовним ауторитетом вертикалних оса у урбаном простору производиле стабилизујуће дејство и визуелни утисак солидности. Разарање „близнакиња“ била је сцена масовног губитка тла под ногама, када се архитектура небодера симболично одвојила од сигурности, као и од потребе за логичним, константним фигурама, уступајући место иконичним волуменима који, уместо векторски и просторно усмерених конструкција, у виду знака успостављају нову функцију панораме. На локацији *Апсолутне нуле* која је била синоним за препознатљиву, идиосинкратичну слику Менхетна отвара се проблем виртуелне (не)структуралности компјутерског модела са којим се процес обликовања преноси у апсолутно бестежинско стање. Либескиндов пројекат разоткрива више од тренда којим доминирају *landmark* зграде, показујући како је недостатак гравитационе

---

<sup>238</sup> Rafael Moneo, *Rafael Moneo on John Soane and building on history: Lecture at London's Royal Institution on 1 November upon receiving the 2017 Soane Medal, conceived by David Chipperfield, trustee of Sir John Soane's Museum* (<https://www.architectural-review.com/essays/rafael-moneo-on-john-soane-and-building-on-history/10026831.article>).

<sup>239</sup> *Неместа: увод у антропологију надмодерности* (*Non-Lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992). Према Ожеу, „иако се те две стварности делимично и у сваком случају званично преклапају (људи путују, купују, забављају се), оне се не могу поистоветити, с обзиром да *неместа* посредују одређени скуп односа према себи и другима који је само у заобилазној вези са наведеним циљевима“, означавајући просторе који уместо органске социјалне мреже „стварају уговорну усамљеност“. Марк Оже, *Неместа: Увод у антропологију надмодерности* (Београд: XX век, 2005), 89-90.

систематичности структуре суштинска одлика моделског симулакрума чије се контуре генеришу иза екрана.

Ступајући на место које је вековима припадало табли за цртање, компјутери су од почетка 1990-тих година поставили услове техничких, естетских и логичких трансформација архитектонског пројекта, какве узимају маха у позадини формално експлицитијих праваца инспирисаних естетиком виртуелних модела, попут „*blob architecture*“.<sup>240</sup> Многи архитектонски студији изградили су сопствену филозофију и естетику надовезујући се на дијаграмску теорију Питера Ајзенмана (Peter Eisenman), креирајући замотане (*wrapped*) и закривљене (*distorted*) меке површи које су се нудиле као материјал за експерименте у постеуклидовском схватању простора.<sup>241</sup> Бодријарова интерпретација „симулакрума и симулације“ (1981), иако је заправо износила мрачна упозорења у вези са еманципацијом хипостазираних представа и „колонизацијом стварног“,<sup>242</sup> пронашла је нову публику у екстатичном културалном култу који је цветао око компјутерских пројекција и интернета. Продирући у архитектонски дискурс о естетици нове технологије, ове идеје увлаче у њега најрадикалнији облик идеализма који поседује способност да сам себи растерећено прилагођава свако могуће поимање стварности. Први експерименти у области нелинеарне геометрије представљали су више секундарни резултат него коначни циљ професионалног рада, ограничавајући се на проучавање нових обликовних чинилаца и испитивање могућности и ограничења компјутерског софтвера. Сврставајући се у оквир Ајзенманових „Дијаграмских дневника“,<sup>243</sup> формалистички огледи Грега Лина заснивају позицију нове дискурзивне теорије, занемарујући чињеницу да су модели његовог претходника били намењени проучавању архитектуре на основу инструмената и алатки које су генерацијама служиле праксу, док је Лин тестирао нове медије који су ефективно мењали и трансформисали саму делатност. У том смислу, исто колико и сами архитекти, новим облицима управљао је софтвер који су одредили његови програмери, доприносећи свођењу естетичког дискурса на формалистичку димензију, при чему се изгубила потреба за далекосежним перспективама. Не допуштајући простор за кризу, унапређивање компјутерске технологије брзо се кретало од дизајна до нових техника производње, омогућавајући померање конструкције од апстрактних

---

<sup>240</sup> Tahl Kaminer, *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture* (London-New York: Routledge, 2011), 172.

<sup>241</sup> Тој струји припадају Грег Лин (Greg Lynn) са својим студиом *Form*, као и *NOX*, *Asymptote*, *UN Studio*, *Foreign Office Architects*.

<sup>242</sup> Бодријар уводи термин *симулација* (*Симулакруми и симулација*, 1981) интерпретирајући укидање приступа стварности у савременом друштву, и његову замену симулакрумом: „Данас апстракција није више апстракција карте, дупликата, огледала или концепта. Симулација није више представа неког референцијалног бића, неке супстанце. Она је производња, помоћу модела, нечег стварног без порекла и стварности: нечег надстварног. Територија више не претходи карти и не надживљава је. Сада карта претходи територији, као *прецесија* симулакрума – она је та која зачиње територију тако да – ако се треба вратити поменутој басни – данас остаци територије полако труну на површини карте. Остаци стварног, а не карте, још постоје ту и тамо у пустињама које не припадају царству него су наша пустиња. *Пустиња самог стварног*“. Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija* (Novi Sad: Svetovi, 1991), 5.

<sup>243</sup> Peter Eisenman, *Diagram Diaries* (London: Thames & Hudson, 1999).

дијаграма ка чвршћем и опипљивијем тлу реалне грађевине.<sup>244</sup> Идеалистички полет који је обележио формалистички процват „архитектуре мехура“ консеквентно је спласнуо када је употреба рачунарских техника престала да буде привилегија високо профилисаних студија, постајући део свакодневне пројектантске културе, образовања и праксе. Нелинеарне естетике су отвориле нови хоризонт пројекција архитектонског и индустријског дизајна, са елементарним недостатком шире слике о оптичкој употреби нове математике који, указујући на слабост теоријске позиције, прописује њихово приказивање у линеарној перспективи. Из тог разлога флуидне форме, чак и када се транспонују у реални предмет, настављају да припадају виртуелном месту њихове генезе. Извезене у физичку реалност као слике и објекти жеље оне само подстичу бескрајну нужност производње, док се пред нашим очима простор и даље објективизује, а објекти затварају у сопствену, недокучиву структуралност.

Количина података која се притом ослобађа не делује као мотив за заузимање става, већ напротив, субјекат архитектуре остаје заробљен у хаотичном свету виртуелних слика. Елементи архитектонског знања нису живи јер се свде на чисто *осећање знања*, из којег не произилазе делотворне одлуке које би омогућиле фокус и орјентацију према будућности. Бавећи се статусом архитектонског предмета савремена дискурзивна пракса пропушта да проблематизује карактер урбаног простора, који за разлику од његовог историјског појма настаје више као последица него услов манифестације нове архитектуре. Према Баумановом тумачењу градски живот у историји био је неодвојив од специфичног јавног профила који га је чинио могућим. У простору који подразумева неминовне сусрете између незнаца, „уљудност“ је била цивилизацијска норма која је омогућавала чисту друштвеност, одвајајући политичку димензију комуникације од директних испољавања приватних амбиција и надмоћи њених актера.<sup>245</sup> Поимање и практиковање сагласности није било одлука појединца већ обележје средине чије је пројектовање представљало институционални задатак архитектуре. Стога је непотребно истаћи да је и сама струка у својој историји подразумевала домен заштићен обликовим конвенцијама, указујући на подручје праксе које је својом логиком бивало потпуније од сваке индивидуалне активности. Уважавање обичаја било је чин ангажовања и суделовања, а не умањивања значаја појединца, с обзиром да се сам град доживљавао као *заједничко добро*, несводљиво на збир појединачних архитектонских израза. Уколико се новонастали градски простори по свом дизајну удаљавају од модела „уљудности“ то значи да је њихов карактер такав да опасност од сусрета сам по себи своди на минимум.

Савремене стратегије урбанистичког пројектовања створиле су неколико типова отуђених јавних простора који гарантују истородност структуре лишвајући места самосталног садржаја, односно, свдећи позиције корисника на пуке изразе њихове функције чија је хомогеност заснована у заједничком статусу њихових логичких задатака, јединственог програмског одређења и значења. Реч је заједништву које се базира на осећању идентитета као нечег унапред задатог, што

<sup>244</sup> Мисли се на софтвер који интегрише различите фазе развоја производа, од дизајна до реализације, преносећи упутства за пројектовање директно на машине које секу материјал (коришћене први пут за производњу фасаде музеја Гугенхајм у Билбау).

<sup>245</sup> Zygmunt Bauman, *Текуча модерност* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 97.



„фалсификује доживљај“. Први тип чине тргови који немају ни модернистички ни историјски облик иако усвајају традиционалне карактеристике од којих одуарају изразитом монументалношћу и недостатком физиономије. Третманом фасада као непрозирних, рефлектујућих волумена, укидањем оптичко-психолошких ознака комуникације између приватног и јавног,<sup>246</sup> објекти се херметички затварају у односу на слободни простор који обликују као да му не припадају, чинећи да се људи у њему осећају на исти начин.<sup>247</sup> Другу категорију отуђених места представљају она која су јавна по дефиницији, али не конституишу јавни домен, с обзиром да нужношћу идентификације са понуђеним културним или комерцијалним садржајима искључују оперативну могућност урбаних сусрета и комуникације. Музеји, дворане, рекреативни и комерцијални центри привлаче, али не окупљају људе, подразумевајући велики број посетилаца, али сузбијајући својом програмском понудом потребу људи за међусобном интеракцијом. Насупрот трговима који истискују хетерогене активности, ови простори апсорбују различитости услед чега су увек дословно контролисани. Они су херметички затворени, опремљени вештачким надзором као и посебном архитектонском диспозицијом, морфолошки негирајући окружење попут бродова на безбедној удаљености од обале. За разлику од Фукоових *хетеротопија* које показују да места нису увек онаква каквим изгледају, већ да имају способност преображавања у своју сопствену супротност, савремени музеји и дворане функционишу као паралелне стварности, омогућавајући идеални спој слободе и сигурности „нудећи авантуру лишена ризика уз утешни осећај припадности засноване на пукој слици“.<sup>248</sup> Трећи вид савремених „неуљудних“ простора припада категорији „неместа“ која прихвата неизбежност боравка странаца на заједничком тлу, али претварајући њихову присутност у чисту физичку чињеницу, апсорбујући субјективности својих корисника и лишавајући их могућности повезивања посредством симболичних израза просторног и историјског идентитета. С обзиром на ширење без преседана, може се рећи да је јавни простор колонизиран „неместима“ преко критичне мере, указујући на пребацивање јавности у виртуелни универзум мрежа чији облик подразумева замену места његовим симулакрумима.

Супротстављеност архитектуре и урбаног континуитета последица је социјалног конформизма. Способност да се живи и делује у простору различитости, не настаје сама од себе, стицајем спољашњих околности, већ се негује и гради, док се насупрот томе хомогеност генерички шири, представљајући увек форму отуђења од непосредног искуства. Према Хани Арент, гаранцију реалности не представља то што људи који је чине имају „заједничку природу“ већ чињеница да се сви, упркос различитости позиција и појединачних перспектива, баве истим објектом. Уколико постаје нејасно да је реч о заједничком предмету, никакав конструкт идентитета који прикрива конформизам савременог друштва неће стати на пут

---

<sup>246</sup> То су код класичне грађевине симболично представљали прозори и врата, док модернизам традиционалну иконографију замењује транспарентношћу или концептом непрекинутог простора.

<sup>247</sup> „Окретањем леђа“ простору који дефинишу, грађевине делују као да су ту да би биле виђене, али не да би се у њих могло ући. Диспозицијом клупа у односу на централну празнину ови тргови истискују кориснике онемогућавајући задржавање. Њихову супротност представљају гетоизирани четврти: „празна места“ без перспективе које сваки град има, иако се увек искључују из менталне слике, како би остали простори деловали смисленији и испуњенији значењем. Ibid.

<sup>248</sup> Ibid.



губитку стварности, којој претходи укидање људског плуралитета.<sup>249</sup> Празнина савремених простора само је један од услова структурне трансформације, произилазећи из хомогености компјутерске репрезентације која се својом доступношћу намеће као примарна и апсолутна димензија реалности, преузимајући функцију фотографије и замењујући репродукцију симулацијом. Визуелне чињенице архитектуре од тада се више не могу тумачити у светлу кохерентне еволуције, а кључне идеје из угла наслеђене дијалектике, престајући да буду употребљиве као детерминате света чији је „облик“ променио агрегатно стање.

---

<sup>249</sup>       Радикална изолација симптом је „масовне хистерије“, када услед просторног збијања нестаје растојање између индивидуа које је допуштало различите погледе на свет, чинећи људе потпуно приватним, заточеним у субјективитету свог сингуларног искуства, апсолутизујући једну идентичну перспективу која не престаје да буде појединачна тиме што се понавља небројено пута. Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 83.

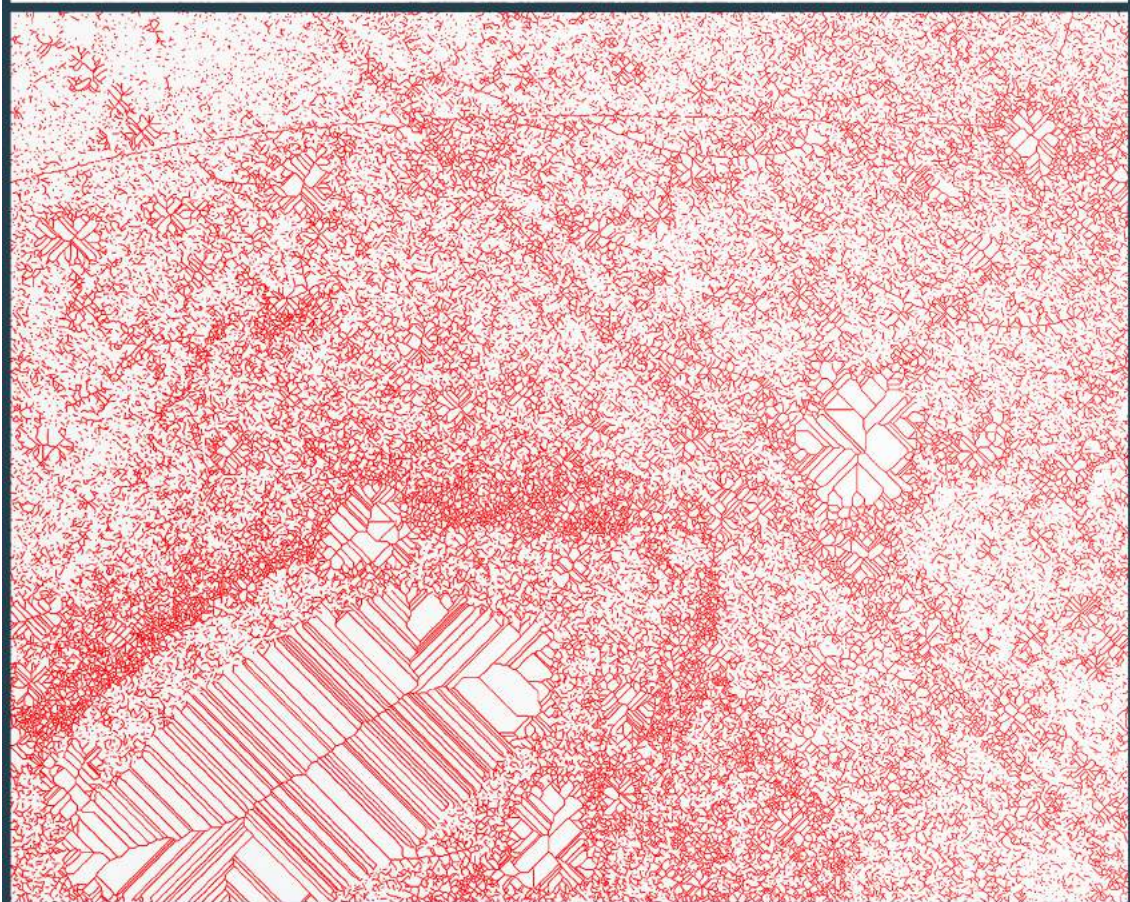
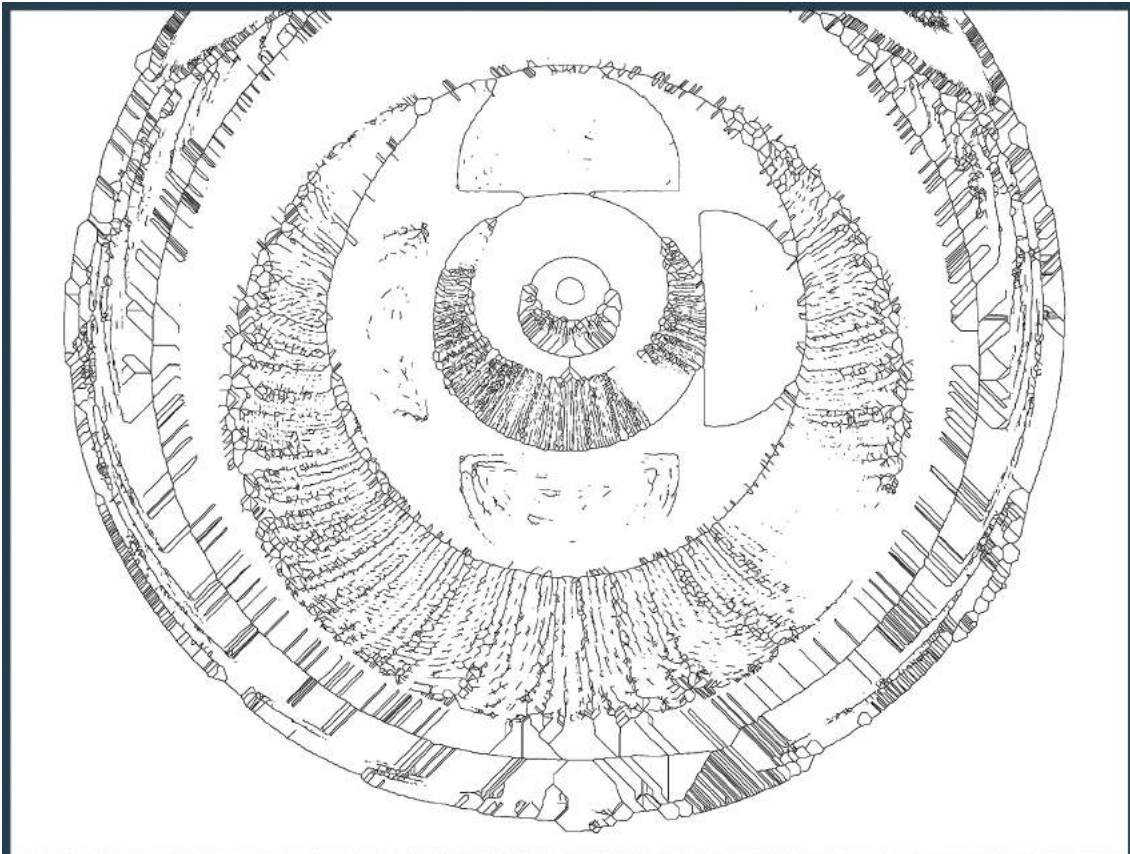


Табла 1. *Александар Родченко Просторна конструкција бр. 12, 1920.*  
[Извор: MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/81043?locale=en>]









Табла 2. Неместа (Демони императивне савремености, AutoCAD илустрација)

## II АРХИТЕКТОНСКИ ОБЛИЦИ И СТИЛ

„Наш век није једини који је искусио рушење здања које називамо знањем... У седамнаестом веку људи су били несигурнији него ми данас; за европске интелектуалце рушио се цео свет и није случајно што су уметност и литература постали барокни, а архитекте почеле да обликују просторе и зидове који су изгледали као да ће се срушити. Али оно што се нама данас дешава је другачије: у оно време разочарање су осећали само научници и интелектуалци“.<sup>250</sup>

(Умберто Еко, *Разговор о крају времена*)

### 2.1 Основни појмови архитектуре

Појмови којима се бавим у овом делу дисертације, *позиција, пројекција, форма и стил*, одабрани су на основу њиховог семантичког обима у архитектонском дискурсу, где се први односи на дефиницију струковног „места у свету“, други на унутрашње законе и димензије архитектонске слике, трећи на универзалне морфолошке моделе и физиономију пројектованог простора, а четврти на језик архитектуре и његове репрезентативне услове који прописују однос између потенцијалне и актуелне форме у времену. Сваки од ових појмова обухвата бар једну од конститутивних релација: *субјекат-објекат, представа-стварност, облик-садржај, идентитет-неидентичност*, где из назначених односа следи да су централне теме прве, друге и четврте главе одређене методологијским питањем, док трећа обухвата онтолошки аспект архитектуре тако да се уместо речи *садржај*, насупрот *форме*, може поставити и *медиј* или *обиље*.<sup>251</sup> Циљ интерпретације која полази од основних појмова јесте да се избегну опозиције и обухвати вишезначност, тако да се уместо ограничавања на специфичне дефиниције архитектуре испитају начини на који се њихова значења укрштају у општем домену идеја. Како тумачи Предраг Крстић, „увек се налазимо пред неком врстом избора када говоримо о појмовима (и у појмовима) преоптерећеним дискурзивним, нормативним, па и асоцијативним багажом, који изазивају сталну недоумицу око њиховог сопственог самоодређења и саморазумевања“. Непрозрачност кључних термина појачана је хипостазирањем својственим начину размишљања архитеката који, баратајући са сликама, упадају у замку поистовећивања номиналних са иконицим садржајима. Једна могућност била би потпуно одбацивање ових појмова у њиховим све расплутанијим значењима, уз немогуће заобилажење свих контекста где се они употребљавају без потребе за прецизном локализацијом. Други начин је њихово задржавање у употреби, уз признање да се „неретко користе произвољно“, али и уз продубљивање сазнања о њиховим основним упориштима које отвара простор другачијих перспектива од оне коју ограничава дисциплинарна

<sup>250</sup> Umberto Eco, *Razgovor o kraju vremena* (Beograd, Narodna knjiga, 2001), 51-52.

<sup>251</sup> Према Ервину Панофском „у сваком уметничком делу мора да се изврши ма како остварено измирење између *обиља* и *форме*, као два пола начелне супротности између *садржаја* и *реда*, или *могућности* и *облика*“. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 96.



систематика.<sup>252</sup> Полазак од етимологије речи у интерпретацији *позиције, пројекције, форме и стила* служи за истраживање порекла тих појмова у којима се налази скривено знање о архитектонским феноменима, претпостављајући супстанцијално различите везе између теорије и праксе у односу на модерне функционалне дефиниције чији дијалектички механизам своди архитектуру на један предодређени институционализовани професионални идентитет.

Специфични контекст анализе представља „рушење *здања* које називамо знањем“, описано у уводној референци Умберта Ека, полазећи од Фукоове тезе о „два велика дисконтинуитета“ у историји западне мисли која је, насупрот утиску континуалног развоја, средином XVII века и на прелазу из XVIII у XIX век потпуно променила ток.<sup>253</sup> Дисперзивност савременог професионалног амбијента подсећа на метафору о „бекству фигура у простору и времену“ са којом Акиле Бонито Олива (Achille Bonito Oliva) описује уздрману позицију интелектуалца у периоду маниризма када се религиозна и општедруштвена криза одражавала у свим уметничким формама.<sup>254</sup> Следи да се знање може упоредити са неким видом грађевине, претпостављајући структуралну целину дефинисану својеврсним обликом и законитостима, која се помера из темеља једино под дејством некаквог „коперниканског обрта“, дестабилизацијом саме њене основе и конститутивних рационалности. Разарање ренесанских *фигура истине* у XVII веку имало је ефекат земљотреса који је дубоко потресао интелектуални живот тог доба, откривајући парадокс у срцу западне културе чији је идеал везан за „обнову“ класичног знања, али чије се схватање бића и света суштински разликује од античког. Хронолошки карактер модерне мисли, изражен у њеној склоности ка апстрактној анализи, удаљава њене појмове од граница у непосредном, физичком искуству какве се налазе у основи хеленистичких научних и филозофских система. Насупрот античкој способности за уобличавање непосредног физичког света, западна мисао се развија из хришћанског осећаја темпоралности. Она је усмерена ка превазилажењу и дестабилизацији, уместо ка дефиницији ограничења видљивог света, заузимајући концептуалну дистанцу из које је могућа релативизација свега постојећег.<sup>255</sup> Ова разлика се огледа у иницијалном осећају за математичке

<sup>252</sup> Predrag Krstić, *Spor oko prosvetiteljstva: istorija i savremenost jedne kontroverze* (Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet: doktorska disertacija, 2014), 41-42.

<sup>253</sup> Према Фукоу, „археолошка анализа указује на два велика дисконтинуитета у *épistémè* западне културе: онај којим започиње доба класицизма (око средине XVII века) и онај који почетком XIX века означава праг нашег модерног доба. Поредак на чијој основи ми мислимо нема исти начин постојања као и поредак класицизма. Нама се узалуд чини да се *ratio* непрекинуто развија у европској мисли још од ренесансе до наших дана (...), али сав тај квазиконтинуитет на нивоу идеја и тема представља само површински ефекат; на нивоу археологије, пак, може се уочити да је систем позитивитета коренито променио ток на преласку из XVIII у XIX век. То не значи да је мисао учинила напредак, него да је начин бивања ствари и поретка по коме су оне распоређене и понуђене знању доживео дубоке промене“. Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 66.

<sup>254</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 15-16.

<sup>255</sup> Шпенглер дефинише „природу“ као „*облик* у коме човек високих култура даје јединство и значај непосредним утисцима својих чула“, а „историју“ као „*облик* из кога људска машта покушава да схвати живо биће света у односу на сопствени живот и да овоме покуша, на тај начин, дати продубљени смисао“. Према његовом запажању, као што је *природа* или *физички простор* био онтолошко тежиште античке цивилизације, тако се у самој основи западне мисли налази њен однос према *истопују*. Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 41.

релације, представљеном *векторским или усмереним* системима, који су оригинално достигнуће западне математике као што је хеленистичко била *скаларна* Еуклидова геометрија. У прелазу на *аналитички модел* садржана је примарна тенденција ка бесконачности, измештању упоришта изван опипљивог човековог окружења и закона који важе у свету непосредне перцепције. Континуитет дисконтинуитета својствен модерној структури рефлексije одражава првобитни расцеп између сазнајног и видљивог који се крајем ренесансе снажно осећао у свим уметничким формама, суочавајући се са немогућношћу да дискурс о класичној обнови заживи у пракси. Еманципација уметности од занатства, као коначни пројекат Албертијеве теорије која је хеленистичке облике прогласила идеалним огледалом природних закона, постаје могућа искључиво личним ослобађањем позиције уметника којима постаје јасно да њихово темељно истраживање споменика „не води ка обнављању одређеног говора, већ неповезаном успостављању одређеног лексика“.<sup>256</sup> У самом дискурсу се већ у развијеној ренесанси јављају противречне тежње, па се Фра Ђокондовом (Fra Giocondo) предлогу строгог класицизма моментално супротставља фантастични класицизам Франческа Колоне (Francesco Colonna) какав се открива у његовом делу *Hypnerotomachia Poliphili*.

Актуелна криза, било као узрок или последица разградње методолошког статуса субјекта, огледа се у потпуном недостатку мерила и неповратном раздвајању теорије и праксе, чиме је архитектонска дисциплина каква је установљена у модерном добу досегла границе које упућују на њено самоукинуће. Најбољи показатељ тог стања је несагласност између интелектуалних и комерцијалних услова праксе, где недостатак комуникације, маргинализација говора и дисперзивност значења основних термина, указују на повлачење струке пред налетом тржишне економије. Једнозначност компјутерске репрезентације мање је везана за ограничење самог дигиталног медија, колико је последица изостанка уметничке рефлексije о дубини и слојевитости урбаног и архитектонског простора. Сводећи се на понављање истина које су постале тривијалне, теорија губи капацитет да именује савремене појаве, остајући закључана у готове појмовне апстракције које је одвајају од стварности. *Уздизање субјекта и губитак стварности* ознака су модерног доба које започиње разградњом класичног јединства истине и раздвајањем емпиријских основа доброг (етика и култура), истинитог (наука и природа) и лепог (осећајност и уметност). Прогресивно удаљавање тих сфера и њихово унутрашње продубљивање, као и диференцијација и формирање мноштва аутономних система дало је модерности моћ за анализу и развој света са својим илузијама поретка. Према Берксоновој (Bergson) интерпретацији, читава историја филозофије представља сукоб система, „немогућност да дефинитивно обучемо стварност у ова готова одећа која се зову наши готови појмови“.<sup>257</sup> Изгледа да је модерна беспомоћност пред временом

<sup>256</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 112.

<sup>257</sup> Према Берксону, „наш разум неизлечиво уображен, замишља да поседује, по пореклу или праву које је освојио, усађене или стечене све елементе истине. Тамо пак где признаје да не познаје предмет који се пред њега износи, он верује да се његово незнање односи само на питања која од ранијих његових категорија одговара новом објекту?“ Цитат преузет из: Rade Leposavić, „Dada Clipping: Traganje za izgubljenim srpskim (?) dadaistom“. *New Moment – New Ideas / Beograd – grad ideja*, New Moment, No.15 (Beograd: Dragan Sakan–New Moment, 2001), 26-30.

додатно узела маха посредством прича о *великој светској историји*, „раскринканој као аутохипнотични еволуционистички мит“ у тренутку који је сведочио крају авангарде. Попут бајке о силовитој моћи реалности, модерна је успела да траје колико и снага њених протагониста да у њу уткају сопствене наративе.<sup>258</sup> Гензија да се буде оригиналан, или готово дужност бивања различитим у свим својим чиновима остаје наслеђени терет и догма модернистичке саморефлексије која „угађа дивљем растињу“, без обзира да ли се иновацијска нужност позива на филозофију историје, или следи помодну логику, покренуту такмичарским притиском културног обрта.<sup>259</sup> Потреба за разарањем *општег места* фундаментална је одлика модерности, а када је реч о дискурсу о архитектури она иде уназад до метафизичког момента неокласичног симболизма, када се предузима коначни отклон од Витрувијевог текста чија критика и напуштање означавају почетак раскида са божанским универзумом, традицијом и природом.<sup>260</sup>

*Поткопавање витрувијанских темеља и релативизација пропорције*, која је имала градивну вредност за ренесансне облике и барокне композиције, надокнађује се новом поставком питања *размере и карактера* чије се основне контуре везују за *корпус* грађевине и његову *симболику*.<sup>261</sup> Веза са геометријом која представља исконску сродност архитектуре и простора у ренесанси је добила вишеструки смисао од момента открића правилне перспективистичке конструкције, омогућавајући развијање сложеног пропорцијског закона усклађеног са космичким устројством којег је он био огледало. Централна перспектива је била потврда сличности између класичне архитектуре и природе доказујући да се њене велике аналогije укрштају у људском бићу, тако да *витрувијански човек* остаје повлашћено место њиховог разоткривања. У освит Француске револуције, класични образац је изгубио важност за дискурс неокласицизма, а математички систем који је повезивао идеје и теорију са праксом прелази у самостално концепцијско или формално подручје. Геометрија у архитектури више не представља универзални закон, већ *предмет рефлексије* у којој трансцендентални субјекат, полазећи од себе, тежи да заснује вредности које важе за друге. Релативизација геометријских принципа као *естетских мерила* неvezана је за егзактну употребу примењене геометрије као техничког или конструктивног средства у научно-инжењерској области архитектуре која се већ тада одваја од уметничког искуства - сфере осећајности и дискурса о лепом - како би се установила као посебна, објективна, грађевинска дисциплина. Витрувијански појам *чврстоће* није био одвојен од уметничког сазнања, за разлику од модерног

<sup>258</sup> О појму *светске историје* из угла позиције уметничке авангарде, видети: Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo / Biblioteka Svetovi, 1988), 19.

<sup>259</sup> Ibid, 27.

<sup>260</sup> Први архитекта који се озбиљно бавио критиком и побијањем Витрувијевих дефиниција, као и ревизијом основних појмова архитектуре био је Етјен-Луј Буле који је желео да успостави нове вредности на основама Кантове филозофије. У уводу своје књиге *Архитектура, есеј о уметности* (*Architecture, essai sur l'art*, 1778 - 1788) он пише: „Шта је архитектура? Да ли да се послужим схватањима Витрувија и опишем је као уметност грађења? Не. Ова дефиниција садржи једну грубу погрешку. Витрувије поистовећује узрок са последицом. *Треба прво замислити да би се извело (...)*“. Etjen - Lui Bule, „Arhitektura, esej o umetnosti“, 8-13. Ranko Radović (ur.), *Arhitektura i urbanizam: Tekstovi arhitekata*, vanredni broj, 1984.

<sup>261</sup> Ibid.



појма *конструкције* који се одваја од архитектуре као *идеје* или *идеалног* на основу аналитичке димензије *истинитог* која одређује подручје природних наука, остајући до сада, према тумачењу Лика Ферија, „једини теоријски свет који пружа отпор његовој субјективности“.<sup>262</sup> Модерно истинито, схваћено као оно *објективно* што *једнако важи за све*, у том смислу одговара старом разумевању Истине, као што универзална позиција модерне науке физички одговара месту *највишег бића* које је у традицији представљало разлог свих ствари, одређујући им трајно место и вредност.

Разбијање јединства *принципа* заснованог у Богу или Природи предодредило је дуалитет *појма геометрије* у архитектури који се од класицизма дели на две равни: егзактно - научну која истражује статичке елементе конструкције и уметничко – симболичку, која се бави *анализом форме*. Геометрија облика остаје примарни елемент у формулацији садржаја, значења и симболичних вредности грађевине, јер за разлику од сликарства и скулптуре архитектура у природи не налази готови модел, већ најпре конструише архетип који ће подражавати. У тој *исконској* вези која репродукује више законе природе<sup>263</sup> геометрија добија јединствени смисао поимања простора у његовој суштини.<sup>264</sup> За научну праксу класицизма чији је циљ било именовање и класификација, изван границе дескрипције домен знања прелази у подручје које се не може осветлити. Егзактност математичке дисциплине, као универзално апстрактне науке о простору постаје елементарна основа и критеријум картезијанске анализе, са чим је и геометрија утврђена као аналитичка и систематска наука, губећи непосредну везу са стварима и светом коју су њене фигуре имале у ренесанси. Од Декарта, позитивна основа сваке просторне имагинације постаје координатни систем  $O(x, y, z)$ ; пропорцијски закони остају апстрактни критеријуми мере и реда, али више не указују ни на какав супстанцијални квалитет.<sup>265</sup> Према Фукоу, у периоду барока, „мисао престаје да се креће у медију сличности“, а алузије које су чиниле „облик

---

<sup>262</sup> Лик Фери, *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 15.

<sup>263</sup> Архитектура (лат.: *architectura*, од старогрчке речи *ἀρχιτεκτονική* чит.: *arkitekton*, од *ἀρχι* = главни и *τεκτονική* = градитељ) пореклом речи упућује на прву вештину, с обзиром на корен *arche* (грч.: *ἀρχή*) који означава *првобитни, основни елемент* или *изворни принцип*. Наслеђе грчке митологије већ је оличавало жељу да се стварност артикулише у целини и овај импулс ка обухватању универзалног био је пресудан за рађање првих спекулативних теорија о пореклу космоса. У старогрчкој филозофији *архе* добија значење везано за поредак „бића“ чије су маштовите визуелизације претходиле развоју апстрактне мисли, као синоним за невидљиво језгро конституције природе, или технички, за оно што лежи у основи целокупне појавне стварности.

<sup>264</sup> Неплатонско подвргавање геометрије алгебарској анализи од Декартовог доба омогућило је свођење земаљских података на математичке симболе, успевајући да повезивањем астрономије и физике захвати бесконачни простор као димензионални континуум. Аналитичка прерада геометрије која се налази у основи модерног, научног погледа на свет одваја тај појам од његове филозофске дефиниције. У оквиру своје теорије сазнања Платон је разрадио прву филозофију математике, сматрајући да се њени објекти налазе у свету идеја те су као такви природњени људском уму пре искуства. Геометријска знања се по њему не стичу учењем већ дозивањем из нашег сећања, представљајући просторни интелект који поседујемо иако тога нисмо свесни.

<sup>265</sup> Према Хани Арендт, „нови поглед на свет се драстично разликовао не само од светоназора антике или средњег века, него није имао много тога заједничког са великом жеђи за директним искуствима, који је постојао у ренесанси, пошто је тај нови поглед почивао на претпоставци да је иста врста спољашње силе на делу и у слободном паду земаљских тела и у кретању небеских тела“. Hana Arendt, *Conditio humana* (Београд: Fedon, 2016), 355.

знања“ сада пре представљају „прилику за грешку“.<sup>266</sup> Тако геометријски односи у архитектонским формама губе моћ аналогија које су разоткривале њихову везу са простором, а математичка анализа постаје средство декомпозиције класичног језика чији облици подлежу прецизној класификацији. Како запажа Арган, „кодификација редова коју спроводе теоретичари класицизма, упоређујући текстове и споменике, не разликује се од оне коју на подручју језика спроводе граматичари; некадашње пластичко приказивање простора остаје само корен или етимон који јемчи терминолошку прикладност лексичких облика“.<sup>267</sup> Облици који су у ренесанси увак били израз јединствене просторне ситуације постају ритмички отворени низови и композиције, независне од места или било какве перспективне константе. У том смислу *еуклидовски простор* наше примењене, нацртне геометрије није идентичан са оним чије је законитости утврдио сам Еуклид у својој *Оптици*.<sup>268</sup> Конзистентност нашег апсолуно систематског простора, који је *непосредно схваћен као такав*, услов је вечито обновљеног поверења у дискурс науке од тренутка када је „космос помоћу инструмента прилагођен људским чулима и предодређен да разоткрије оно што дефинитивно и неминовно заувек лежи ван њиховог домаћаја“.<sup>269</sup>

Несклад између научних открића и људске осећајности најбоље је описала Хана Арент, приметивши да је проналаском такозване „архимедовске тачке“, односно, измештањем гледишта модерне науке „са земље у космос“ његовом инструментализацијом, омогућена потпуна објективизација природе, али самим тим и отуђење од исте. Одвајање науке од техничко-политичког умећа и естетског израза водило је до ослобађања властитих закономерности ових области, што је имало за резултат њихово ширење и диференцијацију, али и неминовно удаљавање од старих интегралних појмова. „Истине“ научног погледа на свет, иако се могу доказати формулама и проверити посредством технологије, не могу више да нађу свој нормални израз у говору и мишљењу, што значи да су савремени људи постали таоци оперативног знања, „остављени на милост и немилост сваком новом уређају који су у стању направе“.<sup>270</sup> Проналазак алгебре као аналитичког инструмента открива порекло идеала који је модерна култура пронашла у апстракцији, омогућивши да се земаљски чулни подаци и кретње сведу на информације изражене математичким симболима.<sup>271</sup> Преокрет у филозофији модерног доба, из којег се развио идеолошки облик друштвених и уметничких покрета, састојао се у тежњи да се растућа дезинтеграција сврховитости санкционише покушајем обнављања покиданог јединства истинитог у било којој од три разбијене сфере. Ове

<sup>266</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971).

<sup>267</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 39.

<sup>268</sup> Еуклидова *Оптика* (грч.: *Ὀπτικά*) представља дело у целини посвећено *геометрији вида*, са релативно мало осврта на физичке и прихолошке аспекте опажања, а које је представљало преседан у западном свету, имајући неизмерни утицај на рад каснијих грчких, исламских и ренесананих научника и уметника.

<sup>269</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 354.

<sup>270</sup> Ibid, 10.

<sup>271</sup> Према запажању Хане Арент, „најважнији ментални инструмент нове науке била је модерна алгебра, помоћу којег је математика успела да се ослободи *окова просторности*, то јест, да се ослободи геометрије која, као што јој име каже, зависи од земаљских мера и мерења. Модерна математика је човека ослободила од окова искуства везаног за земљу, а његове спознајне моћи од окова коначности“. Ibid, 364.

теорије, имајући у виду пре свега модерну естетику, имплицирају унутрашњи однос са историчношћу укорењен у суштинском захтеву филозофије субјекта. Синтеза погледа на свет, било са естетичком, научном или политичком оријентацијом, утемељује историју као ауторефлексивну дисциплину кроз коју се идеја конституише као аутономни систем. На сличан начин геометријска синтеза облика у модерној архитектури са појавом субјекта постаје рефлексивна о пореклу – архитектура „чистог ума“ која се супротставља пиктуралном схватању антике присећањем на један архаичан и узорни свет који тражи симболични облик тамо где су редови изгубили смисао.

Модернизам поставља нову дијалектичку равн у укључивањем проблема *функције* или *друштвене улоге архитектуре* са којом је превазиђена првобитна естетичка дилема између лепог и рационалног, али се поставља питање на који начин се формална сигурност и рационалност постигнута геометријском апстракцијом остварује у својој основној идеји: преображају суштински подељеног друштва, раздираног парадоксима и конфликтима, подизањем животног стандарда маса на виши ниво. Тај циљ иза којег стоји цео модерни покрет поставља задатак изградње *нове објективности* у самом срцу *архитектуре субјекта*, међутим, док Гропијус, за којег *геометријски рационализам* представља *метод*, тежи утврђивању његовог историјског смисла, за Ле Корбизијеа *нови стил* представља *систем* који укида историјске садржаје свести. Док први функционалност посматра као начин постојања, други је успоставља као модел свега што постоји у архитектури; за Гропијуса је геометријска апстракција техника, а за Ле Корбизијеа предметна дефиниција, тако да се његов увек додатно мотивисани интернационализам уклапа у идеолошки калуп обједињујућег појма *машинске естетике*. Са друге стране, Гропијусов и Мисов рационалистички приступ ослобађа облик од архетипског језика како би се у њему потврдила примарна рационалност архитектуре, тако да се формални захтев доводи до техничког метода, чиме се изнова обједињује геометријски простор екстензије. Поенкаре (Poincaré) који је почетком прошлог века разрадио и проширио синтетички концепт топологије био је дубоко уверен да је структуру неевклидовског простора аналитички немогуће спознати, с обзиром да је физичка геометрија ствар оптичке конвенције за коју је култура у толикој мери везана „да би пре променила природне законе, него услове перцепције“.<sup>272</sup> Наративи модерне архитектуре одликовали су се готово митолошким еволуционизмом који револуционарно ослобађање естетских средстава представља као кључни корак у освајању нове димензије простора. Нови архитектонски израз требало је да уобличи дух времена доводећи културу у равнотежу са сопственим научним открићима попут неевклидовске кинематичке геометрије, просторног релативитета и квантне физике, која посредством истине у новој естетици престају да буду неразумљива и страна људској спознаји. О томе говори Гидеон када геометријски рационализам модерног покрета, који је истовремено био средство декомпозиције хуманистичких архетипа, представља као прекретницу уласка у еру антихуманистичке културе где ће се људско друштво сродити са космичком природом новог света и њеним новооткривеним законима који далеко превазилазе материјалне и физичке услове мишљења. Међутим, управо када је реч о новом поимању простора, Ле Корбизијеов

<sup>272</sup>

Henri Poincaré, *Science and Hypothesis* (New York: Cosimo, Inc. Press 2007), 50.

у основи анти-класични принцип пројектовања, дефинисан посредством Модулора, демонстрира повратак „златним правилима“ аналитичке геометрије. *Структурална правилност и геометријска усклађеност грађевинских облика* за њега имају скоро морални смисао, али управо се појам „чисте“ форме налази у највећој контрадикцији са масовном урбанизацијом, што је управо разлог због којег се Ле Корбизије није бавио системом елемената који би у односу на стандарде индустријске производње омогућио различите комбинације, већ пре свега мерним инструментом корисним искључиво у фази пројектовања. Утемељењем *стандарда* он „осигурава перфекцију“ својствену класичној рационалности какву симболизује Пантеон, а која, укључујући се у праксу, усклађује, али пре свега делује као елемент равнотеже. Конструктивистичко ширење „слободног плана“ базирано је на обрасцу *једног координантног система*, интегришући неограничени систематски простор линеарне перспективе са класично постављеним централним недогледом. Конструкција погледа са кровне терасе, као убедљиви приказ урбанистичког постулата „равног крова“ у *Плану Воазан (Plan Voisin, 1925)* за Париз, изнова конституише и потврђује перспективистички *ratio* ренесансног трга у визури *отвореног града* као његове антитезе. *Еуклидовски* или *систематски* простор „јединственог светла“<sup>273</sup> које хомогенизује представе, а који се одупирао авангардној разградњи преокрећући је у конструктивизам, тек крајем прошлог века *заиста нестаје* као атрибут модела у којима се огледа поредак, коинцидирајући са развојем дигиталне технологије и уласком компјутерских техника у архитектонски студио.

Расплињавање тог простора битно је променило карактер архитектуре која је постављала структуралност у први план, као што данас изражава аморфизам и неструктуралне деформације. Савремена продукција у својој укупности нарушава емпиријску конзистентност принципа својствену систематском простору аналитичке геометрије, који се почетком модерног доба преноси на конструкт *времена* као његове *четврте димензије*,<sup>274</sup> стварајући дискурс који су обликовале велике дијалектичке супротности, почивајући *критици* и *друштву* као кључним идејама епохе. По својој неодређеној, хаотичној и стихијској слици која више не представља тему ни теорије ни стварности, ово архитектонско доба делује суштински другачије у односу на оно које је створило још увек посвећене концепте. Трансцендентална промена која се огледа у непостојаности појмовних упоришта не значи да нестају основне вредности архитектуре већ оквири у којима се конституисало њихово модерно значење. Потешкоће у описивању актуелног стања управо су последице губитка средишта чије негативне пројекције одржавају илузију својствености одговарајућег начина пројектовања, позивајући се на пригодне апстракције *еколошки одрживе*, *критичке* или *друштвено одговорне архитектуре*. Савремени аморфизам чије је обележје техничко-морфолошки

<sup>273</sup> Erwin Panofsky, *Perspective as a Symbolic Form* (New York: Zone Books, 1991), 24.

<sup>274</sup> Шпенглер тумачи да је „Кантова грешка, са неописивим последицама, била у томе што је потпуно шематски довео у везу најпре спољашњег и унутрашњег човека са многозначним и, пре свега, *непроменљивим*, појмовима простора и времена, а затим, што је на потпуно погрешан начин везао са тим геометрију и аритметику. Геометрија и аритметика су, *обе, рачунање просторно*, па се у својим вишим областима уопште не могу разликовати. *Рачунање времена*, о чијем је појму наивни човек био начисто по осећају, одговара на питање »када?«, а не »шта?« или »колико?«. Osvald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 39.

инструмент *polygon mesh*<sup>275</sup> показује како се методолошки режим дизајна мења ослобађајући се систематске нужности, базирајући се истовремено на слободи и произвољности манипулације флексибилно покретљивим мрежама састављеним из основних фигура (*face*) схваћених као *тополошке јединице*. Аксиоми на које се свесно или несвесно позивамо полазе од геометријског инстинкта везаног за *тополошке просторе*<sup>276</sup> указујући на промену техничких услова који су у епохи „солидне модерности“ онемогућавали инструментализацију неевклидских сазнања. Пројектовање је до краја прошлог века било везано за технику мануелног цртања - конструисање облика у размери, помоћу лењира и шестара на основу примењене аналитичке или нацртне геометрије. Аналогни поступак архитектонског обликовања био је дефинисан у *систему модуларне координације*. Модуларни растер који је као техничко средство омогућавао артикулацију планова у размери, као метричко начело је одређивао формални моменат начина пројектовања својственог изградњи базираној на индустријској производњи монтажних елемената. Иако се модуларни стандард, пре него на *тип облика*, односио на *тип предмета*, његова непостојаност најављује промену формалног типа, односно *другачије схватање архитектонског облика*. Поред аутоматизације конструктивног поступка у пројекцијским равнима, компјутерско моделовање подразумева елементарно другачији однос између алгоритма и физичког тела, с обзиром на чињеницу да је фиктивни „формат“ екстензиван и суштински неограничен па се геометријска артикулација, уместо на *односу мера*, заснива на *идентификацији бројева (units)*. Нестајање модула као мере и стандарда огледа се у аморфности или губитку физичке структуралности, својственом несистематском начину обликовања. Принцип који је Витрувије описао као *commodulatio* (што значи *регуларност* или *правилност*), а коме се модерна архитектура вратила у најинтензивнијој фази индустријског преображаја архитектонских процеса, означавао је не толико прописани облик колико извесну *могућност форме*, гарантујући усклађеност инвенције са све сложенијим, парцијалнијим системом реализације. У компјутерској симулацији заснованој на аутоматизацији целокупног процеса задржавање растера у употреби из уметничких побуда постаје више сметња него олакшање у пројектанском поступку, међутим, имплицитна слобода услед његовог губитка не иницира и неограничену креативност већ пре указује на премештање услова у неку другу, можда чак и егзактнију, објективну димензију.

Упоредна анализа у овом делу рада полази од претпоставке да се модулације у нашој струковној перцепцији могу представити, па чак и донекле објаснити, *трансформацијом геометријских условљености основних појмова*. Уколико се антички осећај за материјалност и физичку повезаност простора темељно разликовао од оног који је развила западна цивилизација са својом склоношћу за концептуално и апстрактно, онда је и само изражавање у Витрувијевим „облицима распореда“, *ихнографији*, *ортографији* и *сценографији*, укореењено у другачијем односу архитектонске дисциплине према стварности. Са становишта Шпенглерове

---

<sup>275</sup> или *T-spline*, која означава математички модел за дефиницију слободних површина у компјутерској графици

<sup>276</sup> Топологија представља математичку грану коју је засновао Лајбниц називајући је *Geometria situs* или *Analysis situs* (укратко, *геометрија позиција*), која по дефиницији изучава она својства геометријског предмета која остају непроменљива под непрекидним деформацијама као што су савијање, истезање, увртање, скупљање, али не и цепање или спајање.

упоредне онтологије, за разумевање истине у домену једне културе није искључиво битно у којој је мери развила математичка знања, већ и то какву је математику створила. Другим речима, *појам броја* који смо склонили да вежемо искључиво за квантитативне релације имао је *телесно* поимање у античкој геометрији, уместо *функционалног* које је урођено западној аналитици. Број је примарна форма у којој се огледа иницијална свест једне културе о границама и садржају природе, *сличан речи* по томе што као појам обележава, а самим тим и ограничава утиске света.<sup>277</sup> Смисао бројева и њихових релација представља начин чулног постављања граница у односу на природу као неодређеност физичког простора која у себи крије оностраност и као таква изазива страх. Њихово порекло, како посматра Шпенглер, слично је пореклу митова који именују неодређене, двосмислене или нејасне природне утиске, чиме човек ограничава неспутане сензације везујући их за име и градећи симболички поредак. Бројеви и речи представљају својствене фигуре на основу којих људско разумевање добија моћ над светом, што показује чињеница да су језик и математика исте грађе, као и то да сви људски чинови свесно стоје у вези са њима имајући у свом пореклу тежњу за уобличавањем егзистенције. Без свог симболичког значења ове релације не би биле испољавање бића, због чега „број по себи не постоји“, већ „постоји онолико светова бројева колико има култура“.<sup>278</sup>

Према дефиницијама античких филозофа, геометријска спознаја је дубоко везана за способност да се физички простор сагледа и схвати у његовом формалном јединству, а то значи у *идеалним* односима, међутим, старогрчка реч, потекла од грч. *γῆ*: земља и грч. *μετρεω*: мерим, предочава вештину која се најпре односила на практични начин руковања дужинама, ширинама и запреминама. Како тумачи Шпенглер, у VI веку пре нове ере, када античко геометријско знање тек поприма елементе математичке науке, архитектонски облици својим редом дефинисаним у карактеристичном *архаичком стилу* већ изражавају оно што он назива „еуклидовским осећањем“ простора. По њему је „у најранијим облицима дорског орнамента и готске архитектуре већ била остварена мисао *еуклидовске геометрије* и *инфинитезималног рачуна*, на столећа пре него што је први учени математичар тих култура рођен“.<sup>279</sup> Из тога се може закључити да је архитектура репрезентативна у односу на облик света, чак и када његов целокупни лик још увек није научно појмљив, као и то да она претходи еманципацији појединих визуелних уметности, долазећи до израза високог стила док су сликарска и скулпторска дела још увек органски везана за архитектонски локалитет. За разлику од уверења из којег је потекла целокупна просветитељска филозофија, Шпенглер своје становиште заснива на идеји да је доживљај ограничења уобличен у поретку мерних јединица посредством којих је учињен чулним и претворен у појавне релације, доступан обради само једним јединим, и ниједним другим, научним системом. Са становишта *осећаја за простор* то значи да је реч увек о сасвим одређеном, а никад општем или универзално људском искуству. За теорију

<sup>277</sup> Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989).

<sup>278</sup> Ibid, 102.

<sup>279</sup> Шпенглер пише: „Има нечег заједничког, изразито математичког у античком стилу X века, у храмовном стилу четврте египатске династије (са његовом безусловном владавином праве линије и правога угла), у старо-хришћанском рељефу на гробницама и романском орнаменту и грађевини. Свака линија, свака људска или животињска фигура, са својом ни најмање имитативном тежњом открива овде једно мистичко мишљење у бројевима у непосредној вези са тајном смрти (онога што је укочено)“. Ibid, 101.

архитектуре такво полазиште има вишеструки значај јер преиспитује њене методолошке основе везане за *однос облика и простора у архитектонском делу*, пре свега је задужујући да формалне домете претпостави технолошким процесима, с обзиром да начин израде не може бити лишен везе са уметничким остваривањем. Развитак технологије и диференцијација процеса производње не умањују позицију и одговорност архитекте, што је била мисао коју је модерни покрет иницирао својим полемичким темама, одричући се натуралистичког оправдања архитектонских облика које је поговало естетском ставу владајуће класе, са свешћу о његовом губитку актуелности са становишта целокупног друштвеног развитака. Другим речима, позив на чистоту облика, позитивну искреност и јасноћу техничких поступака био је усмерен ка преиспитивању изворног смисла објекта посредством којег се архитектонска струка изнова позиционирала као уметнички субјекат остварујући активну димензију чиниоца у великој модерној револуцији.

Истраживање у овом делу рада има за циљ да у домену основних појмова денотира њихова упоришта у непосреднијем односу са дисциплинарном праксом, произилазећи из претпоставке да је удаљавање мишљења од оперативног, техничког знања у својим крајњим консеквенцама сузило домет стваралачке иницијативе. Наступајући као обележје ликовне и методолошке слободе, естетска ентропија има дубље разлоге везане за бодријаровско раслојавање простора: одвајање виртуелног домена од непосредне реалности над којом је слика преузела симболичку доминацију. Уколико је транспарентност језика основа за јачање интерсубјективности која би у оквиру саме праксе функционисала као њен коректив, актуелна терминолошка амбивалентност, или немогућност прецизног одређивања појмова, као услов нашег бега у индивидуалност одређује подручје у коме је субјекат сведен. Уместо постмодерног ексцеса или прекорачења консензуса, херметичност дискурса постаје израз његовог обесмишљавајућег одсуства чије фантомске пројекције испољавају једну проблематичну етику, полазећи од становишта да је филозофско мишљење изгубило сваки утицај на научно-технички свет. Можда архитектонској продукцији тог света није потребна сопствена теорија, јер већ почива на извесној филозофији која се указује у срцу најприкривеније актуелности, али таква позиција, која пориче физичко место егзистирања, везује пројектоване слике искључиво за име и идентитет.



Фиг. 11. Ђовани Батиста Пиранези: „Anaglyphus Romae in Villa Medica“  
- стереографска пројекција<sup>280</sup>

## 2.2 Позиција или место у простору

### 2.2.1 Ствари и предмети. Поредак и фигуре. Функција и идентитет

Од краја XVIII века, *позиција архитектуре* се као рефлексивна тема више не односи на локалитет грађевине, ни на његову екстензију, већ на тумачење домета дисциплинарне праксе. Тренутак промене погледа на свет одразио се кроз многобројне теоријске импликације које почев од Ложијеовог<sup>281</sup> до Катрмер Де

<sup>280</sup> Giovanni Battista Piranesi, *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani* (Romae: Piranesi, 1761), t.38; видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761/0261>.

<sup>281</sup> Марк-Антоан Ложије (Marc-Antoine Laugier) у свом делу *Есеј о архитектури* (*Essai sur l'architecture*, 1753) формулише концепт „примитивне колибе“ уводећи нову теоријску позицију која у центар поставља питање порекла архитектонске праксе на основама које, као претеча



Квинсијевог (Quatremère de Quincy)<sup>282</sup> текста отварају питање *правог порекла архитектуре*. Основни елемент тих теорија више не представља утврђивање битних мерила лепоте, већ њена практична интенционалност која посредством објективне синтезе образује, разграничава и дистанцира једно формално подручје. Модерни дискурс у самом зачетку разумевање позиције дубоко поистовећује са функцијом, чак и када је реч о археолошкој функцији архитектуре која класичне рушевине повезује са архетипом, откривајући у нестајућем свету трансцендентални домет метафизике објекта. Пиранезијеви бакрописи не представљају класичне споменике као одраз неког реда изван човека, већ као осећање које изазивају у људској души, у чему се огледа *истински прекид са антиком*. Овај дисконтинуитет означава место појављивања историје, не као поновног прикупљања догађаја, већ као огледала кроз које се успоставља аутономија субјекта поновним присвајањем сопства посредством историјске рефлексије.<sup>283</sup> Непрозирни простор који се отвара у дубини Пиранезијевих пројекција указује на пресек који време никад не разоткрива у потпуности, конституишући живу историчност између археолошке имагинације и симболичке фантастике непотпуног предмета, конституисањем делова грађевина за које се не зна да ли представљају тело у настајању, или оно које је покидало време. Испољавањем субјекта, дискурс се одваја од реалности и успоставља као самостална егзистенцијална димензија, стварајући за себе временску дубину разбијањем дескриптивног језика на фрагменте. Архитектонске фигуре које настају на самом прагу модерног доба директно допиру до нас, као знаци дубоког раскида са стварношћу. Њихов наглашени искорак у имагинарно остаје везан за двоструки статус језика који се неповратно удаљава од дидактичке прозирности алегорија.

Нема пуно архитектонских примера који би представљали тренутак у коме дисконтинуитет бића постаје видљива реалност, као што је био тренутак нестајања традиционалне онтологије уместо које Кант заснива трансценденталну метафизику. Картезијански или супстанцијални дуализам полазио је од идеје да постоје две врсте темеља, или две универзалне супстанце, ментална (*res cogitans*) и физичка (*res extensa*). *Мислећа ствар*, као суштина у себи, била је непросторна и без икаквих својстава материје, тако да је било могуће конципирати потпуну интелектуалну независност од тела. За разлику од ње, *протежност* је означавала телесну егзистенцију у којој важе логички принципи и природни закони

---

антрополошком приступу, испитују однос између човека и природне средине. Видети белешку бр. 99, стр. 60.

<sup>282</sup> Катрмер де Квинси, француски археолог и теоретичар архитектуре писао је крајем XVIII и почетком XIX века, а показао се и као искусни администратор уметности у преломном периоду након Револуције и касније као директор новоосноване *Académie des Beaux-Arts*, 1816. Његов есеј *Египатска архитектура (De l'Architecture Égyptienne, 1785-1803)* инспирисао је египатску фазу неокласицизма, али је метафора *архитектуре као језика* коју је увео поставила оквир за нову концептуализацију праксе, из којег произилази модерно схватање „вернакуларне“ архитектуре, барокног „идиома“ или „речника“ класицизма. У том смислу, једно од најзначајнијих дела, пресудно за романтичарско разумевање стила представљао је његов *Историјски речник архитектуре (Dictionnaire historique de l'Architecture 1832-1833)*.

<sup>283</sup> Како тумачи Лик Фери, „захваљујући присвајању прошлости коју не познајемо, али која нас чини оним што данас јесмо, те се стога показује као конститутивна за нашу садашњост, сматра се да нас историја (али, још једном, исто толико социологија или психоанализа) враћа нама самима“. Лик Фери, *Ното aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994), 19.

разматрани са становишта дефинитивности науке. Слободна есенција која је обухватала ум, интелект, свест и душу, а која је била утемељена у Божанству и као таква непроменљива и вечита, нестала је у времену преобликовања симболизма културе и пратећих политичких промена које су трајно измениле разумевање индивидуе и света. Символично поткопавање традиционалне структуре претходило је дословном рушењу *старог режима* какво је у најрадикалнијој форми извела Француска револуција, уклањајући не само споменике који су га представљали, већ и барокни облик јавног простора оличен у краљевским трговима из времена монархије. Раздвајање људског и божанског догодило се и раније, али је у теорији оно установљено у *Критици моћи суђења* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790) која дефинише аутономију чулности „у односу на две стране разума, теоријску и практичну“, чиме по први пут лепота добија самостално постојање, престајући да буде одраз неке спољашње суштине која јој је давала значење. Улог у томе представљало је суштинско одвајање *чулне спознаје од чистог духа*, односно, перцепције човека од божанског савршенства. Повлачење Божанства пратио је успон естетике кроз дефиницију суђења о укусу као *рефлектујућег суђења*, једног стања коначне субјективности, с обзиром да, како наводи Лик Фери, „оно може да проистекне само из *ограниченог, чулног* субјекта који живи на раздаљини од Бога“. Као последица таквог раздвајања, улога уметника радикално се мења према дефиницији *ствараоца*. Као што је лепота у традицији била одраз неке иманенције изван ње саме, тако је и уметник био онај који је *открива*, а не *ствара*. Његов смисао се огледао у вештини разоткривања истина потеклих од Бога или Природе, док је дело било утемељено у приказивању света. Од момента који означава Кант, уметност постаје *изумевање*, а дело *оригиналност*, ново биће и нови свет који је услов његове аутономности. Према тумачењу Лика Ферија, тада се појављује основа за поимање стваралачког *генија*, а *имагинација*, схваћена као највиша способност, постаје „могућност такмичења са божанским у производњи *из корена нових дела*“.<sup>284</sup>

На прагу између епохе традиције и модерног доба (као епохе субјекта), неодређени или двоструки статус архитектонског језика превазилази расцеп између репрезентативне и аутономне егзистенције, окрећући се фантастичним сликама као трансгресији говора представе чија делотворност постаје замена за снагу стварности у којој се један поредак изразио до краја. Са једне стране јавља се класицистички маниризам, а са друге рационалистичка критика из које следи зачетак метафизике субјективности. Нарушавање композиционе јасноће класичног низа није се односило на финоћу стилски уобличеног рококоа, већ на „напетост према личном, субјективном искуству“ чију је икону представљала Марија Антоанета (*Marie Antoinette*).<sup>285</sup> Насупрот великој и реформаторској Булеовој Уметности архитектуре, за младу краљицу уметност је представљала моду, извештаченост и прекопотребно дизајнирање животног стила које је укључивало сталну монтажу и демонтажу раскошних али ипак пролазних декоративних кулиса, протумачених као нехај према архитектури Версаја, замишљеној од стране Луја XIV да вечно симболизује сјај монархије. Без интереса да створи нешто што ће трајати, Марија Антоанета се појавила у тренутку највеће експанзије декоративне уметности у Француској, постајући обожавани клијент врних дизајнера, чије су

<sup>284</sup> Ibid, 32-33.

<sup>285</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 15-16.

ексцентричне потребе удахнуле нови живот технички усавршеном класицистичком мајсторству. Примери високе стилизације неочекивано креативних спојева природног и вештачког, декора и монументалности, једнократног и трајног, показују како је позни барок, колико год инсистирао на техници и реду, ипак био отворен за различите видове диверзије.<sup>286</sup>

Једну од најпознатијих бизарности из времена позне монархије представљао је пројекат Шарл-Франсоа Рибара (Charles-François Ribart), непознатог инжењера из Безијеа, приспео на отворени конкурс за споменик Лују XV који је град Париз расписао 1748. године, а о којем је познати архитекта Пјер Пат (Pierre Patte) накнадно објавио публикацију: *Јединствена архитектура, тријумфални слон, велики киоск у славу краља (Architecture singulière, l'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi, 1758)*.<sup>287</sup> Замисао је представљала монарха на врху циновског слона у чијем су телу предвиђене собе у стилу рококоа, опремљене најновијим погодностима. На репу је дизајнирана трпезарија са илузионистичком шумском панорамом,<sup>288</sup> чији су детаљи укључивали текући поток, креденце у облику стена, симулирани цвркулт птица и скривени лифт за храну како особље не би нарушавало интимност амбијента. Слон се налазио на оси Тиљеријске палате, представљајући неки вид павиљона преко пута краљевског дворца, инсталиран на узвишењу Етоал где се данас налази Тријумфална капија, док се испод простирао трг окружен баштама, дефинисан егзотичним базенима са водопадима и водоскоцима повезаним са фонтаном у утроби скулптуре. Иако је пројекат очигледно био намењен краљу, Рибар је рекламирао и умањену верзију за сваког ко би пожелео да изгради структуру ради сопствене пријатности и задовољства.<sup>289</sup> Ентузијазам Пјера Пата који је дизајн мултифункционалног споменика спасио од заборављања, величајући у својој студији његову „узвишену оригиналност“, упоређујући га са колосалним хеленистичким примерима попут Динократовог предлога за облик Александрије на планини Атос у коју би био уклесан лик Александра Великог,<sup>290</sup> веома брзо након објављивања долази у сукоб са рационалистичком струјом геометријског пуризма, инспирисаном естетичким расправама Ложијеа, Блондела, Винкелмана и Дидроа, која је заступала архитектонску обнову путем повратка антици и природи. Стога су једнако утицајни као и сама публикација, били напади критичара Елија Фрерона (Elie Fréron) који се ругао споменику, називајући га „монструозним ансамблџем“,<sup>291</sup> али посебно

<sup>286</sup> Према Рашел Лоран (Rachel Laurent), „Марија Антоанета је извршила контаминацију архитектуре уздигавши тоалет до уметности, схвативши декор као улепшавање и калем пролазне израде, иза којег очигледно не остаје ништа. Салон мира она претвара у мало позориште да би могла да гледа комедије не излазећи из двора. Марија Антоанета је вршила многоструке промене у Версајском парку. На једном невешто обрађеном дрвету декор су били обрађено платно и папир. Био је то њен град забаве, изграђен као ругло према великом замку: испред дворца су постављене дрвене куће и трем, укључујући покретне салоне за билијар, за глумце и краљицу, за обедовање и игру...“ Rachel Laurent, „Marie Antoinette: hir i stil“, *Delo: Francuska revolucija*, br. 01, 1990.

<sup>287</sup> Pierre Patte, *Architecture singulière, l'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi, Par M. Ribart...* (Paris: Chez P. Patte, 1758).

<sup>288</sup> *trompe l'oeil*

<sup>289</sup> Meredith Martin, *Monstrous Assemblage: Ribart's Elephant Monument to Louis XV*, <https://www.journal18.org/issue7/monstrous-assemblage-ribarts-elephant-monument-to-louis-xv/>

<sup>290</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2014), 25.

<sup>291</sup> Meredith Martin, *Monstrous Assemblage: Ribart's Elephant Monument to Louis XV*, <https://www.journal18.org/issue7/monstrous-assemblage-ribarts-elephant-monument-to-louis-xv/>

оптужујући га за плагирање препознатљиве илустрације из француског издања *Hypnerotomachiae Poliphili*.<sup>292</sup>

Најутицајнија претпоставка просветитељских филозофа тог доба, остајући актуелна дуго након што је поредак класицизма преображен из основе, односила се на веровање да се обрасци слични методима Њутнове физике, који су тријумфовали у подручју истраживања неживе природе, могу успешно применити у областима етике, политике и људских односа у којима није било задовољавајућег напретка заснованог на великим принципима Разума и Универзалности. Радикална тежња ка апстракцији била је условљена веровањем у имплементацију тих аксиома посредством најрудиментаријих, најстрожих и најсавршенијих облика, за које се веровало да могу унети ред, како у приватне обрасце живота, тако и у правне и административне државотворне моделе. Сама могућност таквог заснивања архитектонских знака указује на трансформацију разумевања позиције уметника која је симултано предодредила нови статус оригиналности дела. Пре појаве субјекта и услова рефлексивног суђења, идентитет пројектанта у архитектонској композицији био је изостављен. Оригиналност такозване „*architecture singulière*“ није долазила у сукоб са иконографским узорима, јер се посебност односила на садржај предмета, а не на специфичност архитектонског језика. У времену дворског стила, проглашеног декадентним услед својеврсног маниризма испољеног у склоности ка најразличитијим видовима претеривања, такве аутентичности још увек нема, али она ће се ускоро појавити, означавајући почетак формалистичке револуције са Булеовим утемељењем синтетичког појма објекта. Булеове пројекције стварају утисак метафизичке бесконачности, а тиме и свемоћи димензија, где усамљеност и тишина контраста светлости и сенке „уздиже дух посматрача, одузимајући га и запањујући“, пружајући доказе оног света о коме је сањао Русо, где би полазећи од принципа „*tabula rasa*“ завладала „једноставност, чисто срце, природна правда и социјални егалитет“.<sup>293</sup> Буле је *лепо* заменио *узвишеним*, као што је и *имитацију* заменио *експресијом*, заснивајући уметничку димезију архитектуре у домену чистог стваралаштва, концентришући сву моћ у рукама архитектке - демијурга.<sup>294</sup>

Супротстављајући се сликовитом схватању антике, евокација једног архетипски примереног света у својој основи се поистоветила са вредностима дорског реда који ће послужити као идеално средство обнове, оправдавајући прибегавање апстрактном језику геометрије на исти начин на који је археологија, парадоксално, пружила упориште за нови почетак који се у свему одрицао традиционалног искуства. „Повратак“ искомској чистоти облика, са којим ће појам *карактера* грађевине добити вредност архитектонског знака, водио је до формулације *принципа облика и функције* пресудних за статус језика на коме се

---

<sup>292</sup> Jean Goujon, дрворез из: *Hypnerotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia* (Paris: J. Kerver, 1561). Paris, Bibliothèque Nationale de France.

<sup>293</sup> Сер Исаија Берлин, „Против просвећености“, *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*, број 11, јесен '87; 155-172 (155).

<sup>294</sup> На маргини свог рукописа је, цитирајући Коређа (Le Corregge), записао „*ed io son pittore*“ („и ја сам сликар“). Chantal Beret, „Једна формалистичка револуција“, *Delo: Francuska revolucija*, br. 01, 1990.

заснивала идеја о аутономији архитектуре.<sup>295</sup> Природа тог преокрета више се не може објаснити развојем унутар самих идеја колико променом фундаменталних околности њиховог заснивања. Она одговара промени погледа на свет који се од појаве окреће ка процесу, односно, од константног простора у основи створене или божанске природе ка еволутивном концепту времена по коме појавни статус постаје само пресек који пре скрива него што разоткрива суштину ствари. Нови дискурс који започиње Булеовим текстом *Архитектура. Есеј о уметности* (*Architecture. Essai sur l'art*, 1778-1788) имплицира унутрашњи однос са историчношћу, омогућавајући ауторефлексивни ослонац језика трансценденталног рационализма чији је синтетички концепт садржан у његовим узроцима и тајанственој развојној снази. Дефинишући архитектуру као концептуални процес, Буле раскида са витрувијанском традицијом органског грађења, успостављајући теорију „неорганичних тела“ као геометријских јединица голих и глатких на површини, постављених према начелима хоризонталног ширења, са унутрашњим перспективама повезаним функционалистичким симболизмом *architecture parlante*.<sup>296</sup>

Преокупација значењем у архитектури модерног доба потиче од раздвајања језичке и визуелне димензије, условљавајући дијалектички облик синтезе. Појам правилности се више не заснива на картезијанском разуму који је уметност дефинисао у оквирима подражавања природе,<sup>297</sup> где је оригиналност почивала на *избору теме*, а не на отклону од извора, док је предмет тумачења представљала *композиција* уместо порекла и функције. Булеова критика догматског облика окончава „класичну анализу и објективну представу о лепом“,

<sup>295</sup> Захтев за рационалношћу, у модерном смислу тог појма, истовремено је захтев за језиком који тежи да успостави сопствену аутономију иако су се његови облици формирали много пре субјекта примораног да у њима идентификује сопствени ослонац и смисао, апстракцијом дорских фигура чијим се закривљењем на тренутак остварује симболичност која „говори“.

<sup>296</sup> Појам „карактера“ има кључни значај у Булеовим замислима; он подразумева смисао и симболику коју остварује спој геометрије и „сликовитости“; отуд важност приписана унутрашњим перспективама које творе суштину његове „архитектуре која говори“. Иако делује као *објективни критеријум*, Булеова „правилност“ више одговара синтетичкој идеји која није везана за извесни општи ред, од почетка до краја отворен за анализу, већ представља архетипску слику једног архаичног и узорног света, незамисливу као произвољност у естетским оквирима картезијанског класицизма. Унутрашњи интегритет предмета више се није могао представити на основу спољашњих критеријума као што су *симетрија* и *пропорција*, за које се Буле први одважио да приметити да имају учинак само за извежбано око. По њему је „Карактер дејство предмета које у нама изазива неки утисак; дати грађевини карактер значи правилно употребити сва средства која у нама потврђују само она осећања која се односе на предмет“.<sup>296</sup> Ово објашњење које делује крајње амбивалентно, у времену када су стварали Буле и Леду, позивајући се на категорију чистог ума уместо на емпиријски домен појаве, било је смисленије од номенклатура, разврставања и описивања. Уколико се одговор на питање *шта је архитектура* више није могао пронаћи у теорији - „ни код Витрувија који архитектуру назива уметношћу грађења, поистовећујући узок са последицом, ни код Блондела који описује савршену архитектуру у китњастом предговору, ни код Пероа који налази њене корене у природи“ - према Булеовом тумачењу, „питање остаје нерешено“. Он даље пише: „Немам ли ја разлога да тврдим како је архитектура још у свом зачетку, с обзиром да нема поузданих представа о начелима ове уметности“. Etjen - Lui Bule, „Arhitektura, esej o umetnosti“, 8-13. Ranko Radović (ur.), *Arhitektura i urbanizam: Tekstovi arhitekata*, vanredni broj, 1984.

<sup>297</sup> Сви уметнички производи носе „отисак узора“ као место дефиниције: „геније, да би се допао, или да би се уопште могао разумети, не сме, нити може, да изађе изван граница природе“. Лик Фери, *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 50.

допуштајући позивање на мерила која се, пре него као *правила*, односе као Идеје. Прелаз од антиномије која се развијала између *естетике осећајности* и оне која се позива на *ауторитет разума*,<sup>298</sup> до *модерне форме* која више не доводи у сумњу естетске принципе или ознаке засноване на *субјективности*, потпуно је остварен у Булеовом дискурсу показујући како се обе оријентације, иако супротстављеним средствима, усађују у монадско, или дијалектичко јединство идентитета. Најпре се појам облика, од стубова, капитела, архитрава и пиластра, преноси на читаву грађевину као јединствени ентитет, што ће омогућити диференцијацију маса и настанак нових структура заснованих на играма комбинаторике. Следећи Булеову борбу за нове форме Леду истражује нови *поредак елемената*, ослањајући се на Кантову критику која не проучава идеје према неком спољашњем импулсу, њиховим рашчлањивањем, већ се окреће ка домену априорног заснивајући трансцендентално подручје са оне стране искуства.<sup>299</sup> Његова доктрина изразила је апстрактну синтаксу погодну да створи универзалне обрасце и посебну по својој серијској структури. Заснована на преображајним својствима геомерије у простору, она систематично користи све могуће комбинације, утемељујући начин истраживања на линији једне оголене логике која по суровости и строгости одговара новом сензибилитету за римски стоицизам. Коцке, цилиндри и сфере уклапају се према елементарним односима целина, половина и четвртина, по питању изражајности „карактера“ на исти начин трагају за истином, дефинишући изглед зграде као јасан знак њене намене.<sup>300</sup> Принципи који су руководили новим типом урбанистичког планирања<sup>301</sup> ускоро ће постати закони: једноставност компоненти, њихова аутоматизација и распоред у простору, слобода комбиновања и нестанак традиционалне хијерархије грађевна.<sup>302</sup> У новом реду који предлаже

<sup>298</sup> естетике „догматског класицизма“, Ibid.

<sup>299</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 290-291.

<sup>300</sup> Према Шантал Бере (Chantal Beret): „Царински павиљони у Паризу представљају парадигматски пројекат Ледуове геометријске мисли. Ови симболи фискалне тираније које су наручили главни закупци царине, својом монументалношћу су трансформисали једноставне царинске станице у тријумфалне капије престонице које су много више него техничкој улози трошарина одговарали Ледуовој тежњи да измени предграђа и направи нове кружне булеваре“. Трошарине су замишљене као нека врста лабораторије за типолошке експерименте који демонстрирају успешно рашчлањивање класичног језика, али као препознатљиве иконе озлоглашене фискалне баријере постају предмет револуционарног гнева, постајући узрок осуде и политичке маргинализације архитекте. Као сарадник старог режима, Леду је пуком срећом и породичним везама избегао погубљење, али је трајно лишен средстава да настави бројна започета истраживања, укључујући теорију *Идеалног града* и есеј *Архитектура која говори*. Chantal Beret, „Jedna formalistička revolucija“, *Delo: Francuska revolucija*, br. 01, 1990.

<sup>301</sup> Идеални град је био последњи Ледуов теоријски пројекат, замишљен као синтеза теорије комбиновања и концепције урбаног простора који ће својим обликом и симболичким представама имати дидактичко и психолошко дејство у препороду проблематичних људских нарави. Већ раније је *architecture parlante* у спрези са идеалима револуционара веровала да зграде могу постати „књиге о моралу“, а исти начин размишљања може се применити на град чија поетика јасно упућује на реформистичку и деистичку идеологију. Сваки од „храмова друштвености“ био је функционално и симболички посвећен одређеној вредности: Панаретеон моралу, Оикема или Кућа страсти неморалности, а Кућа јединства, светилишту русоизма“. Ibid, 237.

<sup>302</sup> Утопијски град је обухватао све врсте грађевина које обухвата друштвени поредак, пре свега утилитаристичка здања, фабрике и јавне управне грађевине“. Ледуов пројекат је доследна илустрација веровања да у будућности неће бити потребни велики градови ни престонице, већ величанствена здања резервисана за трговине и циркусе, аквадукте и амфитеатре, мостове, канале,

Леду сусрећу се функционализам и геометрија, стварајући спој који ће својом логистиком предодредити снагу модернистичке објективизације света, где се хомогеност простора потврђује концепцијским јединством на свим нивоима плана, полазећи од једноставне куће до замисли о читавој урбанистичкој целини.<sup>303</sup>

Требало је да прође читава епоха да би се осветлили хоризонти *архитектуре субјекта* чија се филозофска основа није суштински променила од тренутка *architecture parlante*, па чак ни постмодернизам који је истину поистоветио са ексцесом није довео до суштинске трансформације погледа на свет, већ је само променио темпо његовог нестајања. Због тога се историја субјективности не огледа у модерној филозофији, јер је линеарни развој њеног метафизичког схватања прекинуо Ниче уводећи технички појам „воље за моћ“, у оном смислу у којем је уписана у историју модерне естетике, кроз сва различита испољавања субјективности са њиховим међусобним тензијама и супротностима.<sup>304</sup> Интерсубјективност као подручје у коме се заснивају услови општег или заједничког естетског чула, према Кантовој поставци трансценденталне рефлексije, парадоксално, поништава саму идеју субјективности, у једном случају растворене у корист безличног универзалног, а у другом у корист пуког материјалног склопа. Уздизање естетике је свугде, а поготово у архитектури, најдиректније обележено извесном глорификацијом платонизма, услед које њен дискурс никад неће успети да уметничко сазнање ослободи доминације разума, и да *лепоти* установи место какво се придаје *истинитом* и *добром*.<sup>305</sup> Суштина архитектонске *метафоре* у модерном добу, или према Прустовој дефиницији, „извођења сензације из њених привремених околности“, окреће се увек од осећаја ка техници, заснивајући се на извесној рационалности усађеној у архитектонски знак. Језички статус архитектуре који фактички уводи Катрмер де Квинси<sup>306</sup> поставља питање принципа на основу којих она артикулише просторне форме и њихове законе, подређујући их систематском дејству разума и комуникације. Имплицитно, видљиви простор постаје читљив посредством архитектуре, док на супрот томе стварност остаје неразумљива док се не подвргне архитектонској мрежи. Тако је и слика самог света ухваћена у архитектонску метафору која унапред програмира облик у космичкој или теолошкој перспективи. Према тумачењу Катрмер де Квинсија, грађевине представљају перфектне конструкције које саме показују шта их одваја од чисто утилитарне расподеле, а то је *логички* или рационални елемент организације. Као што је напоменуто, архитектура разбија традиционалну економику мимезиса јер не производи реплике већ моделе, односно не имитира већ конституише поредак.<sup>307</sup> У

---

тргове, архиве, библиотеке, а пре свега управе, судове и скупштине, где ће заседати судска већа или се изражавати воља народа. Ibid.

<sup>303</sup> У есеју *Од Ледуа до Ле Корбузијеа (Von Ledoux bis Le Corbusier, 1933)* Кауфман повлачи недвосмислену паралелу, указујући на пластичност облика као обележје функције и демонстрацију педагошког разумевања геометријске систематизације. Ibid.

<sup>304</sup> Лик Фери, *Ното aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 33.

<sup>305</sup> Ibid, 32.

<sup>306</sup> Видети белешку бр. 281, стр. 265.

<sup>307</sup> Према тој теорији архитектура не налази архетип у природи, као што се, на пример, може рећи за сликарске фигуре, већ мора да створи узор који ће подражавати, те самим тим имитира сопствено порекло.

*Историјском речнику архитектуре (Dictionnaire historique de l'Architecture 1832-1833)* Катрмер де Квинси интерпретира продукцију архитектонског архетипа која по њему започиње репродукцијом сопственог порекла,<sup>308</sup> да би у следећој фази имитирала људско тело, али не на начин на који то чини скулптура бавећи се искључиво спољашњим формама, већ исцртавањем и проучавањем структура и идентификацијом односа који чине лепоту, чије се релације онда понављају у грађевинама. Архитектура највишег реда по истом принципу репродукује системе космичких закона, узимајући за свој модел саму природу у апстрактном смислу, претварајући њен идеални поредак у сопствени узор. Како наводи, „из тог разлога ова уметност, наизглед материјално условљенија од других, у свом последњем смислу постаје идеалнија од њих и прилагођенија да покрене интелигентну страну душе“.<sup>309</sup>

Симболичко уздизање човека на месту које је од антике до краја класицизма било резервисано за статус божанства<sup>310</sup> обележава тренутак када лепота престаје да буде нешто „по себи“, постајући оно „за нас“. Притом се уметнички домен искуства, задржан у подручју субјективности, разликује од неосинтетичког облика - функције естетичизма новог времена, који у подручју уметничке рефлексije обнавља јединствену димензију истинитог. Протагонисти модернизма не говоре о лепоти са из угла наивног уметника, већ заступају одређени став о свету са естетског становишта. У том смислу се говор о моралности чистих облика не бави пуким формалностима, већ таквим у које је транспоновано питање суштине.<sup>311</sup> Одређење концепта према пројекцији будућности наговештава да је експлицитне поруке немогуће пренети „визуелним језиком“ архитектуре, с обзиром да њена споредна значења од тренутка конструкције постају подложна семантичкој експанзији и уплетена у непрекидну метафоричку ситуацију. Због тога реалне вредности дестабилизују првобитне манифестне дефиниције грађевина, откривајући идентичност архитектуре са простором репрезентације и чињеницу да је оно што она „говори“ увек друго од поруке коју носи.<sup>312</sup> Као што је описивање било какве организације или структуре система у епохи модерности било немогуће без архитектонских појмова, тако је и лингвистичка употреба архитектонских речи, на пример, *структуре*, *конструкције*, *основе* или *грађе* показивала у којој мери

---

<sup>308</sup> „(...) што још увек ради у случају једноставних зграда и стамбених кућа“. Катрмер де Квинси, *Историјски речник архитектуре*. Цитирано из: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Baille* (Cambridge-London: MIT Press, 1993), 27.

<sup>309</sup> Ibid.

<sup>310</sup> Ничеова изјава о „смрти бога“, или о нестајању света уздизањем човека на божанско место и истовременим прихватањем свести о сопственој коначности најбоље приказује парадокс онипотенције и немоћи модерног разума, објективизације природе која се плаћа отуђењем од исте.

<sup>311</sup> Peter Sloterdijk, *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo / Biblioteka Svetovi, 1988), 19.

<sup>312</sup> Како интерпретира Бодријар, „архитектонски објекат, са оне стране техничког напретка, друштвеног и историјског развоја, као догађај који се остварио, не може се у потпуности објаснити, ни протумачити. Тај објекат говори дословно, у смислу да не постоји његова могућа, исцрпна интерпретација“. Објекат постаје истовремено „представа културе и онога чему је она подлегла – знакова и вишка, преобиља и дистрибуције – по чему је та култура сад и жива и мртва“, а таква сврха која је истовремено симболичка и стварна, коју реалност и трајање објекта постављају са оне стране идеје, пројекта садржаног у нацртима и његове архитектонске дефиниције, према Бодријару, „изражена је дословно“. Jean Baudrillard / Jean Nouvel, *Singularni objekti – arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008).



конотативна, споредна значења доминирају у архитектонском означавању стварности.<sup>313</sup> Како пише Бауман, „солидна модерност била је доба обликовања стварности по узору на архитектуру или хортикултуру; требало ју је »изградити« према судовима разума, уз строгу контролу квалитета и у складу са строгим процедуралним правилима, али најпре *испројектовати*, пре него што изградња започне“.<sup>314</sup> Могућа промена оријентације у данашњем времену налази се у отклону од позиције модерне архитектуре као идеолошки предодређене да „припреми и најави“ један будући свет, према савременој могућности дела да обликује могуће светове, или да их бар учини видљивим. Ревитализација речи постаје могућа само уколико термине схватимо као медијаторе могућих релација кроз које се различити облици, фигуре и знаци укључују у простор и време, тако да је архитектонски облик увек искуство сусрета. Најзад, „град“, како је говорио Фићино, „не чини камење него људи“; људи приписују вредност „камењу“, и то сви грађани, а „не само археолози и литерати“, или, као што је био случај у прошлом веку, урбанисти и архитекти. Због тога су за архитектуру, у времену губитка саморазумљивости идеја, уместо вредности *по себи* са којима је баратала модерна пројекција, много важније оне које јој се приписују, без обзира ко их приписује и зашто.<sup>315</sup> Категоричка разлика између *Тријумфалног слона* и *Њутновог кенотафа* више нема конститутивни идеолошки смисао, јер се унутрашњи однос архитектонског знања према историји и урбаном простору мења и свака релација постаје потенцијални универзум који је могуће изнова населити.

Нестајање света није нужно синоним за декаденцију, нити је индивидуализам по коме не постоје чињенице већ само тумачења, нужно предуслов краја архитектуре. Иако напредак технологије покреће питање граница, док нас филозофија индивидуализма предодређује за амбивалентне одговоре чија неодлучност оставља место закону тржишта,<sup>316</sup> идеалистичке крајности искључују читав свет могућности, али пре свега укидају једно од најдубљих значења појма индивидуалности. Тежећи да сведе појединца искључиво на „аутономију (модерну моралност) или *потрошачку независност* (савремену аутентичност)“, перспектива која га дефинише као једно или друго искључује нераздељиво људско биће, које се, управо зато што је јединствено, разликује од других.<sup>317</sup> Полазећи од јединства личности, у условима нестајања такве перспективе, отвара се могућност за нове

---

<sup>313</sup> Термини архитектонског лексика, пренесени у језик структурализма, преузимају примат над структуралистичком анализом. Виоле-Ле-Дик у свом *Рационалном речнику француске архитектуре од XI до XVI века (Dictionnaire Raisonné de l'Architecture Française du XIe au XVIe Siècle, 1859)* следи структуралистички, Сосиров (Saussure), *аналитички метод* пре него што је тај термин уопште био формулисан. Могуће је да архитектонски дискурс представља предформулацију структуралистичког, или да преношење архитектонских појмова у језик структурализма успоставља сопствене законитости за које је појам структуре тек основно полазиште. Ibid, 32.

<sup>314</sup> Бауман даље пише: „Било је то доба цртаћих столова и планова – не толико ради исцртавања мапе друштвене територије колико због уздизања те територије на ниво јасноће и логике са којом се само географске карте могу похвалити и на њу претендовати. Било је то доба које се надало да ће разум законским путем претворити у стварност, активирајући рационално понашање и постижући да свако понашање противно разуму постане прескупо да би се о њему размишљало“. Zygmunt Bauman, *Текуча модерност* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 51.

<sup>315</sup> Цитат преузет из: Giulio Carlo Argan, *Архитектура и култура* (Split: Logos, 1989), 124.

<sup>316</sup> Лик Фери, *Номо aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 258.

<sup>317</sup> Ibid.

*теорије простора*, с обзиром да је *синтетички тоталитет објекта*, као носилац идентитета, осуђен на дисперзију. У модерној архитектури простор је у симболичком смислу увек био фрагментисан, суштински подељен дихотомијом субјекта и објекта, разума и чулности, унутрашњег и спољашњег сазнања, утемељујући апстрактни карактер постисторијског простора који се указивао као растуће мноштво независних система отворених за себе и прозирних у себи. Архитектура се од других визуелних уметности управо разликује по томе што је несводљива на предмет, и као одговор на питање „где је?“ а не шта је „шта је?“, представља друго од идентитета, услед материјалне присутности у заједничком свету где се одвија њена чулна рецепција. Архитектонска локализација је елементарна функција физичког простора који је посредован грађевинама, као што је домен комуникације посредован информацијским мрежама и новим медијским технологијама. Колико год да је „проблем *смештања*“ за друге уметности ултимативно креативно и пројектантско питање, оно је ослобођено егзистенцијалне тежине коју, када је реч о архитектонским садржајима, условљава идеја о материјалном трајању и везаности за тло, или сличности са земљом као чврстим и непокретним ослонцем под ногама. У времену владавине икона, појављивање архитектуре доживљава судбину Бодријарове „територије“, која више „не претходи пројекцији и не надживљава је“, већ је пројекција та која кадрира вредност реалних грађевина, укидајући им приступ и замењујући га „прецесијом симулакрума“. Уместо празнине или губитка бића, а са друге стране пуког материјалног присуства, традиционални појам о месту је широк и испуњен значењем, посредован симболима који још увек преносе универзалне поруке.



Фиг. 12. Жан-Жак Леке: „Plan d'ornement“ - стереографска пројекција

### 2.2.2 Осећај за апсолутно локализовање

Најкомплексније и највише занемарене теме савременог пројектовања тичу се *потпуног локализовања облика*: могућности *утврђвања специфичних услова материјализације* у зависности од просторних својстава или обележја, која истовремено припадају и самој архитектури и месту где се она налази. Трансформисан техникама компјутерског моделовања и диференцијацијом процеса реализације, а самим тим и раслојавањем дела, ауторски дизајн постаје све апстрактнији производ на нивоу компјутерске слике-знака, дефинисане позитивном количином информација и њиховом суштинском нематеријалношћу. Дистанца коју уводи нова технологија успоставља не систематску већ и диференцијалну апстракцију од стварности, чија се позиција не доводи у питање јер је унапред прописана поставком целокупног архитектонског знања. Из ње се сваки склоп реалних ствари може трансформисати у пуко мноштво, а свако

мноштво, колико год било кохерентно и конфузно, држи се извесних образаца и конфигурација, чија је валидност, како тумачи Хана Арент, „једнака значају математичке криве која увек може да се нацрта између тачака разбацаних без реда на листу папира“. Статус компјутерске репрезентације заснива се на *пројектовању кадра* који из такве линијске диспозиције (актуелних појава, сведених на пуке информације „посредством силе која нужно пребива у дистанци“),<sup>318</sup> располажући све савршенијим техничким средствима, изводи симулацију целокупне просторне реалности. Чињеница да се појам „дисциплине“ у свакодневном говору све чешће замењује „производњом“ или „продукцијом“ говори о степену акумулације пројекција условљених медијском надмоћи визуелизације која, као одговор искључиво на захтеве тржишта, губи сваку везу са реалним просторним потребама. Насупрот томе, свеприсутна хиперреалност замагљује разлику између потребе и жеље, и колико год да је афирмација *виртуелног* испрва ослободила архитектонске пројекције од терета несистематске и све неодређеније одговорности, толико сад њена исходишта исијавају бодријаровском „деструкцијом реалности“, која нестаје иако њени остаци настављају да гаје илузију реалног.<sup>319</sup> Архитектура претворена у идеални предмет постаје замислива само као технолошки екстеријер, као што се савремене индивидуе, лишене просторне интелигенције,<sup>320</sup> свде на „спољашњост којој од почетка не одговара никакво унутра“.<sup>321</sup>

Редукција архитектонских вредности на утилитарну димензију укореена је у модерном погледу на свет, али не треба заборавити да је сама стилска модерна, ослободивши архитектуру од орнамента и тако је поистоветивши са чистим грађењем, имала за циљ одбацивање демијуршке фигуре класичног ствараоца и прекид монументалног односа *облика и ствари*. Тежећи да се конституише као друштвена дисциплина, она се окреће програмима које је требало омасовити, судећи по томе да је друштвена реалност нараслих профаних конфликта имала већу потребу за местима за рад и радничким становима него за еклектичним споменицима. Последица модерне ревизије била је, парадоксално, немогућност доследне критике функционализма, те консеквентно поистовећивање *функције* и *значења*. Иако ти појмови не постоје један без другог и међусобно се надовезују, реч је о различитим типовима вредности, које се приписују на различитим нивоима. Трајање архитектонских споменика показује како естетска или формална вредност грађевина наставља да ствара значења у свету, далеко надживљавајући изгубљену функционалност. У неким случајевима облик претходи функцији, што се види из *утопијских нацрта градова будућности* Антонија Сант’Елије или Хју Фериса

<sup>318</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 376.

<sup>319</sup> „Свуда је активна реч уступила место фиктивном помоћном глаголу, а радња по себи има мање значења од чињенице да је произведена, индукована, потраживана, медијатизована, техницизирана“. Žan Bodrijar, *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima* (Novi Sad: Svetovi, 1994), 45.

<sup>320</sup> Под просторном интелигенцијом подразумевамо не само *осећајност* [*естетика* (грч.: *αισθητική*, чит.: *aisthitiki* = *осећајни, опажајни*)] као начин сазнавања света најдиректније повезан са мишљењем простора - „оног између ствари“, већ и сваки непосредни додир са окружењем који превазилази сферу оперативне функционалности и интеракције.

<sup>321</sup> У том смислу „трећа глобализација“ представља коначни раскид културе са представом „божанског ентеријера“, јер ако је унутрашњост била схваћена као простор прожет душом, онда се савремено *оспољавање света* може посматрати као коначни стадијум модерног губитка душе, или прихватања отуђења као услова живота. Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 67.

(Hugh Ferriss)<sup>322</sup> чија је програмска димензија тек замишљена, док се суштина њихових пројекција заснива на претпоставци о доследном развоју већ познатих облика и самим тим очувању историјског односа *архитектуре и геометрије*. Функција је разлог због којег грађевина настаје, али она не одређује и њено значење, поготово у урбаном контексту где јавне структуре постају неки вид повлашћеног места и просторног обележја, чије је опажање и схватање свакако везано за коришћење, али се не може свести на искључиву утилитарност, јер се оне као својеврсни облици или знаци доживљавају и када се поред њих пролази или када се њихов лик сагледава у панорами. Према тумачењу Ђулија Карла Аргана, значење је окренуто ка урбаном простору, те „није везано за развој *одређене функције*, већ *одређене просторно-историјске ситуације*“. Апстракције на које се позива методологија планирања воде до тога да се град мање посматра као место где се станује, а више као машина која треба да испуни одређену, и то увек *производну* функцију. Генерализације које уводи функционализам прелазе у начин професионалне комуникације, нарушавајући *историјски појам града* јер га одвајају од искуства, а самим тим и од свести.<sup>323</sup> Насупрот томе, основне преокупације актуелног доба, колико год преокренуте у сугерисану негативност, везане су за *питања о простору* и могућности ослобађања његових димензија. Индиферентност архитектуре према својствима локације за коју се чини да је дата одговара начелној незаинтересованости хуманистичких дисциплина за конкретно место егзистирања или, према Слотердијковим речима, „зловолјној неспремности да се сагледа онтолошка ситуација“<sup>324</sup> - *криза простора* коју покреће нејасни појам виртуелности.

Постоје бар два просторна плана која покреће актуелна дисциплинарна криза која настаје из елементарне немогућности да се у простору без облика, средишта и непосредне оријентације створи димензија у којој је људско биће садржано. Прва скупина недоумица која се указује на хоризонту данашње праксе, а излази из њеног видокруга, односи се на друштвени и историјски садржај градског простора који није искључиво систем комуникација и информација, већ је укључен у културу која тежи да се на њега сведе. Процес преображаја из традиционалне културе у њен масовни облик не зауставља се у тренутку када критички дискурс, који је проблематизовао ефекте масовне архитектуре, крајем прошлог века стиже до сопственог исцрпљења. У елементу повишеног комерцијалног притиска савремене „продукције“ на просторне садржаје града, отвара се питање да ли се култура сведена на размену података може помирити са њиховом суштинском историчношћу, као и да ли је уопште могућ прелаз из

<sup>322</sup> Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (Mineola, New York: Dover Publications, Inc., 2005).

<sup>323</sup> Према запажању Ђулија Карла Аргана, методологија урбанистичких истраживања тек од књиге Кевина Линча (Kevin Lynch) *The Image of the City* (1960) почиње да узима у обзир појединачно искуство и особено приписивање вредности визуелним чињеницама града, али велико је питање да ли ће тај тренд уклонити из употребе „низ пригодних апстракција као што су »друштво«, »заједница« или »урбана функција«“. По његовом мишљењу, „то су врло пригодне апстракције јер доводе до тога да се град посматра не више као место у коме се станује, већ као машина која мора да испуни одређену функцију – то је наравно увек производна функција, свдећи све остале активности на допуну главној“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 60.

<sup>324</sup> Према Слотердијку, „та зलोвоља данас покреће све видове убрзаних животних погона, терајући своје актере да сами себе сведе, ситнорајачијски, на низ ставки у прорачуну“. Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 27-28.

историјског у информацијски систем који не би био разоран са становишта континуитета урбане стварности? Услов за такву праксу представљала би воља за одржањем града као *модела друштвеног окупљања око одређеног културног језгра*, поготово ако се има у виду то да је модерна култура за себе створила један *другачији модел* који уместо историјске слојевитости простора успоставља архивску прегледност „хетеротопије времена“. Фуко дефинише музеје и библиотеке као сложене просторне организације, својствене модерном погледу на свет, које омогућавају „бескрајно акумулирање времена“. Ове институције које се сада налазе на свом врхунцу, представљају идеју сакупљања свих раздобља, облика и стилова, конституисану према замисли да се „сва времена претворе у једно непокретно место, заштићено од пропадања и тиме стављено изван темпоралности“.<sup>325</sup> Према том моделу створен је и дигитални начин архивирања, као главни медиј стратегијског „заборављања прошлости“, парадоксалног стања које покреће све видове убрзаних животних операција у тренутној продукцијској трци са временом која савременим људима не допушта да се запитају *где су*.<sup>326</sup> Уколико су медијски прозори и пејзажи покренутих слика основне карактеристике масовног културног стања у коме виртуелни свет постаје животињи од његових конзумената, онда није чудно што је највећи проблем модерне архитектуре представљало оживљавање историјских језгара које се није могло ограничити на њихово искључиво музејско постојање. Немогућност анимације традиционалног простора као места надоградње и континуитета, односно, непостојаност активног стања споменика архитектуре, одразила се на позицију дисциплине која је, услед немогућности да град посматра као целовити ентитет, пропустила да се конституише као прва од урбанистичких техника. *Заштићени статус* историјских језгара, као последња административна препрека пред апстрактном технологијом идејног пројектовања која је естетску вредност учинила таоцем грађевинске шпекулације, пре свега утврђује и дефинише строгу поделу између традиционалног и модерног простора, онемогућавајући кохерентно културно кретање и стварајући проблем територије, не мање забрињавајући од проблема самог града.<sup>327</sup>

<sup>325</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.

<sup>326</sup> Према Слотердијку, „данашњи дискурси глобализације у својој ужурбаности и хистерији не примећују амбис који се отвара пред овим питањима. У времену без љуштуре, и без орјентације у простору, модерни људи су савладани властитим напретком и морају масовно бити луди. Цивилизацију технике, а пре свега њена убрзања у XX веку, можемо посматрати као покушај да се питања Ничеовог крунског сведока, оног трагичног Диогена, угуше у удобности“. Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktoferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 27.

<sup>327</sup> Према Аргановом тумачењу, „јасно је да се о оживљавању историјских језгара може размишљати само у оквиру реформе целокупне урбане средине. Ако историјска језгра одумиру под тежином периферије, јасно је да се њихова обнова не може замислити без побољшања исте. И сам појам историјског језгра погрешно је постављен, јер полази од претпоставке да различити делови града имају различиту историјску вредност, што је одраз старог идеалистичког разликовања између хронике и историје, где прву чине животи сиромашних, а другу подухвати моћника. Град је потпуно јединствен историјски ентитет, а један од великих задатака модерних архитеката је управо искуљење периферије из положаја ниже вредности. То се не може постићи другачије, сем да се за цео град утврди јединствено кулурно кретање које ће га заиста претворити у систем информација. У информацији пак не постоје никакви квалитативни нивои, и није још доказано да очигледна актуелност вести искључује сваку могућност историјског суда. Град као систем информација не може се ограничити на то да преноси сигналне и рекламне вести“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 27.

Други ниво просторних питања непосредно произилази из проблема територије где се архитектура и урбанизам преплићу са корпусом еколошко-демографских тема, почев од опажајног смањивања простора посредством нових медијских инструмената до реципрочног пораста популације и страха да ће неограничена акумулација сукцесивно довести до еколошке катастрофе. *Глобално загревање* баца сенку на потенцијалне успехе науке и дигиталне технологије, с обзиром да *климатске промене* више нису *спекулативни појмови*, већ појаве видљиве на годишњем нивоу. Ширење вештачког човековог света до димензија појмљивих искључиво посредством научне фантастике, с обзиром да су генерацију раније још увек изгледале као пука фикција, нарушава равнотежу *conditio humana* попут апстрактне машине која, дејствујући према сопственим законима, прети контаминацијом природних елемената и потпуном потрошњом биолошких услова на земљи. Немогућност да се еколошке чињенице помире са конкретним околностима архитектонске производње такође не представља новост, већ је тај исти дисконтинуитет, иако сад огољен до границе баналности, саставни део модерног искуства контрадикторне стварности. Питање услова који одређују начин коришћења нових техничких средстава поставља се оперативно и методолошки, али не више суштински - критички, филозофски и политички, иако савремена архитектонска акумулација прозводи околности које имају велики политички значај. Упркос томе, њихова теоријска артикулација губи се између дијалектичких крајности *етике дигиталне репрезентације* и *позитивистичког естетичизма*, показујући на делу парцијалност модерног погледа на свет - чињеницу да су се „мишљење и знање (у модерном смислу знања како да се нешто учини) заувек раздвојили“.<sup>328</sup> Немогућност поставке проблема који би обухватио стварност у њеној укупности последица је небројених поистовећивања која онемогућавају практично супротстављање условима експоненцијалног раста ради промишљања новог, подстицајнијег поља модела.<sup>329</sup> Појам „енергетске одрживости“ своди се на низ фраза дефинисаних на нивоу грађевинске физике, иако је јасно да би се суштински просторна, а самим тим и ултимативно пројектантска дилема овог века морала односити на ново разумевање облика, које би превазишло дословно грађење или субјективни израз на нивоу предмета. Нови материјали унапређују статус грађевине, али не могу променити глобалну архитектонску слику, већ то чини једино спознаја и практиковање другачијег односа између материје и форме, као и другачијег односа појединца према сопственом делу.

Према мишљењу Алберта Перез-Гомеза (Alberto Pérez-Gómez) архитектура се крајем прошлог века налазила на раскршћу између неопходности препознавања и редефинисања њене примарне улоге „овековечења људске културе“ или неминовног нестајања: „Дело архитекте, дело маште, не може бити само

---

<sup>328</sup> Према Хани Арендт, „невоља је у томе што »истине« модерног научног погледа на свет, иако се дају доказати математичким формулама и проверити посредством технологије, више не могу да нађу свој нормални израз у говору и мишљењу“. Hana Arendt, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 10.

<sup>329</sup> Бодријар проблематизује ово стање контролисаних различитости, где је свако нахођење жртвовано оперативној генерализацији ствари. Он пише: „Не сме бити другог знања осим оног које долази од сугерисаног знања. Не сме бити другог говорења мимо оног које долази од сугерисаног говора, то јест, од чина комуникације. Јер оно чиме се управо одликује операција, насупрот акцији, јесте то да је нужно регулисана у свом одвијању. Комуникација је оперативна или је нема“. Žan Baudrillard, *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima* (Novi Sad: Svetovi, 1994), 45.

доминантан поглед, солиписистичка игра огледала или манифестација воље за моћи. Можда је ипак нешто друго, што би требало истражити, а што би као чин помирења указивало на референта изван себе“. По њему *хора* (грч.: *χώρα*, чит.: *khôra*), првобитна грчка реч за простор схваћен као *место неке ствари изван њених сопствених граница*,<sup>330</sup> открива домен истраживања архитектонских потенцијала који превазилази уобичајена естетска и технолошка поистовећивања.<sup>331</sup> Псеудоисторичност прелазне генерације архитеката, последње чију је иницијацију у професији одредила вештина ручног цртања, односно пројектовања у размери,<sup>332</sup> а чији је сан о каријери, обликован по узору супер-архитекте, прекинула глобална рецесија (2008), показује како тескоба историјског момента, свакако алтерована у неодређени притисак окружења, још увек фигурира у идентификацији модела пројектантског и струковног идентитета. Продужетак напетости *архитектуре субјекта*, хладног формализма и „трагичног погледа на архитектуру“<sup>333</sup> једног Ле Корбузијеа, потврђује да је питање простора још увек посредовано архитектонским знањем чија индукција почива на аутоматизму саморефлексије. Крајем прошлог века статус тог знања неповратно се одваја од примарне улоге архитектуре схваћене као *кристализација културног простора најеминентније актуелности* каква у њој ствара интелектуални и психички подстицај. Разумевање културног простора захева прихватање појма архитектуре у његовој „надграђујућој укупности“, посредством отклона од субјективистичких дефиниција које универзалне вредности поистовећују са карактеристичним идентитетом грађевине, према тумачењу *места* - гостољубивог културно-историјског ентитета неодвојивог од стварне појаве архитектуре, али који је увек укључује у нешто друго, истовремено више и мање од ње саме по себи. *Простор* који се помаља на хоризонту данашње праксе, према Фукоовом наводу, „није новина у западној историји, јер и сам има историју“ која са једне стране разоткрива његову судбинску везу са временом, а са друге упорно истрајавање ритуалних обележја од којих се „време у XIX веку неминовно ослободило“.<sup>334</sup>

<sup>330</sup> У изворном смислу, *хора* (грч.: *χώρα*, чит.: *khôra* = земља или домен) је представљала територију старогрчког полиса изван самог града. Филозофско значење овог појма формулисао је Платон као трећу компоненту стварности (Поред Бића и Постајања) - посуду или *materiae primae*, пластичну, без сопственог карактера, из које све ствари настају и која представља њихову крајњу реалност. Platon, *Timaj* (Београд: »Srboštampa«, 1981).

<sup>331</sup> И даље: „У свету у коме медији успостављају нове парадигме комуникације приближавајући се ефемерној природи отелотворене перцепције и првобитној усмености језика, зар није архитектура у стању да носи интерсубјективне вредности, да преноси значење метафором и оличава културни поредак изван тираније или анархије“. Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell (ed.) *CHORA Vol. 1: Intervals in the Philosophy of Architecture* (Sabon: Mc Gill University, 1994), 8.

<sup>332</sup> Означавајући физичку макету као *scale model* савремени жаргон архитектонске праксе подвлачи својственост коју остали модели не поседују. Та последња разлика између материјалног предмета и дизајна као нематеријалне конструкције (која се пројектује у релацији према сопственим апстрактним јединицама и тек приликом финализације подешава на размеру) све више нестаје са новом технологијом производње која аутоматизује креативни поступак какав је био заснован на интерпретацији материјалности будуће грађевине. За *3D штамп* / *прототип* размера постаје небитна, исто колико и за *3D модел* / *рендеринг*. Она функционише као слика којој је додата још једна димензија у виду навода материјалности.

<sup>333</sup> Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (London: Penguin Books Ltd., 1975).

<sup>334</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.



Изворно значење речи *хора* тешко је приближити западном појму простора за који је пресудно било откриће *актуелне бесконачности* каква се према грчком моделу уопште није могла представити, а коју су најпре схоластичари замислили у облику *Божанске свемоћи* – идеји чији је концептуалистички примат над појединачним стварима претходио систематском схватању простора какво ће касније рационализовати картезијанизам, а формализовати Кантово учење. *Хора* у изворном значењу представља *материјални супстрат* или *нелични интервал*, који попут посуде даје простор свему што постоји, настаје или се одвија, омогућавајући уобличавање света и стварности.<sup>335</sup> Она дефинише простор људског стварања и делања, културе и језика, који се налази у коинциденцији са природним местом (грч.: *τόπος*, чит.: *tópos*), а који је Платон описао као рађање света из драматичног расцепа између Бића и Постајања, односно, између непроменљивих идеја и променљиве егзистенције. *Хора* указује на ритуално порекло уметности које тумачи Аристотел, повезујући трагедију и комедију са првобитном импровизацијом извођача *дмитрамба*,<sup>336</sup> откривајући да су се најраније трагедије изводиле у *оркестру* (*orchestra*) - кружној платформи у центру грчког позоришта, чији назив дословно значи „место за плес“ (грч.: *χορός*, чит.: *chorós* = плес).<sup>337</sup> Дедал који је у античкој митологији познат као *први архитекта* и највештији занатлија, изумитељ слика и кипова толико верних природи да су деловали као живи,<sup>338</sup> први пут се помиње у Хомеровој Илијади као творац *подијума за плес* на отвореном за ћерку краља Миноса, Аријадну. Фигура *хоре* се тако повезује са примарним архитектонским остварењем „места за учешће и контемплацију, или места за препознавање“, позорницом јавног живота која давањем израза покрету и диференцијалном времену посредује непроменљиве облике природе. Она подсећа да се градови не заснивају на акумулацији и еволуцији објеката и функција, већ на

<sup>335</sup> У *Тимају* или *О метафизици*, првој познатој систематизацији универзума, у виду дискурса, наизглед аутономног од мита, Платон је формулисао геометријски космос. Реч је о концепту који је све до Њутновог доба представљао извор космолошких слика за западни свет. Платонова артикулација стварности није се заснивала на једноставном дуалитету *Бића и Постајања*, већ уводи трећи термин који осигурава присуство прва два у људском искуству и делатностима. Како закључује Платон, морају постојати три компоненте стварности: 1) *Биће*, идеална непроменљива форма, нестворена и неуништива, недостижна чулној спознаји и разумљива искључиво на основу ума. 2) *Постајање*, има исто име као форма, али настаје и нестаје: покретљива егзистенција која долази до мисли посредством чула. 3) *Хора*, „вечна и неуништива, која пружа позицију свему постајућем, а није спознајна чулима већ неким видом наднавног резоновања, тако да је тешко у њу поверовати. Она се открива у неком виду сна, потврђујући се тиме што све што постоји мора бити негде и заузимати простор, док оно што се не налази нигде, на небу или земљи, у ствари не постоји“. Platon, *Тимаж* (Београд: Србоштампа, 1981).

<sup>336</sup> Ритуали посвећени Дионису, или оживљавању природе (одигравали су се у априлу, као и касније дионизијске игре, када су се према обичајима изводиле трагедије). Aristotle, *Poetics* (New York: Dover 1951), iv, 12.

<sup>337</sup> Хор је група извођача у форми хомогеног, колективног гласног ритма, израженог песмом и плесом, наравијом и акцијом, која се у античкој драми увек налазила центру радње објашњавајући је, подржавајући протагонисту трагедије и ламентирајући над његовом судбином. То је веома тешко замислити из угла модерне драме чија се радња одвија на сцени. Постављање *сцене* или „костура“ иза *оркестра* и њено коришћење као додатне скривене позорнице укида оно што се сматрало да је својом округлом природом представљало првобитно грчко позориште које је било органски приказ простора, као што је римска сцена репрезентација поретка, чија се веза са архитектуром огледа у дефиницији *сценографије* (грч.: *σκηνογραφία*, чит.: *skinografia* = театарна или перспективна слика). Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Београд: Orion Art, 2014), 8.

<sup>338</sup> *Daidallein* изворно значи уметнички радити. Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 207.

испољавану „шупљине“ која, у аналогји са Демокритовим „кеноном“, призива дубоку везу између политичке акције (посредством јавног говора) и ритуалног јединства (израженог ритмичком синхронизацијом покрета). Нелична присутност и деловање јавности, као услова за формирање личности и њено испољаване, обнавља се кроз *катарзу* коју Аристотел поставља као саму суштину трагедије, а коју Брехт описује као „прочишћавање које наступа кроз *чин уживљавања* гледалаца у глумце, а преко њих у ликове из комада“, сматрајући је тачком од највећег друштвеног значаја у аристотелској драматици.<sup>339</sup>

Настанак архитектонског простора био је много директније повезан са извођачким уметностима него што је то афирмисао класицизам, а у класичном преводу Витрувија постоје делови који на то упућују. Освртом на писана дела о архитектури, са циљем да ода почаст писцима који су му „припремили пут и омогућили материјал за извођање његовог подухвата“, Витрувије пружа информације о изворима који су махом остали невидљиви или изгубљени за западни свет. Као прву референцу он идентификује рад Агатарха (грч.: *Ἀγάθαρχος*, чит.: *Agátharchos*) са Самоса, наводно самоуког сликара који је у Атини радио као сценограф и, истовремено са Есхиловом поставком трагедије, „направио позорницу и о њој оставио спис“.<sup>340</sup> Агатарх је стога први сликар за којег се зна да је користио перспективу, као и да је применио илузију простора у сценографији. Појава драмске позорнице означава крај архајског периода и почетак класичног препорода у антици, претходећи свесном уобличавању формалних, типских и пиктуралних образаца и кристализацији античких стилова који су се тада уздигли на теоретски ниво. Настанак новог типа архитектуре у коме се преносило примењено техничко знање, засновано на перспективном сликарству и солидним законима оптике (због чега је Агатарх, за којег Витрувије каже да је *измислио сликање сцена*, морао имати практичне разлоге да опише своја искуства „како она не би пропала, већ да би се кроз генерације даље усавршавала и издавала у

---

<sup>339</sup> Како тумачи Брехт, „*katharsis* је прочишћавање гледаоца од страха и сажаљења помоћу опонашања радњи које изазивају страх и сажаљење“, а она наступа на основу необичног психичког чина уживљавања у лица која врше радњу, а која подражавају глумци. Bertolt Brecht, *Dijalektika u teatru* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1979), 68. / Изгледа да су *катарза* и *мимеза* веома веома рано ангазоване у вези са уметношћу; *мимеза*, исто у релацији са *хором*, била је не толико имитација колико израз осећања, њихова манифестација кроз кореографију, музичку хармонију и ритам говора, односно, признање, кроз присутност тела, његовог средњег места између Бића и Постајања. Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell (ed.) *CHORA Vol. 1: Intervals in the Philosophy of Architecture* (Sabon: Mc Gill University, 1994), 12.

<sup>340</sup> Из Витрувијевог навода види се да се позорница са оркестром и сценографијом појавила на Акрипољу истовремено кад и нови облик драме, док се на месту данашњег храма још увек налазио хекатомпедон посвећен Атини Полијас, стилски прототип Партенона који је страдао деценију касније у Персијској инвазији. Због тога су текстови који разматрају принципе перспективног сликања претходили учењу о пропорцијама и декорацији дорских, јонских и коринтских храмова. Већ средином V века п.н.е. појављују се књиге које анализирају правилност облика, постајући све чешће и стручније. За њима су, судећи по Витрувију, уследиле и студије које су се бавиле техничким направама. Враћајући се на први опис о сликару са Самоса, наводном изумитељу сликања сцена, треба нагласити да су се Витрувијеви подаци разликовали од Аристотелових (који тврди да је ту технику увео тек Софокле), али да нема разлога за сумњу у њихову истинитост, тим пре што су се Демокрит и Анаксагора, подстакнути Агатарховим радом, позабавили разрадом његових принципа: „Они су одредили закон како се средиште мора поставити на одређено место да би правци одговарали очним зрацима, тако да предмети насликани на равним површинама изгледају да су један даље, други ближе“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2014), 142-143.

књигама<sup>341</sup>), одговара моменту раног извођења трагедије, који денотира осамостаљивање уметничких форми. Прве драмске представе вероватно су се одиграле у Агори, где је забележено да су се дрвене трибине (грч.: *ίκρια*, чит.: *íkria*) приликом игара срушиле, а та катастрофа је допринела да се драмска извођења пребаце у Дионизијско светилиште на Акропољу, што се догодило у време 70. олимпијаде, 499/496. п.н.е.<sup>342</sup> На том месту, задржавајући постојећи олтар у центру, конструисана је прва тераса као *оркестар* позоришта које у то време није имало зидани амфитеатар, већ је за трибине искоришћен природни пад терена. Књижевна сведочанства о првим драмама, пре свега прослављена Есхилова дела, потврђују сазнања о најранијој фази конструкције позорнице, чије функције указују на примену илузионистичких ефеката.<sup>343</sup> Остаје нејасно да ли се у позадини налазила дрвена структура или дословно шатор, јер физички докази о грађеној сцени постоје тек од Периклеовог доба. Митолошки моменат који је претходио настанку трагедије морао је бити обухваћен чувеним Дедаловим „лабиринтом“ у Кнососу, схваћеним као метафора трансфигурације плеса од дитирамба до хорског дела, или путање која је водила од импровизације према вештини извођења. Та „путања“ је недвосмислено испуњена лутањем, заблудама и огрешењем о ствари, магловитим успехом који се завршава Икаровим трагичним падом и Дедаловим изгнанством. Као метафора замрзнуте *кореографије* (грч.: *χορογραφία*, чит.: *chorografia*) меандрирање симболизује простор који се развија посредством кретања унутар статичне слике природе. Артикулација извођачког простора се због тога не може подредити прозирној, перспективној слици, већ одговара унутрашњој инскрипцији проживљавања темпоралности, чији је тренутак „писања плеса“ био *прво одвајање од ритуалног јединства*, посредством техничке идентификације, апстракције и перфекције.<sup>344</sup> *Хора* као основа која претходи сваком облику, истовремено је *дело и простор, тло и осветљење, истина просторне слике и простора између речи и искуства*, али пре свега је „геометријски отисак“ (*arche*)<sup>345</sup> који самерљивост територије, обухваћене периметром фигуре, одређује као услов саме могућности повезивања наспрам променљиве, агрегатне и неразлучиве просторности природе.

Чин уобличавања као да је за дорске Грке имао већи значај од саме створене ствари: *платформа* или *хора* симболизује неодвојивост простора од активности, односно места које архитектуру чини поприштем (или *сценом*) културе и језика. На

<sup>341</sup> Ibid, 141.

<sup>342</sup> почетак Персијских ратова и крај архајског периода

<sup>343</sup> У Есхилевим драмама, које су доживеле врхунац славе већ 480-тих година, радња указује на присуство комплексне позадине, највероватније дочаране у перспективи, о чему говори *Орестија* која захтева изванредан број улаза и излаза са врха палате, као и *Агамемнон*, где се сматра да је употребљена прва сценографска механизација.

<sup>344</sup> *Аријаднина нит* је термин који означава примену логичких алгоритама приликом решавања сложених проблема, алузија на клупко које Аријадна према Дедаловом савету даје Тезеју како би успео да изађе из лабиринта након убиства Минотаура.

<sup>345</sup> Анаксимандер из Милета (610-546 године п.н.е., ученик Талеса, оца филозофије) увео је прву стабилну просторну структуру у проживљено искуство својим појмом *архи* (грч.: *ἀρχή*, чит.: *archi* = принцип), разумевајући извор свих ствари у примарној, неодређеној супстанци са својствима „различитим“ од оних у материји из света искуства (води, земљи, ваздуху и ватри). Ову оригиналну супстанцу окарактерисао је као *аперион* (грч.: *ἄπειρον*, чит.: *apeiron* = оно што јесте) подразумевајући просторну неограниченост (укључујући меру и трајање). Alberto Pérez-Gómez, *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics* (Cambridge, London: The MIT Press, 2006), 127.

сличан начин је и *језик* био повезан са *чином* - моћ изговорене речи имала је предност над мртвим симболима писаног језика.<sup>346</sup> У архитектури која представља тај културни универзум, а који Шпенглер назива *еуклидовским осећањем света*, камене архитектонске фигуре истовремено су представљале језик и отеловљење или материјализацију природне силе гравитације. У античком дорском реду постоји недвосмисленост говора и тела, јер се логичко и конструктивно порекло склопа налази у првобитној дрвеној конструкцији. Како наводи Шпенглер, „још у Паузанијино време могао се видети на Херином храму у Олимпији последњи неизмењени стуб од дрвета“. Етимологија речи *сцена* или *скена* (грч. *σκηνή*, чит. *skené* = шатор, колиба), указујући на *скелет* примарне сценорафије, иде у прилог теорији да су дорски Грци, без обзира на тло богато најбољим каменом и познавање микенске и египатске технике, оставили чувени „киклопски образац“ као да није постојао, и изнова градили своје структуре од дрвета и земље.<sup>347</sup> Као што су избегавали писану комуникацију, тако су у визуелној уметности тежили представљању покрета са натуралистичком природношћу. Митске приче потврђују како се антички натурализам развио из дрвене скулптуре: Дедал, „изумитељ слика“, направио је више таквих статуа, од којих се најпознатије директно повезују са машинама.<sup>348</sup> Од Есхиллових хорова до најстарије пластике дорских стубова, за грчку културу није постојало „време“, па чак ни *сећање* као инструмент за историју. Насупрот томе, хришћанско схваће времена још од средњег века развија образац старог, средњег и новог доба и на тој основи ствара историјске и религиозне слике.<sup>349</sup> Реч *историја*, иначе грчког порекла (*ἱστορία*, чит.: *istoría* = истраживање, објашњење, приповедање, описивање) за културу полиса је представљала знање стечено испитивањем и слушањем, које се издизало из садашњице у неком виду агрегатне позадине, састављене из прича о догађајима који су падали у мит посредством божанског присуства. Без обзира на своје неограничено трајање и непроменљивост, та Божанства су имала не само исти облик, већ и исту природу као и човек, и боравила су у истом свету као и људи, само на другим местима.<sup>350</sup>

Недостатак јединствене историјске перспективе најбоље описује природу еуклидовског осећања простора. Античка просторна перспектива разликује се од модерне, на исти начин на који се разликује и њена представа о свету. Иако је

<sup>346</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 39-40.

<sup>347</sup> Према Шпенглеру, „у античким градовима ништа не подсећа на трајање, на јучерашњицу, на оно што ће настати, нигде нема са поштовањем очуваних рушевина, ни неког дела намењеног за покољења или материјала нарочито одабраног упркос техничким тешкоћама“. Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989).

<sup>348</sup> *Хоанон* или култна дрвена скулптура архајског периода обавезно се повезује са Дедалом, а од ње потиче и иконографија Тројанског коња иза које се можда крије изум неке опсадне справе. Најпознатија од Дедалових статуа била је крава у којој је Пасифаја завела Посејдоновог бика.

<sup>349</sup> Перарка (Petrasca), аутор концепта „мрачног доба“ био је страствени сакупљач класичних објеката. Колекционарска црта у којој се огледа културно биће запада од самог почетка везана је за археологију и астрономију, парафразирање и понављање историје, за егзегезу текстова и њихово чување које потиче још од пре ренесансе. Стога није чудно што ће се у модерном добу оснивањем музеја, као културног језгра по мери Револуције, спровести еманципација од прошлости производњом аналитичке дистанце, коначним одвајањем предмета од места и њиховим претварањем у архивски садржај.

<sup>350</sup> У поређењу са трансцендентним богом, са оне стране времена, живота и универзума, грчки богови су *anthropomorphyeis*, исте природе као људи. Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 31.

правила оптике поставио Еуклид, његови бројеви нису били апстрактне позиције које осим дистанци немају ни један сопствени садржај, већ телесни односи фигура, чији је систем био постављен према непосредно локализованом посматрачу, у простору који поседује физичка и квалитативна својства. Због тога античка оптика „никад није учинила привидно тако мали корак, да кроз пирамиду вида просече раван и тако дође до стварно егзактне и систематске конструкције простора“.<sup>351</sup> Осећај простора који је у ликовној уметности тражио свој израз, за разлику од западног, никад није ни захтевао систематски простор, али је насупротив томе узимао у обзир закривљење чула вида које централна перспектива занемарује, сместивши се много природније у чињеничку структуру визуелног утиска. Онтолошки смисао те разлике најбоље показује конкретан однос према времену, који се огледа у начинима његовог мерења, календару и часовнику, који у грчкој стварности готово да нису ни постојали, или су упорно одагнавани.<sup>352</sup> За разлику од тога, механички часовник са бројчаником био је велики изум позног средњег века, представљајући најпрецизнији, најкохерентнији, најдуготрајнији, па самим тим и најлинеарнији инструмент икад направљен у историји хорологије. Од тренутка када су часовници истакнути на највидљивијим местима градских тргова присуство целокупног времена у простору постаје битно обележје тренутка, чиме је хронолошка инстанца учињена предзнаком догађаја на историјској мапи. Дорски Грци су доба „рачунали“ према Олимпијадама, а доба дана по дужини сенке сопственог тела, иако су водени и сунчани часовници, као и строго рачунање времена већ били усавршени у древној Египту и Вавилону.<sup>353</sup> Према Шпенглеровом наводу, „античко биће еуклидовско, тачколико, било је потпуно заокружено у моменту садашњице. Ништа није смело да опомиње на прошло и будуће“. Мање је битно колико је неки календар по себи савршен, у односу на то у којој мери живот протиче по њему. За Грке, далеко до у хеленистичко доба, није постојало никакво мерење којим би била прожета свест свакидашњице; календар је био само нужни оријентир, док се у животу полиса, „проживљавао сваки дан и сваки час за себе“.<sup>354</sup>

<sup>351</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 156.

<sup>352</sup> Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 185-186.

<sup>353</sup> Сличан однос према времену имали су и Римљани: „То што је Цезар реформисао календар био је готово акт ослобађања од античког осећања света, али Цезар је такође смишљао да се одрекне Рима и да превори државу градова у династичко царство, *подложно симболу трајања*, са тежиштем у Александрији, одакле и потиче његов календар. Убиство Цезара делује као последња побуна животног осећања, непријатељски расположеног према трајању, отеловљеног једино у »полису« и у Римској републици (*Urbs Roma*)“.<sup>354</sup> Ibid, 185-186.

<sup>354</sup> Према Шпенглеру, „свечаности које су кључале од снаге и крви, борбе по црковима које Тацит једино и описује док за тихо одмицање у животу далеких провинцијских земаља нема ни ока ни речи, биле су последњи израз овог еуклидовског осећања света које обожава *тело и садашњост*, лишено брига које изазива свест о неумитном проласку времена. Ни један Грк не би себи могао представити трагичну запетост историјских криза, где *један* тренутак делује сташним притиском који меље, као у августовским данима 1914.“ Ibid, 186.



Фиг. 13. Жан-Жак Леке: „Fig 138“ - стереографска пројекција

Према Фукоу, у западном свету *простор и места имају историју*, и не може да се не примети судбинско уплитање времена у све преовлађујуће концепције *природе и историје, простора и културе, места и језика*. Историјска свест је омогућила идентификацију ренесансне уметности са античким формама, онемогућавајући хуманистичкој мисли да разуме јаз који се у грчком свету превазилазио између *економије и политике*, одвајајући „заклоњени живот у домаћинству од немилосрдне изложености у полису, и у складу са тим врлине храбрости као најелементарније варијанте политичког држања“. Политичка пракса модерног доба потекла је искључиво из секуларног домена који је у средњем веку био суштински приватан, заснован на груписању унутар породица или удружења организованих око заједничке делатности, хијерархизованих и херметично затворених у непробојним феудалним границама.<sup>355</sup> Јачањем еснафске структуре

<sup>355</sup> Према Хани Арент, „нестајање јаза који су људи у антици свакодневно морали да прелазе, како би надишли уски домен домаћинства и уздигли се до домена политике, суштинска је ознака

koja je omogućila razvoj građanske administracije i upravljanja po principu zajedničkog interesa ili gradskog dobra, omogućeno je uzdizanje urbanog prostora koji je odlikovala inherentna pragmatičnost, za razliku od mesta katedrала и цркава као носиоца оног вида размене духовних вредности какве је у антици имао форум, чији је статус био одвојен од интереса и дубоко везан за јавне форме живота и учешће у заједничком свету. У корену такве двојности налази се супротност хришћанске и политичке мисли, односно хришћанског и политичког простора, која је од самог почетка лишавала ослонаца идеју о обнови класицизма. Чињеница је и то да су се ова два истински супротстављена културна простора два пута у европској историји преплела на италијанском тлу, услед чега градска култура у чијем је успону пресудну улогу имала Фиренца није никако могла да заузме објективну дистанцу у односу на антички модел, а самим тим да га суштински разуме. Сан о обнови Рима (*renovatio urbis Romae*) био је пресудан за класичну иконографију која је усађена у модерни поглед на свет са својом судбоносном ознаком једног немогућег пројекта, који је услед исконске контрадикторности у самом себи постао позитивна покретачка сила, ослобађајући огромну креативну енергију ренесансне епохе. Идеја о обнови била је заслужна за то што је маиштарија о облицима захтевала да се претпостави као, пре свега, маиштарија о простору, потврђујући се у истини о античкој природи, осмотски стопљеној са хришћанском вертикалом која је прихватила сферну структуру космоса без истинског разумевања заокружености света. „Место изнад самог неба“ само је идеална фигура преклапања хришћанског простора са политичким, који је у бити био огољен и суштински неспојив са ушушканошћу западне мисли у *Empyrean* и њен концепт о пребивалишту Бога.

Као што је античким уметницима био незамислив систематски простор који се већ у готици јасно поставља изнад сваког појединачног тела, тако је његова

---

модерног доба“. У средњем веку тај јаз је постојао, али на сасвим другом нивоу и са ослабљеном снагом. После пада Римског царства, „католичка црква је понудила нешто што је било замена за грађански статус“, што показује средњовековна напетост између таме свакодневног живота и раскоши која је пратила све што је било светиња. У том смислу, успон од секуларног до религијског одговарао је античком успону из приватног у јавно. То ни у ком случају није био политички простор у правом смислу те речи, али је већ тад прожет амбивалентношћу, јер колико год да је црква могла постати световна, опет је интересовање за онострани свет оно што је држало заједницу на окупу. Консеквентно томе, читав секуларни домен средњег века, дефинисан феудалним поседима спада у простор приватног, и функционише у проширеном облику домаћинства, хијерархизоване и херметички затворене јединице у којој је феудални господар глава породице, имајући апсолутну моћ, а неретко и овлашћења да дели правду унутар сопствених зидова. Из тог „мрака“ изрониће на светло ренесансе извесна политичка мисао и извесни облик градског простора, али до његовог успона долази из сасвим другачијих принципа од антике, груписањем пословних гилди и компанија, путем повезивања по принципу заједничког интереса и добра, почивајући на односима који су такође економски, премда другачије организације од самог феуда. Иако предузетништво ствара практични облик удруживања људи који се баве истим послом и имају исти циљ, тај вид активности везан за је привређивање у некој функционалној хијерархији, и самим тим није просторно-творачки, нити допушта јавне форме живота и заједнички свет. Ширење еснафске структуре операционализовало је појам управљања и развој администрације, а у освит ренесансе у италијанским градовима управо је трговачка администрација стекла значајну материјалну преоћ и, поред управљања цеховима, преузела руковођење целим градским добром. Материјални статус грађанске класе подигао је ниво градског простора, али за разлику од катедрала и цркава, он се до краја средњег века развија према моделу који долази из приватне сфере, и који због тога углавном одређује прагматичност. Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 50-54.

структура била непозната филозофима чије је концепције универзума касније пригрлила западна теологија. Према тумачењу Ервина Панофског, „античке концепције простора биле су разноврсне, али ни једна није дошла до тога да простор дефинише као систем чистих релација између висине, ширине и дубине, тако да би се (*sub specie* једног »координантног система«) разлика између »испред и иза«, »овде и тамо«, »тело и нетело« разрешавала у вишем и апстрактнијем појму тродимензионалног простирања“.<sup>356</sup> Целина света за њих остаје нешто, из угла наше мисли, суштински дисконтинуирано, било да је реч о платонистичком контрасту између света елемената који могу да се сведу на геометријски уобличене форме и простора као његовог безобличног, чак и облику туђег, садржиоца или посуде, или да је у питању Аристотелово суштински нематематичко „преношење квалитативног у подручје квантитативног, приписујући општем простору шест димензија (испод и изнад, лево и десно, испред и иза), док допушта могућност да се појединачна тела одреде са три (висина, ширина, дубина), а да притом овај »општи простор« са своје стране схвата само као крајњу границу једног највећег тела, наиме *небеске сфере*, управо као што место појединачних ствари (грч.: τόπος, чит.: τόπος) за њега јесте граница једног наспрам другог“.<sup>357</sup> Самом Аристотелу бесконачност је била суштински незамислива, као што се својства, поготово она која би припадала релацији „тело и нетело“ не могу свести на један заједнички именитељ у којем би се разрешавало питање појединачних ствари, па чак и *небеске сфере* као такве, за разлику од коначне границе спољашњости тог највећег тела какву опет западни људи не могу себи да представе управо на оном нивоу где се антички свет конституише и уобличава у самом себи, одговарајући схватању по коме све што постоји мора имати физичко место (а уколико га нема, онда то не постоји).<sup>358</sup> Чињеница је да је управо то *место целокупног универзума* оно које хришћанска схоластика није могла да *концептуализује* без идеје о јединственој, свепрожимајућој позицији „изнад“.<sup>359</sup> Она испрва није природна већ трансцендентална, суштински метафизичка, али ће се ускоро појавити на хоризонту *филозофије природе*, у виду не само концептуализоване или спекулативне, већ и емпиријски доказане, *стварне бесконачности*. Између та два простора западно сликарство, архитектура и скулптура описују секвенцу обележену дисконтинуитетом који је наглашавала ренесанса стварајући културну

<sup>356</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovada: Samostalno izdanje, 1999), 156-157.

<sup>357</sup> Ibid.

<sup>358</sup> У својој *Физици*, у књизи *Делта* (IV.5), Аристотел је конципирао и објаснио појам природног места који дефинише додирна површина два тела, унутрашњег и спољашњег, садржаних једно у другом, тако да се спољашња ивица садржаног тела додирује са унутрашњом ивицом оног које садржи. Aristotel, *Fizika* (Zagreb: Globus, 1988), IV.5, 168-169.

<sup>359</sup> За класичне Грке, а и за Римљане, није могло бити ничег природнијег, с обзиром да Аристотелов космолошки модел сасвим одговара ономе који *Атлас* (грч.: *Ατλας*, чит.: *Atlas*) држи на раменима. Његова непојмљивост са западног становишта била је разлог многих нетачних интерпретација, почев од замене тог „неба“, као сфере представљене од споља, за „земљу“ са пројекцијом констелација, до метафоричког појма мапе која обухвата најисцрпнији приказ географије света. Кугла коју носи Фарнезе Атлас, поред геометријских ознака (на пример, целестијалне осе) представљала је заправо кључне митолошке сцене, јер је за Грке све оно што је изван границе *било полиса или небеске сфере, блиске прошлости и будућности*, дакле све оно што је *спољашње њиховом свету*, падало у мит. / *Farnese Atlas* (Museo Archeologico Nazionale, Naples), мермерна римска скулптура из II века пре нове ере, вероватно копија ранијег хеленистичког модела, представља најстарију познату скулптуру Атласа који држи небеску куглу.



слику „мрачног доба“.<sup>360</sup> Трансформацију простора која се није догодила од једном, а чији је вишевековни процес означен *Падом Римског царства* (476) и крајем епохе старог века, могуће је описати само условно, између историјских крајности и хронолошких чињеница. Стварном разарању Рима претходила је симболичка разградња његове моћи, при чему је политички систем заснован на координисаној управи и војном интегритету изгубио ефикасност и снагу, слично као што су скраћења у грчко-римској перспективи изгубила репрезентативну функцију у односу на простор. Њено напуштање у ранохришћанским мозаицима било је исте природе као и напуштање (од стране дорских Грка) микенске традиције грађења у камену чији је симбол био стуб који се сужавао од капитета према бази.<sup>361</sup>

Уместо да природа постане просторна, сада је простор морао да се „згусне и помрачи“, да добије мистичну димензију и самим тим изгуби структуралну прозирност коју је имао када се у свим његовим елементима огледала свест о целини, означеној метричким начелом, законом пропорција и законима оптике, према којима је његово непосредно схватање истовремено означавало перспективистичку и стилску повезаност света.<sup>362</sup> Инфраструктурална матрица и институционална прожетост тог простора, који је у својим границама у потпуности био цивилизован, почетком средњег века нестаје као искуство стварности. Сложеност фактора његове разградње показује како цивилизација није један ентитет, већ многоструки преплет нити од којих свака има своју дужину, а међу којима се издваја она пресудна, не толико за феудални систем колико за феудалну херметичност простора, чији су заједнички корени постављени тог тренутка када је *колонима* забрањена промена места становања (јер се сматрало да ће то олакшати прикупљање пореза).<sup>363</sup> Са завршетком антике и укореењавањем оријенталних

---

<sup>360</sup> Према Петрарки, антика која се као паганско доба дуго сматрала мрачном, открива се сада у светлу својих културних достигнућа, за разлику од његовог сопственог времена које у њиховом недостатку делује мрачно, и доживљава се као доба таме, заостало са становишта новог хуманизма. Појам „мрачног доба“, који ренесансу повезује са антиком, судећи по Вазаријевом уводу у *Животе славних сликара, вајара и архитеката*, био је важећи став слободне уметности. Интелектуални отклон се најпре се јавља у литерарном покрету XIII века, који је Данте назвао *Dolce Stil Novo* или *stilnovismo*, а који је даље развио Петрарка, као стил који је инспирисан трубадурском поезијом, али интелектуално и квалитативно усавршен, префињенији у употреби метафора и симболизма, финих двоструких значења и дубоке интроспекције. Рађање индивидуализма у времену позне схоластике, као и sukcesивно ослобађање уметничког језика, занимање за појединачни објекат, осећај за природну тачност у сликарству и литератури, све те тежње нису биле искључиво ренесансне, већ су одговарале једном кретању које добија облик и правац у оквиру средњовековног номинализма. Према Арнолду Хаузеру, „Ренесансно откриће натурализма било је конструкт либерализма XIX века који је хуманистичко одушевљење природом супротстављао средњовековном, метафизичком виђењу света да би задао ударац романтичној *филозофији историје*. (...) Доктрина о спонтаном натурализму ренесансе потиче из истог извора из којег и мисао о томе да су борба против духа ауторитарности и хијерархије, идеал слободе свести као и еманципација индивидуе и демократског принципа, све то тековине XV века“. Arnold Hauzer, *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, II tom* (Beograd: Kultura, 1966), 176-206.

<sup>361</sup> У питању је стуб чији облик потиче из Минојске цивилизације, а који је као симбол Микене, заједно са архитектонским детаљима венца и постоља (као карактеристичним пресеком мегарона) приказан између два лава на рељефној троугластој плочи изнад чувене Лавље капије (1250. п.н.е.).

<sup>362</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 116-118.

<sup>363</sup> Сложена привреда Царства која је функционисала по принципу слободног тржишта доживљава слом услед инфлације. Недовољна количина злата наступила је услед исцрпљености постојећих рудника и новац више није кован од правог злата, услед чега је изгубио вредност, па су

утицаја у уметности, чије испољавање, како напомиње Панофски, није било узрок већ симптом и оруђе новог развоја, почињу да се распадају слободно продубљен пејзаж и затворени унутрашњи простор, „чија привидна диспозиција узмиче пред јукстапозицијом и суперпозицијом“. Када је реч о сликарству, појединачни елементи слике, делимично садржаји, а делимично компоненте једне непрекидне просторности претварају се у форме које се налазе у вези са равни, и које се апсолутно издвајају, а не израњају, из златне позадине, и ређају као знаци укидајући просторну логику композиције. Закон простора све више узмиче пред законом површине која нема структуралну дубину, нити тежи да се *прозире* у плановима,<sup>364</sup> већ да буде испуњена линеарним појавама форме које добијају најразличитија тумачења, али више као знаци или текст који може било где бити постављен, чији архетипски лик поништава пиктурална, сценографска својства приказа. Према Ервину Панофском, „елементи слике су током два века потпуно изгубили своју мимичко-телесну повезаност кретања, и перспективистичку повезаност простора, да би могли да се споје са једном новом присном повезаношћу, такорећи до нематеријалног ткива - ткива без празнина у коме ритмичко смењивање боје и злата производи јединственост, иако само колористичку и луминистичку, али чија посебна форма у просторном схватању тог времена наново налази свој *теоријски аналогон* у метафизици светлости многобожачког и хришћанског неоплатонизма“. <sup>365</sup> Према Проклу Ликеју (Проклос ó Διάδοχος), „простор није ништа друго сем најфинијег светла“<sup>366</sup> што значи да је свет, баш као и у уметности, први пут појмљен као континуум, али му је истовремено одузета компактност и рационалност: „простор се преобличава у хомогени – и хомогенизујући – али немерљив, чак бездимензионални флуид“.<sup>367</sup>

Модерни простор се формирао из основе тог метафизичког „флуида“, када се у готици изнова буди интересовање за телесност заједно са обновљеним интересовањем за антику, након што ће Тома Аквински, не без већих измена, оживети Аристотелову доктрину простора. Као што је описано, то је била квази телесност: скулптура, сада већ сасвим пропорционална и готово природна одваја се од зида остајући ипак незамислива без своје нише, парчета празног простора у позадини које ју је опет са њим везивало. Простор готске катедрале, а исто тако и готске скулптуре јавља се као фрагментаран, али текући простор, такав да се може

---

војници инсистирали да буду плаћени у натури. Вештачни створене ниске цене довеле су до несташнице хране, поготово у градовима где је снабдевање зависило од трговине. Упркос свим законима Римљани су масовно напустили своја градска занимања како би се прихватили пољопривредних радова, тако да је услед опште привредне декаденције наступила депопулација градова. ([https://sh.wikipedia.org/wiki/Pad\\_Rimskog\\_Carstva](https://sh.wikipedia.org/wiki/Pad_Rimskog_Carstva))

<sup>364</sup> Перспектива (лат.: *item perspectiva*) према Диреру (Dürer) значи *прозирање* или *прогледање*, која се још од Боеција (Boëthius 480-542/525) сматрала помоћном граном геометрије. У том смислу, о перспективи је писао и Аристорел у својој Физици, из чега се може закључити на који је начин она прихваћена као миметичко средство традиционалне архитектуре. Аристотел се трудио да разуме посредничку стварност геометрије у односу на структуру простора, када наводи како геометар ради са природним линијама, али не на начин на који се појављују у природи, док оптика барата са геометријским линијама на начин на који се појављују у природи, уместо са искључиво математичким ентитетима.

<sup>365</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 160.

<sup>366</sup> Цитирано из: Ibid, 161.

<sup>367</sup> Ibid.

замислити бескрајно ширење његовог пластичног израза. Маса и празан простор постају готово равноправни медији репрезентације, који представљају хомогено и недељиво јединство симболичког космоса, неограниченог простирања изнад свих тела, означено пребивалиштем Бога или супернатуралном димензијом бесконачности која добија појавност у физичком, геометријском систему универзума, предодређујући његову скорошњу детеологизацију. Аристотеловска аналитика, метафизика и природна филозофија имале су пресудну улогу у високосхоластичком натурализму који је направио отклон од августиновског неоплатонизма, развијајући различите теорије о узроцима кретања небеских сфера, почев од „материјала“ од којег су сачињене, а који је представљао „духовну супстанцу“, преко спољних покретача као што су „небеске интелигенције“, или унутрашњих, као што су „мотивационе душе или импресионирајуће силе“. Уосталом, као и код Аристотела, квалитативне анализе се мешају са квантитативним које су се односиле на питања брзине, покретачке силе и отпора сфера, где слика описана од стране Дантеа најбоље илуструје аристотеловско-схоластичарски амалгам у коме се најудаљенија сфера *кристалног неба* поистовећује са концептом *Primum Mobile*, а њен *Примарни покретач* идентификује са Богом. У ренесансној филозофији овај ће модел изнова попримити платонистичке димензије света-душе или *великог језгра бића* (лат.: *scala naturae*), концепта свеукупног поретка који као врхунац статичне визије света подразумева савршену повезаност свих ствари (у којој не постоје празне везе, нити једна веза представља више од једне врсте). У ренесансном простору *велики ланац* је подстицао стварање аналогича откривајући космичке релације као огледало човековог унутрашњег универзума. То је било могуће јер је, како тумачи Фуко, попут средњовековног простора, у ренесанси његову суштину представљало „смештање или локализација“.<sup>368</sup>

Средњовековни простор представљао је хијерархијски систем места, који је као такав био статична и непроменљива структура, одражавајући карактеристике затвореног космоса: једног великог света који је створен, смештен у самом себи и суштински непокретљив, где су и уметност и знање, уместо *стварања* у модерном смислу те речи, представљали *разоткривање* идеалних односа природе. Оно је могло бити бесконачно јер су њене тајне, недоречености и игре светлוצале кроз видљива обележја на површини ствари. Места су представљала својство простора од којег су облици били неодвојиви, и та особина је омогућила јединствену физиономију грађевина у ренесансној архитектури, која ће већ средином XVII века бити сведена на пуку репрезентативност језичких композиција. Према Фукоу, „места су била света или профана, заштићена или огољена, урбана или рурална; у космолошкој теорији постојала су наднебеска места, насупротив небеском које се са своје стране разликовало од земаљског; било је места где су ствари доспеле насилно, као и оних где су нашле природни положај и мир“. Ова хијерархија, контраст и прожимање у основним цртама одређивали су простор смештања.<sup>369</sup> Просторно осећање света увек зависи од свести о његовој целини, а у ренесанси, то

<sup>368</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, бр. 5-6-7, 1990.

<sup>369</sup> Примарно значење речи *позиција* (од латинске речи *ponere*: сместити) односило се на места где су ствари биле смештене од стране неке невидљиве, али још увек присутне силе. Њихов пасивни карактер био је у складу са неопозивошћу њихове локације која се убрајала у сама својства предмета, јер су се суседства и сличности ствари преплитала у непосредном односу близине. Ibid.

је био појам о физичкој заокружености космоса, из којег је потекла жеђ за директним искуствима у разумевању класичне архитектуре, као и за проналаском практичног начела на коме се заснива идеја природе. Мимоилажење тог језика и стварности покреће бескрајни капацитет ренесансног дискурса за интерпретацију. Откриће Витрувија имало је готово магични значај у тренутку када је основно својство језика (управо за разлику од античког „говора“) постало то *да буде написан*; како пише Фуко, „штампарија, појава источњачких рукописа у Европи, настанак литературе која није више била намењена за усмено преношење или извођење, ни условљена тим циљевима, сведоче о примарном положају који је на Западу заузела Писана Реч“.<sup>370</sup>

У таквом простору, основну конструктивну улогу имала је *сличност*: на основу ње откривале су се везе између појава, појмова и симбола, између видљивих и невидљивих ствари, па чак је и геометрија представљала њену ознаку и облик, успостављајући аналогиије између пропорција човековог тела и универзалних закона природе. Према Фукоу, „семантичка основа сличности у XVI веку била је врло богата, али постоје четири њене главне фигуре: *симетрија* (лат.: *convenientia*), *надметање* или *емулација* (лат.: *aemulatio*), *аналогија* и *антипатија*“.<sup>371</sup> Пре свега, *симетрија* није подразумевала пуку билатералност: особину која се у аналитичкој геометрији своди на математичко пресликавање фигура у односу на референтну тачку, линију, раван или тело, па чак ни и у односу на неки спољашњи систем по коме би се својства предмета утврђивала према апстрактним категоријама лепоте. *Convenientia* много јаче означава *блискост места* него *шематску подударност* или пресликавање у себи: „*одговарајуће* су оне ствари које, приближавајући се једна другој, стану једна уз другу; оне се дотичу рубовима, њихове крајње ивице се мешају, крај једне означава почетак друге. Тако се покрет преноси даље, као и утицаји, и страсти, и својства“. Сличност која се јавља на додирним тачкама ствари је двострука чим се покуша утврдити; она укључује релацију места или положаја где је природа поставила две ствари, а то значи и њихових својстава. Свет је представљао природни садржај у коме суседство није била „спољашња ознака већ знак блискости, чак и када је нејасно изражена“. Из тог додира долази до размене особина, па се услед пуке подударности положаја стварају нове повезаности и усаглашености.<sup>372</sup> Архитектонски тип, какав је формулисан у ренесанси, садржао

<sup>370</sup> Веровало се да је писана реч претходила усменој: „у природи сигурно, а можда и у људском знању. Јер сасвим је могуће да је и пре Вавилона и пре Потопа постојало писмо састављено од самих знакова природе, тако да су ти знаци могли имати снагу да директно утичу на ствари, да их привлаче или одбијају, да изражавају њихова својства, особине и тајне“. Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 105.

<sup>371</sup> „Сличност је добрим делом руководила интерпретацијом и егзегезом текстова; она је организовала игру симбола, омогућавала сазнања о видљивим и невидљивим стварима и управљала уметношћу која их је представљала. Свет се затварао над самим собом: земља је имитирала небо, лице се огледало у звездама, а траве у својим стабљикама скривале тајне које су служиле човеку. Сликарство је имитирало простор. А представљање, било као свечаност или знање - издавало се за понављање: позориште живота или огледало света – то је било одличје сваког језика, његов начин оглашавања и формулисања свог права на говор“. Ibid, 84.

<sup>372</sup> Симетрија мање припада самим стварима него свету у коме се налазе: „Испреплетанем сличности и простора, снагом те подударности која приближава све оно што међусобно личи, и поистовећује све што је блиско, *свет затвара ланац над самим собом*. У свакој тачки почиње и завршава се једна карика, која личи претходној и следећој, и тако из круга у круг, сличности се надовезују, држећи крајности, Бога и Материју, на одстојању“. Ibid, 84.

је у себи могућност бескрајних формалних варијанти, али се није полазило од практичне намене зграда, већ искључиво од њихове конфигурације. Као полазна тачка замишљања облика, тип округлог храма омогућава симетрију, али као конкретно просторно отелотворење он постаје ново формално решење, са којим се надилази шематски узор и ствара нови, јединствени режим подударности који, преплићући се са местом, успоставља виши ниво усаглашености и равнотеже. Већ од маниризма, ова вредност се губи, а симетрично изједначавање облика и простора надокнађује се следом и понављањем.<sup>373</sup> Разбијањем великог ланца бића - затвореног и заокруженог космоса - открићем простора који је бескрајан и бескрајно отворен, као и његовом афирмацијом у искуству, смисао класичних облика се мења и они губе својство пуне репрезентације природе. Према Аргану, од XVII века, пре него о облицима требало би говорити о предметима јер због непостојања затворене структуре и због пуког ритмичког понављања управо то постају стубови, капители, венци, прозори и лукови: „надокнађивањем облика предметом укида се класични појам пројекта као форме зграде која је још само помишљена, али у свим појединостима одређена“.<sup>374</sup> Ренесанса је била свесна да је облик, као израз одговарајуће просторне ситуације, непоновљив. Постоје места у простору која су слична, али не и идентична, па вредност форме не зависи само од морфологије, већ и од положаја, док предмет допушта бескрајно понављање и не мења се са променом позиције.

*Емулација* или *надметање* представљала је другачији вид сличности, ослобођен закона места попут непомичне игре на одстојању: као да је ланац покидан, а његови разбацани прстенови стварају сопствене кругове који са дистанце парирају једни другима попут ствари и њихове слике у огледалу. Тако је „тамна земља огледало сјајног неба“, а звезде су, према Кролијусу (Crollius), „прамере свих трава“.<sup>375</sup> Парацелсов (Paracelsus) човек представља огледало небеског свода, јер је обасут звездама, али истовремено и независан од њега: „Његово унутрашње небо може бити самостално и ослања се искључиво на себе, али под условом да својом мудрошћу постане слично светском поретку, да га у себи преиспита и пресели у своје унутрашње небо, оно на коме блистају видљиве звезде. Тада ће, за узврат, та мудрост огледала обухватити у себе свет у коме се и сама налазила; њен велики прстен окретаће се до дна неба, па чак и даље; и »човек ће открити да у себи носи звезде и само небо са свим својим утицајима““. Одбљесак „огледала“ је краткотрајан и удаљен, али није презасићен метафорама, већ је видљив и отворен за тумачење. Символика куполе какву је изразила

<sup>373</sup> У *IV књизи*, Витрувије се бави пропорцијама и симетријом, повезујући ова својства са мерама „у складу са природним карактеристикама места“. Он пише: „Архитекта не мора ни о чему више пазити, него да зграде добију свој облик, према пропорцијама одређеног дела. Зато, када се утврди симетријски однос, и израчунају одређене мере, ствар је домишљатости и бриге архитекте да према природном положају места, сврси зграде и њеном облику нешто одузме или дода како би добио праву меру. Облик се мења: другачије изгледа у близини, другачије на висини, а није исти ни у затвореном и у отвореном простору. Изгледа да вид нема правилно деловање, него се њиме ум више пута завара у расуђивању“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2014), 127.

<sup>374</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 39.

<sup>375</sup> „(...) и свака звезда на небу само је духовна префигурација траве, онако како је представља“. Crollius, *De signatura rerum* (1606), цитирано из: Мишел Фуко, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 88.

Брунелескијева структура над Фиренцом<sup>376</sup> одговара Парацелсовој сфери унутрашњег неба *које је у себе обухватило природни поредак*, а истовремено и сличности која постаје „сукоб облика, растављеног од себе тежином материје или размаком“.<sup>377</sup> Управо тако је описује Вазари, „примећујући како куполу треба посматрати не само у односу на простор катедрале и њену пластичност, већ у односу на простор читавог града и кружни хоризонт који чине обриси брежуљака окружујући Фиренцу“. Он пише: „Уздиже се она у такве висине да јој брда око Фиренце изгледају слична, надвисујући обзор са којим изгледа као да се бори, и доиста се чини да јој небо завиди, јер је непрестано, целог дана, ударају муње“.<sup>378</sup> У тексту *Значење куполе* (1977), Арган тумачи како је Алберти у својој *Расправи о сликарству* (*De pictura*, 1435-1436), размишљајући о проблему представљања простора, описао куполу Санта Марија дел Фјоре „на запањујући начин“.<sup>379</sup> У том тренутку купола је била скоро довршена – недостајала јој је само лантерна – али је још увек било прерано за стварање легенде о њој, иако је читав град без сумње био обузет призором новог архитектонског феномена, не чуда природе, већ људског генија, које се уздизало пред њиховим очима. У том смислу Вазаријев опис са муњама, без обзира на уобичајену реторику његовог доба, био је више од обичне литерарне фигуре, јер је век раније под истим утиском Алберти тумачио како се купола „подизала изнад небеса“. Појам *небеса* недвосмислено указује да се конструкција одредила према *своду* свеобухватније од непосредног чулног утиска или поетичне инспирације, па иако можда није директно алудирала на космолошки поредак са небеским сферама, употреба множине у Албертијевом коментару наговештава обухватање, путем архитектонске структуре, не само физичког, већ и метафизичког неба, дакле, приказивање простора у његовој укупности.

*Аналогија* је трећа фигура сличности која ренесансну архитектуру повезује са техникама непосредног локализовања и заокруженом представом космоса. Како наводи Фуко, то је стари концепт, познат не само античкој, већ и средњовековној традицији мишљења, али је у ренесанси његова употреба постала другачија. По њему аналогија „говори о подешавању, везама и склоповима, које не морају бити видљиве као сличности саме ствари, већ је довољно да то буду суптилније сличности односа“,<sup>380</sup> а таква поставка јој даје универзалну примењивост, могућност да са једног места развије неограничени број веза. У филозофији природе XVI века постоји „привилеговано место“ или тачка у којој се све подударности укрштају, а коју представља човек чија је позната фигура микрокосмоса уписана у кругове сфера аналогичке космографије. У делима где се повезују историја, физика, метафизика и техника, човек је пропорционалан небу, биљкама и животињама, минералима, металима, огранима, метеоролошким елементима, лицима света, кретању планета и звезда као и астролошким знацима. Према Фукоу, „он све те односе нарушава и поново их налазимо приближене у аналогичкој људској бића са земљом на којој пребива, па је човеково тело увек

<sup>376</sup> Paracelse, *Liber Paramirum* (1570), цитирано из: Ibid.

<sup>377</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 39.

<sup>378</sup> Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata* (Beograd: Leo commerce, 2011). / Ibid.

<sup>379</sup> Ibid, 71.

<sup>380</sup> Тако умерена, аналогија може да бесконачно прошири број сродности са једног истог места: „Реверзибилност и поливалентност дају јој готово универзално поље примене“. Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 88.

могућа половина једног универзалног атласа“.<sup>381</sup> *Аналогијски простор* је простор зрачења, суштински *радијални простор*, где човек окружен сопственим сликама преноси сличности које прима од света. Он постаје *велико стециште пропорција*, где се све везе сутичу и преклапају, и одакле се шире. Када говоре о одбацивању антропоцентричног архитектонског модела, модерни протагонисти, почев од Булеа, имају у виду Витрувијанског човека који је аналог архитектонских пропорција у класичном поретку облика, али код Витрувија мере људског тела служе за формулацију једноставног метричког начела, коме је, попут метрике у поезији (која стиховима даје одређени ритам), сврха да осигура одређени склад визуелних учинака, али не и да одрази дубоки природни закон. Са друге стране, ренесанса развија *сложени пропорцијски систем*, полазећи од идеје да су класични облици репрезентативни у односу на свеобухватни поредак природе, а пропорцијски односи који одређују њихов склоп и везу елемената са целином, уједно представљају и процес изградње простора. Ово јединство „пластичке структуре и статичке равнотеже“ разбија већ Микеланђело, уврђујући самосталну вредност скулптуре која више нема ни натуралистичких, ни просторних оправдања.<sup>382</sup>

Дестабилизација основе на којој је почивала ренесансна архитектура открива њене комплексности, пре свега чињеницу да архитектонски дискурс, заснован на интерпретацији, постаје презасићен али и монотон, осуђен да увек сазнаје једно те исто. Са друге стране, мимо рационалне оријентације, оживљавају слике и симболи, терминолошке игре, перспективистичка закривљења, музичке, као и вртне метафоре. Исто се догађа и са грађеном архитектуром, чији се језик осамостаљује, док криза спознајне основе коју је поставио Алберти показује како је од самог почетка немогућност оживљавања *класичног говора* условљавала архитекте на низ смелих, готово виртуозних прекорачења ради актуелизације *класичног речника* који је требало учинити смисленим у модерној стварности. Конфигурација која влада у природној филозофији тог доба имала је посредни значај за архитектонско истраживање, али је инспирисала техничке флексије, пре свега у домену оптике, као што је анаморфоза са којом слике постају средство просторне анимације. Реч је о конфигурацији за коју је била централна категорија *микрокосмоса*, која је и раније била оживљена неоплатонистичком традицијом, али крајем XVI века добија кључно место. Схваћена као *поглед на свет*, она „гарантује да ствари на вишем степену проналазе свој одраз и добијају макрокосмичку потврду“. Међутим, као *структура природе* она поставља реална и опипљива ограничења емпиријском простору, указујући да „са једне стране постоји велики свет чији пречник обележава границу свих створених ствари, а са друге привилеговано створење које репродукује, у смањеном облику, огроман небески поредак, звезде, планете, реке, олује“. Такво растојање између њих, иако је

---

<sup>381</sup> „Усправљен између различитих лица света, он стоји у односу према небу. Његово лице се односи према телу као изглед неба према етеру; у венама му куца пулс као што звезде круже по властитим путањама; седам отвора на лицу представља седам великих планета. (...) Његов пут је плодна земља, кости – стене, његове жиле – велике реке, његова утроба – море, а седам главних делова његовог тела – седам метала који се крију у дну рудника“. Crollius, *De signatura rerum* (1606), цитирано из: Ibid.

<sup>382</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 38.

огромно, никада није бескрајно, а игра знакова, како се не би отела у бескрај, открива пред собом „једно савршено затворено подручје“.<sup>383</sup>

Теоријска десакрализација овог простора започела је Галилеовим открићима и оним суштинским преокретом у западној култури када је одбачена прастара доктрина о небеским сферама, а са њима и заокруженост света чија се природна филозофија заснивала на аналогijама које су успостављале везе између ствари, а астрономија, спајајући астрологију и космологију, откривала космичке односе као огледало човековог унутрашњег универзума. Галилејева демонстрација природног или слободног пада коју Хана Арент сматра почетком природне науке<sup>384</sup> уследила је из његове претпоставке и недуго затим емпиријског доказа (посредством телескопа, 1600) да небеса, уколико уопште постоје, имају исти састав и својства као ствари из природе и да их творе исти елементи који се налазе у сублунарном простору, а не узвишене, непроменљиве духовне супстанце и бића. Галилеј је из тога извео закључак да у универзуму владају исти закони као и на земљи, успостављајући основ за стапање астрономије и физике у модерну астрофизику или, како наводи Хана Арент, „за настанак једног потпуно објективног света, за који је терен припремило његово *откриће архимедовске тачке*“. Пре тог тренутка који је у времену реформације за Запад био само један од потреса, Галилејева научна позиција није била толико немогућа колико непожељна. Сам Кеплер је са нескривеном зебњом закључио да његова супернова нарушава концепт непроменљивости небеса, заузимајући положај који је у нескладу са доктрином потеклом од Аристотела, о удаљеним непокретним звездама, фиксираним на последњој целестијалној сфери. Културне и духовне последице такве разградње огледају се у уметности која је на преласку из ренесансе у барок променила манир и форму, јер је срушена њена суштинска веза са светом, као и сам свет који је подражавала. Картезијанска метафизика представљала је сасвим другачије биће, засновано на дуализму *просторне* и *мисаоне супстанце* (*res extensa* и *res cogitas*), од којих је „протежност“ или простор неограничен у квантитативном смислу (попут Декартовог координантног система), док су „ствари ума“ вечне и непроменљиве, али немају просторне димензије ни математичка својства. Геометризација бића коју је увео Платон нестаје крајем ренесансе, када се симбол одваја од ствари које губе своју физичку сличност са идеалним светом.

Према Аргановом запажању, „теоретичари класицизма спровели су на подручју архитектуре кодификацију облика која се не разликује од оне коју на подручју језика спровode граматичари *Accademiae della Crusca*“. Упоредивањем текстова и споменика, утврђене су прецизне нумеричке идентичности и разлике, чиме започиње класификација која је класичне облике свела на то да више не буду просторно репрезентативни него чисто симболички.<sup>385</sup> Са становишта

<sup>383</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 97-98.

<sup>384</sup> (...) а коју је Њутн касније превео у универзални закон гравитације, што је био један од најсјајнијих примера модерног стапања астрономије и физике. Hana Arant, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 354.

<sup>385</sup> „Као оправдање свог формалног обележја, они задржавају неку врсту индекса или просторног експонента“, али уместо разраде и пластичког изграђивања удубљења и избочина видљива је слобода спајања и повезивања као последица релативизовања позиције у простору. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 38-39.



локализовања, то је аналитика једне суштинске релативизације: „место на коме се нека ствар налазила више не представља више ништа до тачку у њеном кретању, а њено заустављање тек бесконачно успорено кретање“. Како интерпретира Фуко, „од XVII века локализацију је заменило простирање или екстензија“.<sup>386</sup> Као последица таквог раскида одустаје се од првобитног поистовећивања простор-природа и проблему простора се приступа чисто урбанистички, предодређујући његово функционалистичко схватање. Већ Доменико Фонтана (Domenico Fontana) прелази на начин пројектовања у функцији искључиво програма и кретања.<sup>387</sup> У тренутку обновљене моћи Рима, када Бернини (Bernini) предлаже свој план класичне обнове, однос између архитектонских облика и природе могуће је замислити једино помоћу „два супротна, али комплементарна поступка: имитације и алегорије“.<sup>388</sup> То више није природни, већ имагинарни, замишљени или привидни простор, у који се облик не укључује и не тражи оправдање, јер га сам ствара и одређује. Код Бороминија (Borromini), не само да се ова веза прекида, већ он између облика и простора успоставља тако јасну супротност, која искључује везу са природом чак и у виду дескриптивне или алегоријске представе, дајући својим облицима симболички смисао који више нема никакве везе са традиционалним архитектонским појмом приказивања простора. Овако ослобођена симболика спремна је да се помери од чисто имагинарне ка политичкој, што ће се ускоро у самом бароку и догодити, јер архитектура, одвојена од смисла који је оправдао „велике класичне формалне и типолошке категорије“, долази у додир са сасвим другачијим кругом културних и идеолошких интереса. Када се облик истргне из каквог год интегралног просторног контекста и претвори у *предмет*, тада и сама зграда, ослобођена тога да приказује простор, престаје да зависи од *одређене перспективне константе* и постаје само *објекат* (или чак *предмет*), што се, како тумачи Арган, управо догодило у Бороминијевој архитектури, и урбанистичким тенденцијама које су из ње уследиле крајем XVII века. Завршну фазу тог процеса апстракције од непосредног окружења, а уједно и „границу исцрпљивања пластичког значења архитектонских облика“ представљао је „еклектицизам“ XIX века који их је мешао без трунке разумевања, свдећи некадашњи интегритет облика и њихових првобитних идеолошких значења на пуки стилизам, препознатљив само са становишта најдословније схваћене утилитарности.

Насупрот процесу теоријске десакрализације простора, или успону модерног научног погледа на свет, са до данас несагледаним, и по свој прилици несагледивим, архитектонским консеквенцама, ослобађање простора од његових ритуалних подела никад није спроведено у потпуности, или како тумачи Фуко, „нашим животима још увек управља одређени број непопустљивих супротности које обичаји и пракса нису имали смелости да разоре“. Реч је о супротностима које се најчешће подразумевају и по навици не доводе у питање, као што је контраст између јавног и приватног простора, породичног и друштвеног, културног и

<sup>386</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.

<sup>387</sup> Доменико Фонтана је познат по две ствари које најављују епоху барока: открићу Помпеје (Pompeii, 1592) и пројекту премештања египатског обелиска и његовог подизања на Тргу Светог Петра у Риму (1586). Александријски обелиск из I века п.н.е. био је први који је икад премештен, потврђујући успех Фонтаниног метода. Domenico Fontana, Natale Bonifacio, *Della transportatione dell'obelisco Vaticano e delle fabbriche di Sisto V* (Roma: Appresso Domenico Basa, 1590).

<sup>388</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 40.

утилитарног, простора забаве и простора рада, а „које и даље изазива нека прикривена сакралност“.<sup>389</sup> На сличан начин остаје недодирљива симболична подела на форму и простор као спољашње и унутрашње својство предмета, услед дивергенције модерних облика мисли које намеће кохерентност времена и поимање историје као саморефлексивног ослонца. Без обзира на промене непосредног доживљаја стварности које узимају маха у садашњости, подразумевајући, са становишта културе, приписивање другачијих вредности ономе што називамо временом и познајемо под појмом историје, дихотомије предодређене јединством принципа у субјекту обнављају превазиђени архитектонски идентитет. Постмодерни профил објекта, као носилац препознатљивости ауторског знака, изнова поларизује простор на онај унутрашњи, продубљен интроспекцијом, и спољашњи, сведен на предмет, који представља пуку објективизацију природе.<sup>390</sup> Тиме се, посредством немогућих крајности, од професионалног искуства удаљава читав спектар могућих позиција значајнијих за шире разумевање архитектуре, или конкретније речено, значење се своди на функцију и са њом погрешно поистовећује, чиме се местима, односно простору, одузима својствена квалитативна димензија - њихов посебни физички и симболички садржај. Фуко пише како је заслугом феноменолога, а изузетно Башлара (Bachelard), пробудена интуиција за унутрашњи простор примарне перцепције: простор сањарења и афеката који, у изузетном споју рационалности и материјалне имагинације, престаје да буде хомоген и празан, постајући засићен својствима, а „можда чак обавијен једном сабласном ауром“ интринзитичких својстава. Тај простор који је лак, етеричан и прозиран, па затим мрачан, нагомилан и згуснут, који се протеже до незамисливих врхова или понире у дубине, тече попут воде или се кристализује као минерал,<sup>391</sup> ипак је у сваком смислу унутрашњи простор који се неминовно затвара у себе, док на светлу дана ова филозофија претворена у архитектонски став скреће у пројективизам, који вредновању сопствених емоција даје ауторитет објективног.<sup>392</sup> Са друге стране налази се „спољашњи“ простор или објективизована природа, у односу на коју архитектонска пракса налази чисто функционалну, а никако супстанцијалну дефиницију, и као веома одређени механизам аперцепције не може да прими или претпостави слојевитост његових димензија. Реч је о позицији која губи из вида квалитативну разлику између универзалног или математичког простора и оног који је за архитектуру суштински битан, а то је домен унутар граница културе и језика: место људских активности које ревитализује појам *хор*. Како пише Фуко, тај простор „у коме се одвија ерозија наших живота, нашег времена, наше историје“, спољашњи је по томе што „у њему живимо и излазимо из себе“, а упркос томе што нас његова индиферентност

<sup>389</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.

<sup>390</sup> Према Хани Арендт, „модерни губитак вере није религијски по свом пореклу, иако је цепање стварности започело са изненадним, необјашњивим помрачењем трансценденције, али из тога никако не следи да је губитак вере вратио човека у назад у свет. Време и историјска сведочанства показују како модерни људи нису бачени натраг у свет, већ самима себи. Један од најоригиналнијих трендова у модерној филозофији и најоригиналнији допринос који је модерна уопште дала филозофији, јесте искључиво заинтересованост за сопство, а не за душу, особу или човека уопште или, другим речима, покушај да се сва искуства света и других људских бића сведу на искуства која човек има са самим собом“. Hana Arendt, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 354.

<sup>391</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7, 1990.

<sup>392</sup> Ibid.

обесхрабрује и црпи, то није празан простор, већ је и сам разнородан, слојевит, променљив и другачији.

Тенденција да се овај посебан и слојевити геометријски простор претвара у хомоген и систематски, посредством аналитичке геомерије као инструмента *истине модерног научног погледа на свет*, пре свега се испољила барокним *одвајањем слика од места* и свођењем ликовне културе на предмете који губе првобитни смисао да приказују простор, али чији дескриптивни језик „добиа задатак да изрази смисао“.<sup>393</sup> Након тога једино је могло да уследи систематско одвајање *слика од њиховог места у времену*, какво је, под условом обавезног прекида са традицијом, спровела модерна формалистичка револуција, истргнувши облике из непосредног историјског контекста који је увек одређени, а никад општи културни простор.<sup>394</sup> Архитектонски предео западне културе тако се закључава у наратив, структуриран кроз антитетичке промене правца које је формалистичка естетика дефинисала као велике стилске епохе унутар величанственог развојног кретања уметности ка коначном изразу духа времена и испуњењу своје историјске улоге. На изванредан начин он одговара лингвистичком пределу чију је основу, као услов могућности аутономне дисциплине, представљало конституисање историчности језика и прекид у значењу речи које се од традиције помера ка функцији. На прелому епохе, када настаје модерна лингвистика, спроведене су бројне граматичке и лексиколошке трансформације, и речи су, уопштено говорећи, постале „видљиве“ на основу модерног значења, а не према њиховој етимологији. Из тих разлога се референтност термина (енг.: *mentions*)<sup>395</sup> од 1800. године до данас углавном експоненцијално повећавала<sup>396</sup> што наводи да се опадање или губитак конотација неких просторних појмова (као што је, на пример, „место“) посматра у светлу интелектуалних околности губитка самог референта. Дисконтинуитет просторно-историјског осећаја модерних људи огледа се у промени ознаке

<sup>393</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 141.

<sup>394</sup> Према Роберту Музилу (Robert Musil), у зависности од културних матрица које их подупиру, слике се деле у две супротстављене групе, где прва потиче из заокружености догађајима, а друга из потребе да се догађаји заокруже: „*бити унутар ствари или гледати ствар од изван, конкавно и конвексно осећање, просторно биће или објективно биће, продирање и посматрање*, понављају се кроз толики број антитеза искуства и толико њихових лингвистичких слика, тако да се може претпоставити да потичу из неког веома старог облика људског искуства“. Обично историјски сређеним и политички стабилним епохама одговарају *прожимајуће*, самоорганизоване културне форме, док су у нестабилним и *кризним* епохама њихова супротност *отворене* појаве надоградње. Цитирано из: Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 7.

Према Фукоу, у мноштву просторних концепција неког доба издвајају се увек два посебна распореда, која су на неки начин повезана са свима осталима, али тако да преокрећу, укидају и обеснажују скупове односа који сами обликују, и који се у њима огледају или одражавају. Први представљају *утопије*, или места *без стварног простора*; позиције које ступају у однос директне или обрнуте аналогије са стварним простором и друштвом. Утопије увек представљају друштво доведено до савршенства, или његовог налицја, али као места остају суштински нестварна. Са друге стране, *хетеротопије* су стварна места, локализујући реалне, опипљиве односе који се могу наћи у друштву, али суштински оспорене и преокренуте. Ibid.

<sup>395</sup> *Google's English dictionary: word origin and use over time (mentions / 1800 - 2019)*; (<https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>)

<sup>396</sup> пратећи општи глобални тренд у комуникацији и повезивању, почев од раста светске популације до експанзије медија

просторног контекста, од *места*, преко *позиције*, до *локације*, одговарајући померању структурног тежишта, од *гравитационог*, преко *систематског*, до *дигиталног*. *Место* као „одређени положај у простору“ евоцира снажне физичке и материјалне карактеристике које се не могу лако уопштити ни свести на формалне односе јер увек повлаче читав низ неконтролисаних асоцијација („не могу бити на два места од једном“). Тиме би се могао објаснити опадајући тренд у употреби речи, који је трајао током читавог модерног доба, да би се убедљиво преокренуо око 1980-те, од када полако оживљава у говору и културној пракси. У питању је прастара реч, као што њена етимологија и показује, која је попут тврдоглавог онтолошког знака задржала традиционалну симболику и континуитет,<sup>397</sup> супротстављајући се еволутивном концепту језика и успевајући да избегне модернистичка „сечива рефлексije“. *Место* и његови „двојници“, *дом*, *седиште*, *поприште*, *трг*, својим примарним значењима прописују изразе или фигуре иницијалног испољавања кулурних форми у директној просторности чулног искуства. Последњих деценија, нејасни повратак тих речи у конвенционалну употребу, пратећи парцијализацију и расплињавање модернистичких дискурзивних структура, најављује конвергентније подручје праксе на чијем хоризонту изнова „блиста“ континуирано *биће* простора. *Осећај краја* који прати потрошњу архитектонских референци кроз дигиталне слике и неограниченост компјутерске акумулације упозорава да је модерна епистемолошка конфигурација изгубила смисао и да субјекат који ју је за себе створио више не постоји.<sup>398</sup>

---

<sup>397</sup> Енглеска реч: *place*, која значи *место*, у непромењеном облику и значењу била је у употреби још у староенглеском, а води порекло од латинске речи: *platea* = *широка улица* или *двориште*, која потиче од старогрчке речи: *πλατεία*, чит.: *plateia* = *квадрат* или *трг*. Уколико је *хора* представљала *примарну материју*, или *спољашње границе територије полиса изван самог града*, *плато* чија квадратна фигура није случајна (*Јупитеров број* који симболизује земљину равнотежу и благостање) представља *ниво* као стабилну и сигурну вредност у нечему што је променљиво и варијабилно, или *утврђени положај* неке ствари, њену *смештеност* као трајно својство [у арапском *макан* = *место* има исти корен и облик као *Мека* (*Мака*)].

<sup>398</sup> Тиме се, колико год алтеровано и незамисливо, отвара питање могућности локализације наше мисли, наших метода и пројекта уопште, које би се кретало у правцу новог схватања архитектуре као просторно-техничке интервенције у непосредној вези са природом и самим људима.



Фиг. 14. Бифуркација – дијаграм, стереографска пројекција

## 2.3 Просторна пројекција: веза између идеје и стварности

### 2.3.1 Проналазак централне тачке: „Перспектива као симболичка форма“<sup>399</sup>

---

<sup>399</sup> *Линеарна перспектива* упућује на оптички принцип који има оперативну улогу у архитектонској визуелизацији, представљајући истовремено и визуелну форму у којој се конвенционално испољава архитектонски садржај. Свака дефиниција перспективе која полази од неке програмске категорије имплицитно своди разумевање овог принципа на репрезентативну улогу, аналогну миметичкој функцији у сликарству. Проблем настаје када покушамо да замислимо *архитектонски простор без перспективе*: тај простор је могуће приказивати у другачијем облику, али његово непосредно схватање остаје перспективистичко. Због тога је *линеарна перспектива* превасходно *ментална конструкција*: образац математичког конструисања визуелне представе, којим најразличитији елементи могу бити посредовани, и на основу којег се и наизглед несамерљиве фигуре могу довести у конзистентни однос. Као средство просторне апстракције, перспективна конструкција је омогућила развој објективног знања, свођењем варијација чулних утисака, какве

*Линеарна перспектива* дефинисана као технички изум ренесансног сликарства представља егзактни математички поступак конструкције тродимензионалног простора на равној површини. *Претпоставка егзактности* је кључна за разумевање њене улоге у идеализованој архитектонској пројекцији чији је емпиријски статус дефинисан *потпуном геометризацијом визуре простора*. Мит о ренесансном открићу наводне *costruzione legittima* (или „правилне конструкције“) несумњиво произлази из модерне потребе за операционализацијом делатности: линеарна перспектива се не може разумети независно од модерног, утилитаристичког схватања *инструмента визуелизације* заснованог на натуралистичкој функцији слике.<sup>400</sup> Аналитичка димензија перспективне пројекције имала је формативну улогу у уобличавању искуства стварности, постулирајући јединство простора на апстрактном плану и тиме омогућавајући развој објективног знања, свођењем свих чисто чулних, материјалних разлика на вредности позиција, димензија и растојања које их у потпуности представљају. Према Ернсту Касиреру, у процесу транзиције из митског у научно схваћени простор, општост просторног распореда постаје „апарат за уопштавање погледа на свет“.<sup>401</sup> Ренесансно откриће „правилне конструкције“ представљало би парадигматски моменат у таквом преласку, када се у обрасцу до којег је сликарство долазило непосредним преношењем визуелних утисака, по први пут потврђује научна систематичност.

Не можемо тврдити да је такав образац доживео дословну примену у кватроћенту, нити да је Њинквећенто познавао аутоматизацију процеса на начин који је својствен модерном позитивистичком натурализму; теоријска кодификација „уметничке перспективе“ за потребе академске наставе свакако започиње у XVI

---

производи непосредни осећај, на једноставне разлике између мера и дистанци које их представљају у њиховом тоталитету. Према тумачењу Ернста Касирера (Ernst Cassirer): „*чисто геометријски простор* служи као инструмент и орган за објашњење света. У том објашњењу, чулни садржај је једноставно *пресут у просторни калуп* у коме се преобликује и прихвата у складу са универзалним законима математике. Тако простор постаје *идеални фактор* који налази место у општем процесу знања, али усвајање апсолутно систематске позиције сигурно одлучује о његовом карактеру“. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 85.

*Логички простор* који посредује наше психичке сензације, од момента када се у њему појави архитектура, увек је *перспективно доживљен*. Имајући у виду изједначавање са простором, перспективна пројекција се непосредно схвата као сасвим другачији облик приказивања од пројекција у равни, у оном смислу у којем ју је, као „симболичку форму“, дефинисао Ервин Панофски (*Die Perspektive als "symbolische Form"*, 1927), позивајући се на термин Ернста Касирера. Без обзира што је нововековна перспектива пре свега била сликарски метод, њени „прозори“ (базирани на замишљеној пројекцијској равни, одређеној као правоугаони пресек кроз апстрактну „пирамиду вида“) образују архитектонске визуре чија се језичка функција не сме занемарити. Истраживања су показала да *квалитативни и моделни односи* улазе у домен језика индиректно, посредством просторних ознака и слика, а ту геометријска перспектива, утврђујући перцептивне обрасце наше свести, делује као медијатор језички појмљивог простора, односно као рационални посредник замисливе физичке реалности. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), „Perspektiva kao »simbolička forma«, prev. Zoran Gavrić, *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 154.

<sup>400</sup> Односно на позицији архитектонског субјекта који неограничену људску способност за нове почетке и спонтане креативне процесе каналише њеним претварањем у истраживачки став према природи.

<sup>401</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 85.

веку, али је јединствена концепција непроменљивих и универзалних правила геометријске пројекције практично омогућена тек са развојем нацртне геометрије.<sup>402</sup> Упркос томе, егзактноматематички поступак перспективе у равни, као идеја или идеал настаје у ренесанси, када започиње и нововековни пробој научне инструментализације визуелног поретка представе чијим је усавршавањем сликовни простор, као представа погледа на свет, коначно очишћен од субјективних примеса. Наше теоријско, систематско и апстрактно схватање простора као потенцијалног тоталитета конструкције „означава и потврђује индиференцију правца и растојања модерног простора мишљења“.<sup>403</sup> Оно је логички усмерено егзактно позиционираном, прорачунатом тачком бесконачне даљине каква не постоји нигде у структури чињеничког, визуелног утиска. Откриће недогледа у линеарној перспективи може се сматрати префигурацијом „архимедовске тачке“ из које постаје могућа редукција сваког самосталног садржаја просторних позиција, њиховим свођењем на функције. Тако се рационални концепт утемељује превођењем чулне интуиције у геометријски константне фигуре, релативизацијом квалитативног доживљаја везаног за конкретно место и локализовану егзистенцију. Полагањем права на објективна својства простора, замењујући по први пут „једносмислену Еуклидову »видну купу« свестраним »геометријским снопом зракова«, аналитичка перспектива равномерно докучује и оне потпуно апстраховане правце гледања (односно, све универзално могуће правце), али методолошки укида читав један чулно доживљени свет који се налазио у статичком односу инхерентности. „Манифестујући се у већој или мањој размери, тај свет је у великом или у малом, увек остајао исти“,<sup>404</sup> о чему нам говори телесни доживљај архитектуре на тлу, која увек остаје део форме и структуре целине, не сломљене у хомогене и безформне фрагменте, већ садржане у хетерогеној материјалности првобитних разлика, истрајавајући непогођена било каквом поделом. *Математизовани простор* насупрот томе успоставља хомогени, бесконачни, квантитативни супстрат представљања – парадигму једног координантног система. Материјална површ слике на којој се појављују форме фигура у линеарној перспективи негирана је до транспарентне равни на којој се пројектује целокупни, кроз њу сагледани предео. Истородност геометријског простора почива на томе што су сви његови елементи сведени на пука тополошка одређења чији се смисао исцрпљује у њиховом узајамном односу, представљајући „чисто функционално, а не супстанцијално биће“. Перспективна конструкција производи тачке као једноставне изразе идеалних односа, за које не долази у питање никаква различитост садржаја, већ је хомогеност овако изграђеног простора дефинисана узајамношћу њихових логичких задатака и идеалних значења која им

<sup>402</sup> Изумитељем *дескриптивне*, или *нацртне геометрије*, као потпуне математичке основе техничког цртања, сматра се Гаспар Монж (Gaspard Monge), математичар и проналазач који је поставио и основе *диференцијалне геометрије* у годинама непосредно након Француске револуције, али систематизацијом техника цртања у пројекцијама пре њега су се такође бавили истакнути теоретичари перспективе, Дирер у XVI и Гварини у XVII веку. Област *пројективне геометрије* коју је засновао Жирар Десарж не треба мешати са нацртном геометријом. Премда се развила у XIX веку, утемељена је раније, а бави се пројективним трансформацијама димензија Еуклидовског простора, умножавањем недогледних тачака, за које је један од извора заиста била теорија перспективе.

<sup>403</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 146-147.

<sup>404</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 85.

се приписују. Такав простор, како тумачи Ервин Панофски, никад није дат, већ је увек конструисан, „што доказује постулат да из једне тачке могу да се изведу исте конструкције према свим местима и у истим правцима, постулат који у простору *непосредног опажања* нигде не може да се испуни, јер свако место има своју својственост и сопствену вредност, а правци оријентације нису ни изотропни ни хомогени, већ се лево и десно, горе и доле, испред и иза, разликују по садржају и не могу се никако поистоветити“. Као што просторне позиције могу бити сличне али никад идентичне, тако границе и правци у простору непосредног опажања не долазе из логичког мишљења, путем интелектуалне анализе и синтезе, већ из квалитативних разлика које су увек флуидне и не могу бити апсолутне, јер се одвојени ентитети међусобно огледају и у том реципрочном односу откривају своја значења. Према Касиреру, „у *митском простору* не постоји чиста геометрија ни географија, нити чисто идеалне, ни само емпиријске разлике. Сваки облик, оријентација и конфигурација у транзицији тог простора откривају динамику која припада суштини *духовне форме изражавања*, у коју је утиснута читава форма живота, и која се у извесном смислу се из ње може читати“, као што се етапе постанка света читају у структури небеских кругова и њиховој квалитативној диференцијацији.<sup>405</sup>

*Значење недогледа* у линеарној перспективи строго је одређено његовом функцијом: то је тачка на равни перспективног цртежа, у којој све паралеле конвергирају. Када је скуп паралелних линија управан на *раван слике*, конструкција је позната као *централна*, а позиција недогледа се, како би се постигла тачна перспективна геометрија, поклапа са ортогоналном пројекцијом реалне „очне тачке“ из које се слика посматра. На тим постулатима заснивала се Албертијева дефиниција *costruzione legittima*, која се односила на математичко одређење свих величина у скраћењу. Недоглед је у то доба већ био познат, али су се распони дубина линија паралелних равни слике, или такозваних трансверзала, до средине XV века одређивали слободним процењивањем.<sup>406</sup> Након што је Алберти дефинисао *слику* као „раван пресек пирамиде вида“, <sup>407</sup> ослањајући се на познате

---

<sup>405</sup> Према интерпретацији библијског описа из књиге *Постанка*, Роберт Флад (Robert Fludd) тумачи геометријску интеграцију небеса и иницијацију структуралних и квалитативних разлика сфера. По њему, најпре настаје „*Емпирска сфера*, револуцијом духа изрезбареног из светлосних кугли које излазе из примарне тмине. У нижим слојевима још увек се отвара празнина коју након првог дана окружује Емпир. Нестворено светло се огледа у његовој унутрашњој сфери као у огледалу, и тај одраз преставља прве матифестације створеног *светла* (...)“. Joscelyn Godwin, *Robert Fludd. Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds* (London: Thames and Hudson, Ltd., 1979), 25.

Мишљење простора увек почиње да се развија од супротности као што су светло и мрак односно, дан и ноћ, са свитањем као рађањем светлости из мрака, чија победа представља порекло света и његов поредак у најоригиналнијем смислу тих речи. Свитање није једноставно природни процес, закон наметнут над индивидуалношћу природе, већ победа која се догађа сваког дана, постајући жив, као и животно трајни мотив: „Простор се дели на зоне где је свака подела са њим у вези; свака страна света добија специфично значење; исток, запад, север и југ нису стране које служе оријентацији искуствене перцепције него појединачни »ентитети« од којих је сваком додељен сопствени живот и судбина“. Ibid, 100.

<sup>406</sup> што је водило до погрешног погрешног правила, познатог са шаховског обрасца подне шаре, чије су се траке почетком XIV века према усвојеном обичају још увек сужавале за по једну трећину.

<sup>407</sup> Албертијево интересовање за визуелну уметност најпре је добило исходиште у недатираном трактату *De statua* (око 1434), који је вероватно био његов први есеј у овом пољу. Он садржи тумачење теорије пропорција, али и прву познату дефиницију скулптуре као *адитивног* (у



позиције *недогледа* и *тачке одстојања*, било је потребно само ту пирамиду конструисати у латералној равни и хоризонтално пренети у постојећу мрежу привидних ортогонала, односно нацртати систем у хоризонталној и вертикалној пројекцији, и свести вредности дужине и ширине да би се одредила величина свих фигура у скраћењу. Ако се положај ока претпоставља као познат, тада се свака тачка у перспективи може израчунати на основу претходног и следећег сегмента. Почивајући на начелу равног пресека пирамиде вида, омогућена је изградња не само затвореног простора већ и отвореног просторног сценарија, са коректно израчунатим величинама и димензијама у њега постављених предмета, према знању о реалним односима у природи и оптичким законима чија је апстракција у ренесанси довела до потпуне рационализације слике као *природне просторне пројекције*.<sup>408</sup>

Идеја природности, означена оваквом *функцијом централне тачке*, ипак је карактеристична за само једну једину и ни за једну другу културу: њена инструментализована представа уједињена је у нашој свести која управо почива на уметничкој перспективи као најсолиднијем изразу карактеристично модерног схватања простора и схватања света. Она подразумева две прилично смеле противречности у односу на саме оптичке законе. Линеарна перспектива ствара дискрепанције од стварности, које са сваком новом аутоматизацијом пројекцијског механизма удаљавају нашу свест од психофизиолошки датог. Аутоматизација се притом не односи искључиво на механичку и дигиталну оптику<sup>409</sup> чији се начин рада такође не заснива на реалној видној слици, већ на прорачуну посредованом линеарном перспективом, због чега се латералне деформације на фотографијама повећавају, а позиција гледања, и онако превише произвољно одређена, све више измешта у односу на *потенцијално реални просторни кадар*. Својим омасовљеним присуством и немогућношћу отклона од ренесансне дефиниције „прогледања“, која апстрахује свако самостално, материјално својство медија приказивања сводећи га на пуки рам „кроз“ који аутоматски „гледамо“, слике идентификују приказано са стварношћу, прилагођавајући наше „око“ перспективистички одређеној дистанци, а нашу перцепцију простора организованог празнини виртуелне „реалности“. Како би гарантовала уобличавање таквог, континуалног и хомогеног, апсолутно рационализованог простора, линеарна перспектива прави више одструпања од чињеничких услова познатих чак и средњовековној оптици. Први је тај да *не гледамо са једним* фиксираним и непокретним, *већ са два покретна ока*, и да

---

моделовању глине) или *супстрактивног поступка* (у резбарењу), и представља зачетак методолошког приступа дисциплини, који је елабориран у његовим наредним делима. Још већи значај имао је *Трактат о сликарству* најпре објављен на италијанском / тосканском дијалекту (*Della Pittura*, 1435/6), па онда и на латинском (*De pictura*, 1439-41), који означава почетак науке о уметности упућујући у технике представљања, композиције, светлости и боје, а онда и у естетику и моралне предуслове успешног сликара. Садржао је анализу свих техника познатих у то време, али посебно место припада првом опису „правилне конструкције“ линеарне геометријске перспективе (датиране око 1416. године), приписујући заслуге за откриће Брунелескију којем је посвећено прво издање трактата.

<sup>408</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 176-177.

<sup>409</sup> Мисли се најпре на оптику фотоапарата, затим дигиталне камере, и најзад виртуелне „камере“ 3D модела која симултано даје пројекцију у перспективи.

притом видно поље садржи *сфероидни пресек*.<sup>410</sup> Други проблематизује дефиницију просторне слике као „*равног* исечка из пирамиде вида“, која омогућава да се, латерално гледано, величине пројектованих предмета у скраћењу одређују *пропорционално удаљености од ока*. Међутим, ова линеарна пропорција је упитна, макар као упадљиво одступање од античких извора, али пре свега од Еуклидове *Оптике* као основе за теоријски развој „уметничке перспективе“ у ренесанси,<sup>411</sup> која је ипак узимала у обзир природно закривљење непосредног визуелног утиска. Линеарна перспектива занемарује огромну разлику „између психолошки условљене »видне слике« у којој нам до свести долази објективни свет, и механички условљене слике на мрежњачи која се одсликава у нашем психичком оку“. Својствена „тенденција ка константности“ наше свести приписује видљивим стварима величину и облик који им као такав припада, и склона је да привидне промене њихових величина које се догађају на ретиналној слици не узима у обзир, или бар не у пуном обиму. Ипак, независно од одступања психолошке пројекције и чињенице да су очи покретне, слика која се образује на мрежњачи, чак и на најосновнијем предпсихолошком плану, не представља пројекцију на равни, већ на конкавној сфероидној површини. Око функционише слично фотографском апарату чији је механизам његова имитација, али се у природној пројекцији вида, уместо равне фотоосетљиве плоче, мора замислити унутрашњост сфере. Ова дискрепанција објашњава изражене бочне деформације код фотографија, јер се за исте вредности угла централни и крајњи исечак пројекције на равни разликују, па се може рећи да се слика шири од средишта према крајевима, док су на закривљеној површини ти исечци једнаки.<sup>412</sup>

<sup>410</sup> Ibid, 148. Замислимо две уличне лампе, једну поред друге, како у ноћи осветљавају фасаду зграде, а да је на тој фасади, негде у равни светлосног извора отворен прозор. Зраци који упадају у собу и пројектују се на унутрашњем зиду, приближно илуструју однос између видног поља (удвојеног купастог снопа са сфероидним пресеком) и Албертијеве „пирамиде вида“ (равног исечка који одређује прозор), али видно поље није хомогено, нити може постојати јединствени недоглед, већ се због удвајања извора, његовим дуплирањем, добија траг сличнији стереографској пројекцији, или „рибљој кости“, где замишљене, латерално симетричне линије пројекције конвергирају дуж вертикале испод и изнад осе пројекције. Није погрешно рећи да је централна тачка изум ренесансног сликарства, али је њена употреба пре кватроћента много ређа из више разлога. Занимљиво је тумачење Доминика Рејноа (Dominique Raynaud) који показује како је у сликарству трећента много чешће заступљена такозвана бинокуларна, или двогледна перспектива, која се много верније уклапала у идеју природности и непосредно доживљену стварност. Она се такође заснивала на конструкцији и сазнањима, а не на пукој интуицији, међутим, као слика није имала онај рационалистички интегритет и стабилност линеарног обрасца. Dominique Raynaud, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries* (Grenoble: Springer International Publishing, 2016), 9.

<sup>411</sup> Њен значај је по томе био упоредив са важношћу Витрувијеве дефиниције сценографије, као трећег „облика идеје“ који се односи на перспективу, а чији је дослован превод остао неразумљив, и никад није добио адекватно објашњење. Еуклидова осма теорема, занемарена у ренесанси, недвосмислено одређује величине у скраћењу пропорционално величини угла, а не растојању од ока. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 151.

<sup>412</sup> Узрок латералних деформација лако је објаснити ако се узме у обзир сферични пресек видног поља и закривљеност пројекције на мрежњачи. Уколико би, гледано у основи, из *очне тачке* као *врха пирамиде вида* - пресечене равним исечком који представља слика, а чија се фронтална *раван* у хоризонталном плану види као дуж управна на осу видног угла – описали имагинарну кружницу, или лук који пресеца оптичке зраке, а чији је полупречник једнак *дистанци*, тако да *додирује* раван слике у *тачки одстојања*, и ако поделимо угао видног поља ( $\alpha$ ) на непарни број

*Недоглед у централној перспективи* појављује се и пре XV века, као достигнуће *Сијенске школе* чији је успон обележио крај касне готике и почетак ренесансе, почев од Дућа (Duccio) који се заједно са Ђотом сматра зачетником модерног сликарства, разбијајући укочена византинска правила и савладавајући антиперспективистичку традицију средњовековног представљања. У сликарству Дућа и Ђота долази до специфичне готичко византијске синтезе, у којој се одломци архитектонских и пејзажних мотива сабирају, повезују, понављају, и најзад отварају као унутрашњи простори повезани до једног јединства. Јер, како интерпретира Панофски, „представљање једног затвореног унутрашњег простора који се јасно осећа као шупље тело, значи више него неко консолидовање предмета – оно означава револуцију у формалном вредновању површине представљања: ова сад више није зид или табла на коју су нанете форме, већ опет провидна раван кроз коју верујемо да треба да гледамо у простор, иако још увек са свих страна ограничен; сад већ смемо да је означимо као раван слике у *прегнантном* смислу те речи“.<sup>413</sup> Геометријско сједињавање које започиње на овај начин указује на интелектуални искорак из средњовековне структуре света ка формирању једног у пуном смислу перспективистичког схватања простора, чији је први израз у сликарству конструкција линеарне перспективе. Процес превођења квалитативних опажаја у математичке релације догађа се на различитим нивоима мишљења, али се увек враћа до просторних односа где се потврђује дефиниција перспективе Ервина Панофског, као *симболичке форме* која поред функционалне има и метафоричну улогу иницијалног означитеља преко којег се „садржај духовног значења повезује са конкретним чулним или просторним знаком и том знаку изнутра досуђује“. Тако се култ и дискурс, још увек невидљиви један за други, међусобно преклапају пресликавањем природног простора у идеални поредак, док се његова представа, естетски већ обједињена са хришћанским симболима и тематиком, недвосмислено геометријски рационализује. На слици *Благовести (Annuntiatio, 1344)*, Амброђа Лоренцетија (Ambrogio Lorenzetti), ортогоналне равни су по први пут у историји западног сликарства, а можда и сликарства уопште, „са пуном математичком свешћу оријентисане према *једној јединственој тачки привидног пресека*“,<sup>414</sup> означавајући слику бескрајно удаљеног визуелног средишта какво не постоји нигде у простору чулне перцепције, реализујући позицију укрштања свих линија дубине на замишљеном хоризонту, чијом је пројекцијом дат готово конкретан симбол за откриће бесконачности.

---

једнаких делова ( $\beta$ ), тако да је, на пример,  $\alpha=5\beta$ , па у хоризонталном плану повучемо зраке од „ока“, кроз те тачке, ка пројекцијској равни, онда на дужи у хоризонталној пројекцији за исте величине угла добијамо неједнаке одсечке, конкретније:  $a>b>c<b<a$ , док су на луку они једнаки,  $l=l=l=l=l$ , са тим да је  $c\approx l$ . Ibid, 148-149.

<sup>413</sup> Према Панофском, западно-северњачки осећај, ојачан у пластици, сазрева до пројекција „кутија простора“, али од елемената који су припремљени у византијској школи. Мозаик баптистерија у Фиренци остварује просторну дубину, али представљену само унутрашњим сводом. Са друге стране, мозаик у Монреалеу „показује бочне зидове у скраћењу, али без пода и података о своду тако да реалистички интерпретирана *Тајна вечера* у отвореном двору изгледа неприлично. Једна друга представа из истог низа већ даје скраћени узор поплочања чије линије дубине чак прилично тачно конвергирају према два средишта. Проблем је што овај узор не стоји у складу са осталим деловима архитектуре већ престаје готово тачно тамо где почиње композиција фигура, тако да представљени објекти више изгледају као да стоје изнад пода него на њему“. Ibid, 164-165.

<sup>414</sup> Ibid, 167.

*Пројекција бесконачно удаљеног средишта* свих зрачних оптичких линија на Лоренцетијевој слици успоставља конструктивно створени простор у коме су квалитативне опажајне разлике сасвим апсорбоване, па се већ може говорити о хомогености, бесконачности и изотопности, дакле, о категоријама које опажање не познаје, јер су чулни садржаји пренети у тај просторни калуп и прихваћени у складу са универзалним законима геометрије. Однос између делова и целине није више виђен материјално, већ апстрактно и принципијелно, а услед јединства математичких правила простор постаје идеални фактор и мењајући карактер указује на културолошке услове промене перцепције. Амброђо Лоренцети у том смислу заокружује искуство сијенског сликарства, одлазећи корак даље не само у систематској пројекцији, већ у искуству праксе која „призива у помоћ математичку теорију која јој претходи“. То потврђује фигурација *подне равни* на поменутој слици, чије линије недвосмислено фигурирају ка недогледу у складу са начином на који је поплицање пода употребљено у улози апстрактног просторног индекса. Шара у виду шаховских поља, омиљени структурални шаблон готичког сликарства чији је узор био познат још са византијских мозаика, до овог тренутка била је чисто мотивски присутна, али иницијацијом геометријског простирања иза видљиве површине зида према дефинитивно одређеном недогледу, она се *претвара* у *математички растер* који на основу егзактности размере омогућава прецизно утврђивање свих могућих величина замишљених тела и интервала. Антика која је такође развила перспективистичко схватање простора никад није отишла тако далеко у његовој геометријској рационализацији да би остварила потпуно систематизовани образац приказивања дубине простора на равни, и тако дестабилизovala границе свог просторног света, рушећи конституцију саграђену на основу његовог коначног модела. Управо због тога, примењена перспектива чија је правила систематизовао Еуклид никад не претпоставља ни „пирамиду вида“, ни „раван исечак“ на који се пројектује видљиви простор, па ни систем одређивања скраћења на основу линеарне пропорције висине предмета наспрам дистанце од ока. У тој пропорцији огледа се управо егзактност западног, чисто аналитичког мишљења, заснованог на идентичности и разлици, чија ће апстракција квалитативних утисака ускоро довести до још прецизније и апстрактније *аналитичке геометрије* – изражавања геометријских кроз аритметичке релације и коначно, њиховог ослобађања од директне сличности са простором. Таква апстракција, која је омогућила тоталитет превођења физичких односа у научносистематску конструкцију, отварајући пут ка открићу стварне бесконачности и заснивању егзактне модерне науке, већ се догађа у простору непосредне перцепције са линеарном перспективом за коју се у том смислу може рећи да је уобличио западно схватање света. Крајем средњег века сликарство је, тражећи моделе конструисања простора, много чешће него што се претпостављало користило оптичко откриће бинокуларног недогледа, али такав поступак, иако природније уклопљен у нашу визуелну слику, односно, у опажајну стварност, никад не би могао да потпуно рационализује емпиријску изградњу просторне представе и представи је у конститутивном односу „идеалне реалности“.

*Бинокларна пројекција*, слично античкој чија је правила систематизовао Еуклид,<sup>415</sup> такође се заснива на прецизном просторном схематизму који математички спаја различите елементе и чини их међусобно самерљивим, али она не постиже ону логичку конзистентност идеалних односа где линије и позиције, преведене у чиста тополошка одређења, производе „просторне елементе са генеричком функцијом, сведеном на производњу тачака и кретања између тачака“.<sup>416</sup> Управо је *релевантност у односу на опажајни простор* разлог због којег је бинокларна пројекција визуелног утиска<sup>417</sup> почетком ренесансе потиснута од стране монокуларне, иако су дефиниције перспективе у касној готици много чешће узимале у обзир хоризонтално укрштене тачке конвергенције, недвосмислено верније природи видног поља. Преовладавање монокуларне пројекције која своди перспективу на директне зраке (и која је у оптици касног схоластицизма највише примењивана за одређивање величина) произлази из раскидања *релације сличности* са опажајним простором и утемељења *више идеје* просторног перцепта чија самореферентност појмова и функције гарантује потпуни интегритет система линеарне перспективе. Однос пројекције и стварности се радикално мења у односу на некадашње садејство са психофизиолошким простором које античка перспектива никад није подредила апсолутној слици, нити је могла разумети слику као равни исечак из визуре простора бесконачних димензија, унутар које су тела и интервали законито повезани једним општеважећим правилом које се математички може образложити. Из истих разлога из којих је препознавала *ретинална закривљења*, антика је свесно изостављала математичке релације које упућују на откриће бесконачности.<sup>418</sup> Насупрот томе,

<sup>415</sup> Иако се учење о скраћењима у писаним изворима појављује још на прелазу из архајског у класични период, целокупна научна окрића античке геометрије током неколико претходних столећа у трећем веку пре нове ере ће систематизовати Еуклид, и тако заокружити овај математички систем.

<sup>416</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 86.

<sup>417</sup> *Геометријска перспектива* је у средњем веку изучавана као *трипартитна наука*, која је комбиновала студије *директних зрака или оптике, рефлектованих зрака или катоптике и преломљених зрака или диоптике*, а притом су све средњовековне расправе о перспективи биле су заокружене *централном мистеријом бинокларног вида* – питањем како се одвојене слике које се примају и формирају посредством два одвојена ока геометријски спајају у једну. Ренесансни трактати о перспективи су у том смислу допринели да се целокупно разумевање појма сведе искључиво на директни вид, док су везе између монокуларног вида и инвенције перспективе додатно ојачане модерним разматрањима, за које ће ретко који историчари уметности приметити да су везане не толико за тачност, колико за самосвојствени интегритет логичког система, какав успоставља линеарна пропорција на коју је сведен оптички закон у централној перспективи. Што се тиче самог Филипа Брунелескија, којем се приписује њено откриће, питање је у којој су се мери његови мотиви заиста базирали на пирамиди вида. Тек хроничар његовог рада, Манети (Manetti) који описује наводни *експеримент* са огледалом и фирентинском крстионицом Сан Ђовани (иако се сама реч *експеримент* не помиње, па је питање да ли је Брунелескијева намера уопште била поређење представљене са визуелном сликом), даје легитимитет Албертијевој теорији по којој је тачка недогледа једнака ортогоналној пројекцији ока на раван слике, односно такозваној „тачки одстојања“. У средњовековној оптици, монокуларни вид је имао много мању улогу него што се може претпоставити услед касније кодификације правила „уметничке перспективе“. Dominique Raynaud, *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries* (Grenoble: Springer International Publishing, 2016), 10-11.

<sup>418</sup> Према Шпенглеру, „*анички број*, који је баш *чулна граница (завршена количина* и ништа друго), у односу стране квадрата према дијагонали налази на једну сасвим другу идеју о броју, која је античком осећању света у најдубљој унутрашњости туђа те и страховна, као да се ради о откривању опасне тајне сопственог бића. То одаје један чудни касно-грчки мит, по којем, онај ко је

научна дефиниција перспективе, како је тумачи Ервин Панофски на основу Диреровог објашњења „латинске речи која значи *прогледање*“, <sup>419</sup> односи се на „једно у пуном смислу перспективистичко непосредно схватање простора, не онда када су поједини објекти као што су куће или комади намештаја представљени у неком скраћењу, већ тамо где је читава слика претворена у »прозор«, кроз који, како верујемо, треба да гледамо“. <sup>420</sup> Теоријско виђење простора изгледа да је било вођено истим интелектуалним мотивом: извођењем на основу математичких принципа, у његовом апсолутном елементу. Видели смо како су се геометризване представе универзума удаљавале од материјалног ка све пречишћенијем, принципијелном облику између целине и елемената, све док се космос више није разумео као *састављен заједно* од елемената, већ као *изграђен* од универзалних принципа. Простор и време су се у још увек митско, схоластичарско доба разумели као супстанце или „ствари које постоје у себи“, док са развојем објективног мишљења они постају неки вид „идеалног плана“ или *система односа*, добијајући конкретни израз перспективистичким изграђивањем пројекције. Теоријско мишљење, чији је развој још увек претходио модерној науци, већ постаје концептуално и геометријски апстрактно, успостављајући чак и на највишем, универзалном плану, одређени просторни и дискурзивни ред, довођењем чулних утисака у систем чисто логичких, идеалних форми.

*Космолошке теорије* чији развој започиње обнављањем Аристотеловог модела, у периоду од средине XIV до краја XV века све више су се удаљавале од идеје о затвореном, недвосмислено коначном универзуму са непокретним језгром. Структура небеса се све више дематеријализовала, растварала и концептуализовала у неком идеалном просторном чиниоцу чији се облик најпре тражио у Платоновом учењу или идејама предсократоваца. <sup>421</sup> На сличан начин је у сликарству негирана

---

први у јавности унео, из тајности, посматрање ирационалног, пропао је у бродолому, јер »неисказиво и оно што нема слике увек треба да остане скривено«. Ко осећа страх у основи овог мита, може разумети античку идеју о броју - *о мери као супротности неизмерљивом*. Исти страх је Грке најзрелијег доба увек застрашивао и одбијао од распростирања градова-држава у политички организована земљишта, од полагања широких друмова са далеким изгледима и прорачунатим завршецима, од вавилонске астрономије са њеним продирањем у бескрајне звездане просторе, од излагања из Средоземља и пловидбе по путевима које су давно отворили Египћани и Феничани. То је дубок метафизички страх од растварања опипљиво чулног и садашњег, којим се античко биће опколило као заштитним зидом иза којег спава нешто страшно, некакав понор, праоснов овога, у неку руку вештачки створеног и одржаваног космоса!“ Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 109-110.

<sup>419</sup> Према Панофском, „не би смело да буде да је реч изведена *perspicere*, у значењу »гледати кроз«, већ од *perspicere*, у значењу »видети јасно«, тако да излази на исто са једним буквалним преводом грчког термина *оптикџ* (чит.: *optiki*). Дирерово тумачење већ полази управо од нововременске дефиниције и конструкције слике као неког пресека кроз пирамиду вида. (...) Строги теоретичари пресека, као што је Пјеро дела Франческа (Piero della Francesca), користе израз »*prospettiva*«: највише што би се могло допустити јесте да овај израз у себи носи представу више уметничког резултата (наиме, докучивање дубине простора), док онај други у себи више носи представу математског поступка“. Ibid, 180.

<sup>420</sup> Овде се Панофски позива на реченицу једног другог ренесансног мислиоца, Албертија, који је средином XV века у свом Трактату о сликарству извео дефиницију слике - „прозора“. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovada: Samostalno izdanje, 1999), 145.

<sup>421</sup> Представник првог у развијеној ренесанси био је Никола Кузански, а другог свакако Ђордано Бруно, код којег се први пут, још увек у своме мистичном колориту, појављује схватање бескрајног, али истовремено потпуно метричког простора.

материјална површина слике, њеном редукцијом до апстрактне, транспарентне равни на коју се пројектује *видљиви исечак целокупног простора* са свим појединачним предметима и дистанцама. Потпуном геометризацијом перспективне пројекције слика се укључује у опште подручје појавности, а захваћени просторни пресек се логички осамостаљује као *фрагмент једне апсолутне стварности*. Таквим уопштавањем, просторна интуиција се преноси на идеални план као неки вид примарне основе у којој су апсорбоване појединачне разлике између кретњи. Према интерпретацији Касирера, „*објективно постојање простора и времена* показује да су они ти принципи који на првом месту *чине искуствену интуицију могућом* и на којима је она утемељена, а коначно, читава реалност простора и времена, сви модалитети њихове манифестације, бивају повезани са том *функцијом утемељења*“.<sup>422</sup> Линеарна/централна перспектива самим тим није искључиво *сликарски метод* или *стилска форма*, иако је, технички гледано, најоперативнију улогу одиграла у сликарству. Као последица такве идентификације, њена примена у архитектури остаје у извесном смислу неодређена или посредна, што не искључује тумачења архитеката који су о њој писали, операционализујући везу геометрије и оптике. Независно од инструменталне улоге нацртне геометрије која се од примењене перспективе развила у систематски научни поступак техничког цртања у пројекцијама, постоји симболично преношење из визуелног у архитектонски поредак. Појава перспективе у средњовековном сликарству неодвојива је од појаве архитектуре, и то не као архетипског симбола облика сведеног на знаке и тако прилепљеног за површину слике, већ као структурално постављеног и апстрактно развијеног простора, из замишљених кутија које се отварају у имагинарној дубини. Иако таква повезаност делује као природна чињеница с обзиром да архитектура, услед своје тродимензионалности, постоји на исти начин као и опажајни простор по себи, не треба изгубити из вида да је архитектурална сцена увек посредована његовом конструкцијом, коју у повратном смеру и сама посредује. На тај начин је схватање архитектуре укључено у процес систематизације из агрегатног простора у математички, редукујући садржаје опажања у идеалним одређењима узајамних положаја и њихове функције.

*Класична дефиниција сценографије*,<sup>423</sup> коју Витрувије представља као трећи „*облик распореда*“ у графичком поретку архитектонског цртежа, осветљава порекло тог односа, ако не и његову природу: архитектура и перспектива су нераскидиво повезане изразом који води порекло од класичноантичког појма *сцене*. Управо Витрувије пише како је са Есхиловим постављањем трагедије на сцену, сликар Агатарх са Самоса конструисао прву позорницу и о томе оставио запис, а судећи по каснијим коментарима његовог дела, „изградња“ се више односила на

---

<sup>422</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 85.

<sup>423</sup> Према Витрувијевом наводу: „Облици распореда који се на грчком називају *идеје* [*ιδέαι* (чит.: *idéai*)], су следећи: *ихнографија* [*ιχνογραφία* (чит.: *ichnografia*) = план, основа], *ортографија* [*ορθογραφία* (чит.: *orthografia*) = вертикална пројекција, вертикална слика, нацрт прочеља] и *сценографија* [*σκηνογραφία* (чит.: *skinoграфия*) = театрална или перспективна слика]. Ичнографија се заснива на сразмерној и истовременој употреби шестара и лењира да би се добили планови облика на површини градилишта. Ортографија је вертикална слика прочеља и сразмерно нацртана фигура према пропорцијама будуће зграде. Тако је и сценографија нацрт прочеља и бочних страна, и стедиште свих праваца према средишту шестара. То све настаје на основу размишљања и изналажења“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 8-9.

оптички модел по коме се архитектонски мотиви, представљени на равnoj површини, сагледавају као даљи или ближи, остварујући илузију природних визура просторне дубине. Другим речима, он је дефинисао сценографију као перспективну пројекцију архитектуре за чију је конструкцију са скраћењима пронађен оптички систем, па из тог угла није важно да ли се садржај приказа односио на идеју или илузију, докле год су се архитектонски облици у просторном односу видели као у реалности у коју се слика простора стилски и структурално усађује. Витрувије овај појам дефинише у *ужем смислу*, као метод перспективистичког приказа грађевине на површини, али постоји и *шири смисао* везан за генералну примену оптичких закона на целокупне визуелне уметности где се у погледу архитектонског и пластичког уобличавања фигура тежило исправљању привидних деформација условљених гледањем. Сценографија, како указује сама реч, говори да је архитектура обликована из угла из којег се сагледава у простору, а не на основу искључиве примене апстрактних закона геометријског поретка. Оријентисана према конкретnoj позицији гледања, перспективна слика је пружала могућност корекције правила за која и сам Витрувије наглашава да су тек уопштено дата, док се вештина архитекте огледа у могућности њиховог преиначавања у стварности, дакле у вештини да „на лицу места“ удовољи „виду који тражи лепоту“, и да у пропорцији појача облик у односу на „оно у чему нас око вара“, како пред гледаоцима не би остао „нескладан и празан“.<sup>424</sup> Ренесансна перспектива је управо на тај начин била схваћена и примењена, што значи да је испрва играла у архитектури исту улогу какву је имала и у сликарству, поседујући извесну *перспективну константу* коју ће сасвим изгубити у бароку. Класични облици су у ренесанси имали вредност пуне репрезентације простора, а пропорционални однос који је одређивао њихов састав, односно везу елемената са целином, уједно је био и процес његове изградње. Када је средином XVII века, отприлике у времену Десаржа (као сам услов за његову *пројективну геометрију*), истоветност пластичке структуре и статичке равнотеже апсолутно поништена, губи се *јединствена гравитациона позиција* пластичке разраде и изграђивања удубљења и избочина, уступајући место слободи спајања и повезивања до какве може довести једино уопштена идеја просторности, која симетричко изједначавање и равнотежу надокнађује низовима и понављањем.

Укидањем бинокуларних открића средњовековне оптике<sup>425</sup> чије су се претпоставке још увек позивале на сличности са чињеничком структуром субјективног визуелног утиска, долази до поставке једног у таквој мери рационализујућег концепта просторне визуре, наспрам којег су очигледна одступања учињена крајње секундарним, јер се несталност видне слике више није могла супротставити доследности оне логичке. Управо та апсолутна позиција

---

<sup>424</sup> Витрувије у *Трећој књизи* наглашава: „Према врсти градње треба одређивати пропорцију. Угаоне стубове треба градити дебље за петнаестину њиховог пречника, јер их ваздух смањује тако да се гледаоцима чине тањим. Зато, колико нас око вара треба теоретски надокнадити“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 58.

<sup>425</sup> Мора се претпоставити да је у средњем веку дискурс науке, односно писане теорије, био одвојен од самог сликарства и архитектуре: текст (лат.: *litterae*) је припадао једној области, а конструкција (лат.: *ars meccanica*) другој, која се изучавала на сасвим различити начин. *Слободне уметности*, које су се изучавале кроз читав средњи век на западним универзитетима, поред статуса знања подразумевале су и специфичан средњовековни облик удруживања који нестаје крајем XVI века, бивајући замењен тзв. „краљевским академијама“.

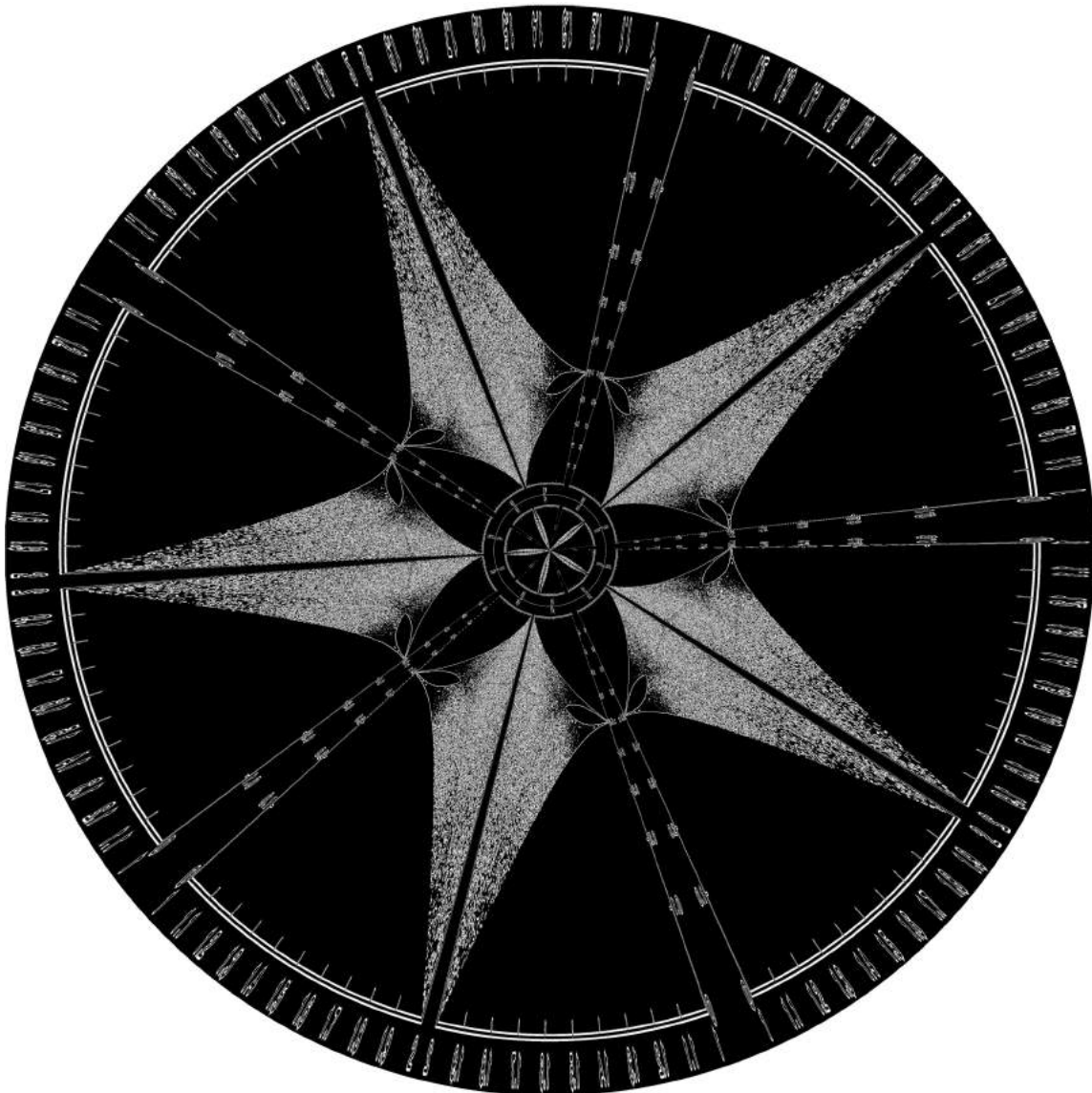


линеарне централне перспективе поистовећена је са *архитектонским простором* који можемо мислити искључиво на плану њене концептуалне универзалности. Чињеницу да се архитектура може пројектовати и приказивати у другачијем облику доказују ортогоналне пројекције чији сам распоред, у којем су хоризонтални и вертикални план довољни за целокупно емпиријско сагледавање грађевине, даје перспективној слици моћ идентификације стварности, без обзира на радикалне апстракције које њен, искључиво линеарни образац подразумева у односу на психофизиолошки дато. Реч је о простору у коме су архитектонске конструкције мишљене и пројектоване све до данашњих дана; о концептуалном механизму на коме се заснива и 3D пројекција компјутерског модела; па чак и ако је могуће замислити другачији простор и човека у њему, чим се у том имагинарном свету појави архитектура у њему се перцепција сама од себе организује по непобитним правилима линеарне перспективе са централним недогледима; дакле, према слици која нема више ништа заједничко са местом у коме стојимо и гледамо у простор, јер му претходи својом оперативношћу, самим тим што се више чак и не конструише ручно, већ то за нас већ деценијама чини машина. Општост просторног поретка ослања се на линеарну формулу, малтене непромењену од ренесансе, која са сваком новом инструментализацијом<sup>426</sup> све више одваја субјекта од супстанцијалног места визуелне пројекције, а самим тим и од доживљаја окружења у које је смештена. Сличан процес се одвија у језику чије је истраживање показало да велики број најразличитијих односа, пре свега квалитативних и модалних, улази у његов домен индиректно, путем просторних одређења. Као што просторни појмови постају оригинални изрази сазнања следећи *тоталитет научног универзума* сведеног на принципе, законе, релације и функције, тако и објективни свет, као сам услов имагинације, постаје језички појмљив управо на начин на који је могао бити преведен уназад до просторних односа.<sup>427</sup> Због тога је *перспективна пројекција* урезана у нашој структури рефлексije као аналогна стварности и поистовећена са њом. Измицање четврте димензије, као парадигма наше немогућности да разумемо обликовну генезу на било који други начин осим *централно перспективистички*, условљено је линеарним математичким моделом по коме архитектура имитира реалност, али заснованом на ипак превише смелим апстракцијама од исте.

---

<sup>426</sup> Мисли се на објектив фотографског апарата, па затим дигиталне камере и најзад, алгоритма који образује перспективну пројекцију у компјутерској визуелној симулацији, не водећи рачуна о томе да је вишеструко апстрахована тачка гледања од самог почетка произвољно постављена, и да се, насупрот телесним законима нашег психофизиолошког простора, из уопштеног угла линеарног модела може слободно изабрати.

<sup>427</sup> Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 85.



Фиг. 15. Бифуркација – дијаграм, стереографска пројекција

Како тумачи Панофски, за поједине епохе и подручја уметности суштински је значајно не само да ли имају перспективу, „већ и коју то перспективу имају“. Линеарна перспектива чији се искуствени облик принципијелно не разликује од научног (који своју дефинитивну научност, према модерном схватању те речи, како да се нешто уради, достиже тек са утемељењем *нацртне геометрије*) представља инструмент потпуне трансформације искуственог простора у математички, са којим је субјективни утисак у толикој мери рационализован да постаје темељ за изградњу једног бесконачног емпиријског универзума. Промене перспективе у себи носе потенцијал за другачији поглед на свет, као и могућност откривања *другачијих простора*: квалитативних, агрегатних, неразумљивих као хомогени континуални квантитет, застрашујуће страних и непојмљивих у свом сигурном тоталитету. На њих упућују перспективне аберације као знаци дестабилизације нашег емпиријског поретка. У историји новог доба, *закривљења видне слике* била су примећена у два наврата, од стране великих психолога и физичара крајем XIX

века, али пре њих, готово сасвим занемарено, од стране астронома и математичара почетком XVII века. Према Панофском, немачки ерудита Вилхелм Шикард (Wilhelm Schickard), изумитељ прве машине за рачунање „*arithmeticum organum*“, коју је наменио Кеплеру као испомоћ у калкулацији Месечеве путање (1623-1624), писао је како све, па чак и најправилније линије, пред очима стоје закривљено, у шта „не верује ни један сликар, већ они равне стране не некој грађевини сликају право, иако то није тачно по истини *праве уметности* перспективе“. <sup>428</sup> Овај исказ је подржао Кеплер, додајући запажање да се објективно прави кометин реп и путања неког метеора субјективно опажају као криве. Констатујући недоследност монокуларног вида који се намеће као закон свим просторним димензијама, Кеплер чак наглашава да га је образовање на основу перспективе у равни навело да занемари наведена оптичка кривљења, опредељујући се за тврдњу да се *права увек види као права* захваљујући упутствима „уметничке перспективе“ која не узима у обзир да *само око не пројектује на раван, већ на унутрашњу површину сфере*. Даље од тога, са космолошког али и филозофског становишта, он проблематизује апсолутну позицију „објективизације субјективног“, свођењем *суштински недокучивог универзума* на истине које више нису онтолошке, већ чисто формалистичке. Математика као најапстрактнији облик просторне спознаје бави се односима ствари какви не постоје у видљивом свету, али картезијанска математика, аналитичка и нацртна геометрија, па најзад условно и линеарна перспектива <sup>429</sup> по први пут у историји математичких система занемарују инхерентну претпоставку да се појавна стварност и универзални свет *не разликују само у величини*, већ и у квалитетима, које не можемо разумети ни одредити, нити доказати експериментима. <sup>430</sup> Како интерпретира Панофски, хомогеност и истородност једног апсолутно конституисаног математичког простора постаје дефинитивна перцептивна одредица, независно од чињеничке стварности нашег визуелног

<sup>428</sup> У Шикардовој књизи налазе се докази да је путања небеских тела, иако приказана као криволинијска, ипак објективно приближно праволинијска. Он пише: „Ја кажем да све, па и најправилније линије, пред очима не стоје право непосредно *contra pupillam*... нужно је да изгледа унеколико савијено. У ово пак не верује ни један сликар, зато они праве стране на некој грађевини цртају правим линијама, иако то, ако се говори по истини праве уметности перспективе, није тачно“. У коментару истог проблема Кеплер (*Appendix Hyperaspistis 19; Opera omnia*, ed. Frisch, 1868, VII, S. 279) наводи како лоптасти облик ока одговара лоптастом облику видне слике, а до процене величина долази се поређењем укупне површине са исеченом калотом. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovada: Samostalno izdanje, 1999), 183-185.

<sup>429</sup> Филозофско тумачење од стране Платона и Аристотела разликује оптику од геометрије по томе што она практикује односе какви постоје у видљивом свету, али то чини према идеалним законима. Како пише Аристотел, „геометар се бави природним линијама, али не онако како се појављују у природи, док оптика барата са математичким линијама али пре онако како се појављују у природи, а не чисто математичким ентитетима“. У том смислу, оптика као да разоткрива неразлучиву реалност геометрије у свету и њен средишњи, посреднички смисао, будући да се *природа* (грч.: *φύσις*, чит.: *physis*) двосмислено односи и на форму и на материју, и да се мора самим тим разумети са две тачке гледишта. Aristotle, *Physics 2.2* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 194.

<sup>430</sup> Према Кеплеру (који недвосмислено алудира на Галилеја), „извесни филозофи“ не изводе концепте из *оправданог искуства* већ их сами *производе*, а кад их усвоје, „хватају се за длаку у свакодневним стварима како би их прилагодили сопственим аксиомима“. Егзактни доказ или емпиријска демонстрација научне истине заправо не потврђује ништа што би се могло доказати изван позиције у чију је сврху постављен, *одређеног мишљења о конституцији света* које по сваку цену хоће да се наметне као објективно и опште иако се до њега не долази рационализацијом већ априорним усвајањем и самопотврђивањем. Alexandre Koyre, *From the Closed World to the Infinite Universe* (Baltimore: The John Hopkins Press: 1957), 72-76.

утиска: „Уколико је мало ко од живих људи икад видео реална оптичка закривљења, то се може објаснити једино навикнутошћу (појачаном посматрањем фотографија) на перспективу у равни, разумљиву само из једног сасвим одређеног, и специфично нововековног осећаја простора“.<sup>431</sup>

Закривљења су, са друге стране, била сама по себи разумљива антици која је такође познавала перспективу, али не ону у равни, тако да код њених оптичара, теоретичара уметности и филозофа стално налазимо исказе о посматрању који доказују да се права опажа криво, а крива право. Познате облине дорских храмова испољавају практично дејство тих сазнања: да стубови, како не би изгледали савијени морају да сачувају свој, у класично време релативно деликатни ентазис, док епистол и стилобат, да би се избегао утисак угибања, треба градити благо испупчене.<sup>432</sup> У Витрувијевом тексту, пре свега у *Трећој књизи* која говори о симетрији и пропорцији храмова, уобичајени су захтеви о корекцијама који инсистирају на недоследности правила у односу на видну лепоту конструкције, предлажући закривљења („уобличавања“) хоризонталних и вертикалних чланова архитектуре као меру измирења познатих оптичких дискрепанција.<sup>433</sup> Директна Еуклидова запажања на која се ослањала античка перспектива уче, између осталог, и томе да се прав угао, гледано из даљине, опажа као округао, док кружни лук под одређеним околностима изгледа право.<sup>434</sup> Многобројна објашњења овог типа потврђују да су старима била позната закривљења вида, и да су одређене архитектонске мотиве тумачили на основу идеје о њиховој оптичкој паралелизацији, међутим, овде не може бити речи о правилима која важе егзактно и у тоталитету, јер се многа од њих, како следи из директне примене назначених Витрувијевих упутстава, понашају управо обрнуто од очекиваног ефекта. Реч је пре свега о неком виду *наткомпензације*, разумљиве под претпоставком једне нама данас једва замисливе осећајности и осећања еластичитета форме, у складу са оптиком која је по свом начелном ставу била противна перспективи у равни, али је због тога своју теорију, много дубље од ренесансе, сместила у домен непосредног, субјективног визуелног утиска. *Осма Еуклидова теорема* потврђује да су се у античкој перспективи величине у скраћењима, као *пројекције предмета на*

<sup>431</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 150.

<sup>432</sup> Ibid.

<sup>433</sup> На самом крају *Треће књиге*, Витрувије објашњава правило за конвексну кривуљу стилобата, као и нагињање унапред свих делова који се налазе изнад капитела стубова: „Епистиле, фризове, венце, тимпанон, забат и акротерије треба нагнути унапред, сваки за дванаестину његове висине. То је због следећег: кад станемо испред pročела, ако се од ока повуку два правца, тако да један дотакне доњи део зграде, а други врх, онда ће овај други бити дужи. Тиме што се видни правац продужује према горњем делу, око даје слику нагнуту уназад. Када се pročеле, како сам написао, нагне напред, тада оку изгледа као да је по вертикали и угломеру“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Otion art, 2014), 68-69.

<sup>434</sup> Реч је о *Деветој теорему* у Еуклидовој *Оптици*, која говори да прав угао из даљине изгледа округло, на шта се позивају многи антички теоретичари *perspectivae naturalis*, тако да се још чешће помиње примена на телесне предмете, односно став да четвртaste куле из даљине изгледају цилиндричне - налаз који се слаже са карикираним деформацијама средњовековних минијатура, али, што још занимљивије, и са резултатима модерних психолошких истраживања спроведених почетком прошлог века, о потискивању „рашчлањене“ аперцепције у случају гледања са превелике раздаљине. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 187.

визуелној сфери, рачунале искључиво на основу угла гледања, уместо на основу удаљености објекта од ока, што значи да њихов однос није било могуће изразити једноставном дужинском мером, већ искључиво степеном кружног лука.<sup>435</sup> Наглашавајући да је разлика растојања већа од разлике углова меродавне за визуелну величину, ова теорема се, како тумачи Панофски, „нашла у дијаметралној супротности са доктрином која је основ модерне конструкције“, због чега можда није пука случајност што ју је ренесанса делом потиснула, а делом прерадила у преводу, до губитка првобитног смисла; у противном би се јавила видљива противречност између учења *perspectivae naturalis* или *communis*, које се бавило математичком формулацијом закона природног вида, и учења *perspectivae artificialis*, развијеног у међувремену, као теорија конструисања слике на равnoj површини. Реч је о контрадикцији која је могла да се отклони једино одбацивањем аксиома о углу, с обзиром да је сфероидну површину немогуће транспоновати на раван, па су се резултати „уметничке перспективе“ у неком смислу несвесно преносили на непосредно предметно посматрање, док је „пред лицем природног објекта“ у директним скраћењима изнова примењивана античка угаона перспектива.<sup>436</sup>

Намеће се питање на који начин је антика, не одступајући од начела према којем се величине не одређују дистанцом, већ управо угловима, могла да усаврши поступак геометријске перспективе у складу са законима пројекције на сфероидној површини, уз претпоставку да је немогуће да је сликарство у пракси могло да барата са комплексним стереографским поступком.<sup>437</sup> Вирувијева дефиниција *сценографије*, као приказа грађевине на перспективистичком дијаграму који поред фасада показује и фронталне стране, једини је траг који у антици указује на постојање математичко - конструктивне сликовне перспективе. Као трећи облик у секвенци архитектонског цртежа, она дозвољава претпоставку да је уобличавање уметничких дела узимало у обзир оптичке законе, али не омогућава и прецизан закључак о самом поступку. Дефиниција *сценографије* која због недостатка јасног превода постаје место вишеструких дискусија и тумачења, према наводу из *Прве књиге, II – О основама архитектуре*, представља „нацрт прочеља и бочних страна, и стецитиште свих праваца према средишту шестара“.<sup>438</sup> У односу на основне

---

<sup>435</sup> Супротност схватања *перспективе у равни* и *перспективе углова* налази се у томе што се у првом случају пропорционалне величине у другом не односе пропорционално према растојањима. Ibid, 151.

<sup>436</sup> Најпре је Дирер (*Unterrichtung der Messung*, 1525, р. 10.), позивајући се на античке скулпторе, препоручивао увеличавање високо постављених фигура, како би се супротставило превеликом скупљању у скраћењу. Сличне препоруке налазимо код Данијелеа Барбара (Daniel Barbaro, *La pratica della Prospettiva*, 1569, р. 9.) или Атанасијуса Кирхера (Athanasius Kircher, *Ars magna lucis et umbrae*, 1646. р. 178.). Ibid, 188.

<sup>437</sup> Стереографски поступак је у античкој оптици био познат бар од средине II века п.н.е. (наиме, зна се да га је разрадио Хипарх, постављајући темељ за конструкцију астролаба), али реч је о конструкцији превише захтевној да би у тој форми била примењена у сликарству.

<sup>438</sup> Први Витрувијев навод гласи: „*Scenographia est fronti set laterum abscedentium adumbratio ad circini centrum omnium linearum responsus*“. У другом, из увода *Седме књиге*, помиње се надовезивање Демокрита и Анаксагоре на принципе које износи Агатарх, сликар прве сценографије. Према њиховој разради закона пројектоване сцене: „пошто се шестар постави на једно одређено место, према природним законима, линије морају одговарати оптичким зрацима, тако да одређене слике о неком предмету на сликаној сцени дају изглед зграда. Тако предмети насликани на равним површинама изгледају као да су један даље, а други ближе“. Ова напомена узима се под великом

претпоставке античке оптике, Ервин Панофски поставља релативно смелу хипотезу, по којој би „средиште шестара“ у перспективној конструкцији одговарало такозваној „очној тачки“ или средишту вида,<sup>439</sup> од које се, на одстојању од слике у хоризонталној и вертикалној пројекцији, уместо *праве која представља сликовну раван у линеарној перспективи*, конструише круг као пројекција замишљене сфере, пресецајући видне зраке и замењујући линеарне секвенце одговарајућим кружним луцима. Такав круг, описан из пројекције ока сасвим је у складу са Еуклидовим аксиомом угла, под условом да се *лучни исечци* у основи и пресеку, приликом преноса на слику замене одговарајућим *тетивама*. Према интерпретацији Панофског, резултат који се добија комбинацијом секција такозване „пројекционе кружнице“ одговара сачуваним споменицима у једној важној чињеници: „Замишљени продужеци линија дубине не стичу се у јединственој тачки, већ се у паровима, само незнатно конвергирајући (пошто се сектори круга у његовом одмотавању унеколико разламају на врху), сусрећу у више тачака које леже на заједничкој осци, стварајући *управо утисак рибље кости*“.<sup>440</sup>

Како изворне Витрувијеве илустрације нису сачуване (под условом да су уопште и постојале, што је такође упитно, с обзиром да се, изузев неколико техничких дијаграма, нигде у тексту не помињу изричито) тако је интерпретацију овог типа немогуће доказати. Познате слике из античког периода без изузетка нису строго конструисане, али у мери у којој допуштају проверу, увек се потврђује начело „рибље кости“. Оно се препознаје већ на доњоиталским вазама из IV века п.н.е., али је у потпуном смислу испуњено на илузионистичким фрескама из римских вила, углавном млађег датума. У овом медију постаје видљив читав њихов просторни и визуелни амбијент, јер су не само појединачни сегменти, већ читави зидни ентеријери раскошних резиденција из Помпеје, Херкуланума и области Боскореле сачувани скоро неоштећени или у таквом стању да их је било могуће у потпуности реконструисати. Осликани просторни призори преносе утисак готово физичке опипљивости и блискости одређених архитектонских мотива, архитрава и стубова који у првом плану бацају убедљиве сенке, као да се простор собе шири у бескрај, али они се истовремено одликују својеврсним недостатком чврстоће и унутрашњом недоследношћу када је у питању целокупни поступак представљања који је познавао скраћења, визуелна преклапања, ваздушну перспективу, али не и потпуну конструкцију привидног пресека којом би се свеукупне вредности ширине, дубине и висине стабилизувале у себи и довеле у један стални однос, одређујући за сваки предмет његове сопствене димензије и положај према оку. Са друге стране, колико год привидна оса није могла обезбедити апсолутну доследност геометријске конструкције, утолико је омогућавала да се испољи карактеристична античка телесност која за уметничку стварност не признаје само видљиво, већ и опипљиво, док материјално тродимензионалне, функционално и пропорционално чврсто одређене и тиме „увек на било који начин антропоморфизоване“ појединачне елементе, не повезује *сликарски у просторну*

---

сумњом, јер се сматра да су се Демокрит и Анаксагора пре бавили пре оптиком у Еуклидовом смислу. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 9. Ibid, 192.

<sup>439</sup> Уместо „тачке одстојања“, како се сматрало у многим каснијим интерпретацијама из угла линеарне перспективе, јер се место замишљене конвергенције ортогонала ни у ком случају не може оправдати као „*circini centrum*“. Ibid, 152.

<sup>440</sup> Ibid, 153.

целину, већ их *тектонски или пластички спаја у аутономне групе*.<sup>441</sup> Сам простор се овде никада не конституише као медиј једног вишег јединства које би апсорбовало разлику између тела и њиховог негатива, већ једноставно преостаје као „оно између“; па чак и када је унапређен до стварног пејзажа или ентеријера, то никад није идеално уједињени план који би фигуре и њихове међусобне интервале изразио као „диференцијације или модификације једног континуума вишег реда“. С обзиром да оптичке линије никад не конвергирају чак ни ка једном претпостављеном хоризонту, а камоли ка јединственом недогледу, иако интензитет боја и пластичност облика чини архитектонске и природне елементе скоро живим у њиховом непосредном утиску, у целини њихов сценарио остаје налик привременом, без кохерентности позадинских планова и јединственог осветљења које конституише и стабилизује просторну представу. Како интерпретира Ервин Панофски, „у недостатку систематског јединства, античка слика сваки напредак у просторности плаћа губитком у телесности, тако да простор чињенички изгледа као да живи од предмета и у њима“. Све док се одриче приказивања међутелесног медија, антички свет делује усклађенији и чвршћи од модерног, али чим се простор у представљању доведе у везу са њим самим, он постаје необично несталан и пун противречности, митски и фатазмагоричан попут сна.

С обзиром на чињеницу да је линеарна перспектива, са централном тачком и скраћењима пропорционалним удаљености објекта од ока, била оригинални изум западног сликарства, јасно је због чега се, и са каквим циљем, одступа од Еуклидовог аксиома о углу. Ренесанса је од самог почетка недвосмислено трагала за егзактним и конзистентним системом, ослоњеним потпуно на математички разум, из којег следи да конструисан простор утемељује претпоставку идеалне целине, тако да свако придржавање његових правила *a priori* садржи његов правац и целовитост. Стабилност и компактност предмета у западном сликарству готово да није било могуће разградити све до импресионизма који их суштински и не разграђује, већ их у неком смислу само „прекрива велом“, одузимајући фигурама прецизни обрис у који су уписане, али не и оно више концепцијско светлосно јединство, које простор чини хомогеним и недодирљивим континуалним медијем. Као ликовни проблем, перспектива постаје мач са две оштрице, јер са једне стране пружа простор телима да се пластички развију, а са друге омогућава светлу да их својим распростирањем у простору разложи. Она ствара дистанцу између човека и предмета, коју опет и укида, јер свет који самостално стоји наспрам посматрача у извесном смислу „увлачи у себе“ и његово око. Другим речима, перспектива гарантује апсолутну егзактност визуелне појаве коју своди на чврста, опипљива геометријска правила, док са друге стране, начин њиховог деловања у тоталитету зависи од индивидуе, с обзиром да је положај „тачке гледања“ произвољан и да га субјекат може слободно изабрати. Како наводи Ервин Панофски, историја перспективе са правом се може појмити као „тријумф дистанцирајућег и објективизујућег чула за стварност, као и људске тежње ка моћи која пориче дистанце, не само као стабилизација и систематизација спољашњег света, него и као ширење Ја сфере“. Због тога се у уметничким епохама константно отвара питање смисла о томе на који начин треба користити овај амбивалентни метод, који укидањем перспективне константе више не налази основ и потврду у природи, већ

---

<sup>441</sup>

Ibid, 154.

се тај упит разрешава идеолошки. Поставља се питање да ли се слика управља према чињеничком становишту посматрача, као у италијанском илузионистичком сликарству које фронталну раван, са свим консеквенцама таквог чина, окреће за 90°, или се посматрач поставља идеално према перспективистичкој диспозицији приказа, што отвара проблем максималне и минималне дистанце, као и мере у којој се сме допустити искошени изглед читавог простора. Сваки од тих проблема подсећа да захтев предмета вечито стоји наспрам тежње субјективности, јер објекат, како му само име каже, тежи да задржи дистанцу и покаже сопствену законитост форме, а не да се подреди неком ексцентричном систему „чије осе не долазе објективно интуитивно до појаве, већ се само унеколико више налазе у *оку посматрача*“.<sup>442</sup> Из тога следи да је ренесанса смисао перспективе могла тумачити другачије од барока, а барок другачије од модерног историцизма, као и да су поједини уметници, па и читава културна поднебља као битније осећала њено субјективистичко или објективистичко значење. Независно од тога, потпуно претварање психофизиолошког простора у математички иницијално је било постигнуто у ренесанси, чиме је, као *предуслов објективизације субјективног* (као инструмент превођења временских и просторних појава до појмова апсолутне објективности) перспективизам упоредив са модерним критицизмом, чије је свако поновно оживљавање посредно значило испољавање неког тоталитета, јачања објективне моћи изградње, сазнања и доминације, и увек изнова чин кристализације простора његовим изграђивањем у визуелном поретку перспективне слике. Због тога је и било могуће интерпретирати перспективу у специфичном духу епохе, тако да је она, као ознака стила, удаљавањем или приближавањем тачке одстојања, односно исправљањем или удубљивањем фигура, представила опште место човека, као и посебна расположења и погледе на свет историјских раздобља.

Истовремена крутост и растегљивост овог метода увек дефинише један те исти простор, који остаје независан од његовог више субјективног или више објективног доживљавања. Произвољност дистанце вечито покреће амбивалентност категорија које слике деле „у две велике супротстављене групе“ у зависности од конкавног или конвексног осећања, заокружености стварима или потребе да се ствари заокруже, односно од реципрочног преовладавања модалитета разума или модалитета случајности у домену система вредновања епоха, подстакнутих одговарајућим историјским збивањима. У том смислу је за теорију архитектуре незаобилазан тренутак који настаје решавањем техничко-математичког проблема, отварајући не толико стилско колико суштински егзистенцијално питање ограничења и слободе, померањем услова и смисла „природног“ изграђивања приказа потпуно према закону емпиријског визуелног простора. Ослобађањем реалног кадра, какво у науци обележава Галилејево откриће, прекида се свака константна веза између пројекције и стварности непосредног визуелног утиска, тако да пројекција делује као *експонент симболичног поретка*, разумљивог као чиста дистанца и траг нестале аналогије. Лишавањем семантичких конвенција о гравитационом простору осваја се суштинска екстензивност виртуелног оптичког плана линеарне перспективе: пројективног кодеса бескрајног понирања који уместо стварности познаје

---

<sup>442</sup>

Ibid, 175-176.



искључиво тополошке просторе, са неограниченом хомогеношћу и индиферентношћу која постаје стилска функција компјутерског рендеринга. Ово одвајање се најдиректније тиче проблема визуелизације у пракси, с обзиром да се *однос пројекције и стварности* суштински мења у односу на модернистичко поимање расцепа, јер компјутерска слика и зграда губе сваки референцијални оквир, а слично се међусобно односе и диференциране фазе пројекта између којих више не постоји никаква суштинска веза, а камоли оперативна транспарентност. Релациони простор архитектонског дела, архитектонског знања и дисциплине какву познајемо је нестао, а новонастала ситуација дисперзивности захтева темељно преиспитивање модела који у тумачењу појавних релација увек претпостављају више идеолошко јединство: присуство идеалног плана, изнад слободног простора и изнад тела, захваљујући којем придржавање линеарног обрасца перспективе *a priori* садржи правац и јединство једне идеје. Централна перспектива као услов апстракције осигурава примат концепта у односу на стварност, омогућавајући свакој пројекцији да се наметне кроз чист формализам, призивајући ауторитет научне егзактности „правилне конструкције“. Конструисане архитектонске слике постају апликативне на крилима пуког технолошког развоја, без обзира на реалну немогућност просторног садржаја, јер се *истинитост* перспективног модела, од тренутка када се више није могла објаснити човековим местом у поретку природе, обнавља увек изнова под ауром *научне објективности* и поверења у *рационалност геометријских склопова*.

*Линеарна перспектива*, одређена двострукошћу аспеката једног бескрајно отвореног, али изнутра противречног, инструментализованог погледа на свет, никада не доводи у питање претпоставку сопственог права на којем утврђује *основне поставке* између оперативне могућности и случајности. Због тога су најузбудљивији били покрети чија се свест о потрошености облика испољила у отвореној антиперспективистичкој тензији, представљајући пре свега маниристичко одбацивање интелектуалног оруђа које врши избор међу супротним вредностима, настављајући деловање у амбивалентности и неравнотежи. Симулирајући измењену и непрепознатљиву стварност, као ексцентричну позицију човека у свету у коме је хаос надвладао правила, маниризам се окреће против ренесансне перспективе и њеног „злоћудног систематског исправљања“.<sup>443</sup> Остајући без тачке гледишта унутрашњег и заокруженог универзума који се симболично окретао око *места егзистирања*, фигурирајући знања на основу суседства ствари, уметност изазива визуелно ослобађање облика од гравитационе и концентричне силе, као основе *прве перспективе* која их је логички везивала за природни поредак. Стилска побуна средином XVI века деловала је религиозно у свом светоназору, али је наступила истовремено са буђењем једне нове противпотребе за уметничком слободом, протестујући против превласти математике која потврђује првенство разума по карактеристичном антропоцентричном менталитету. У томе је она била сродна са раноавангардним „антихуманистичким“ идејама о хиперапстрактном субјекту, предодређеном да напакон раскине визуелне окове *еуклидског емпиријског простора*, означавајући тренутак када су наука и технологија промениле свет, а задатак уметности постаје промена перцепције како индивидуе тако и друштва које их је створило, остајући

<sup>443</sup>

Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 14.

трагично отуђено од облика за које и не зна да су његово сопствено биће. Отуд инсистирање Ел Лисицког на томе да је *стара перспектива* „ограничавала и затварала простор чинећи га коначним местом круте тродимензионалности“, те да се њен универзум најзад отвара за спознају објекта ослобођену једног фиксираног ока, као и мрских оквира натуралистичке утилитарности. Модерна уметност покушава да раскине са статичким тежиштем вида и „расцепкавајући *видни центар*“ у неку руку расцепкава читав простор, или покушава да дубинска растојања представи не више екстензивно, помоћу скраћења, већ само да их, у складу са најновијим увидима психологије, интензивно илузионишује урођеном просторношћу измирених плоха чистих боја.<sup>444</sup> Након искуства до којег долази авангардно сликарство, Лисицки је веровао да може да предложи и трећи пут: освајање „имагинарног простора“ секвенци машинских тела у покрету, која захваљујући свом кретању производе привидне фигуре трајекторије, подижући уметност до неког вида нееуклидске пангеометрије.<sup>445</sup> Она полази од идеје да је *духовно* најсличније четвртој димензији, јер никакви физички услови теоретски не могу зауставити људску машту и дух. Чињеница је да се мисао креће у простору попут оног у којем се налазимо у сну где је све подложно промени и где нема стабилности физичког света, где једна ствар може постати друга, а најневероватније трансформације изгледају једноставне и природне. Како пише Успенски, „живимо у одређеним просторним и материјалним условима, али стално замишљамо да живимо у другим“, где се догађаји одвијају обрнутим редом, од краја према почетку, и где видимо симболичне слике идеја, летимо ваздухом и пролазимо кроз зидове.<sup>446</sup> Па ипак, контрадикторно искуство модернизма показује како у архитектонској пракси свако обарање перспективистичких вредности реципрочно покреће њихову обнову у пројекцији, при чему се конструктивни поступак линеарне перспективе, одређујући архитектоничност нашег психолошког вида и самог поретка перцепције, увек изнова консолидује на два проблематична основа: као чисто техничко средство и као владајуће начело веродостојног изгледа појаве.<sup>447</sup>

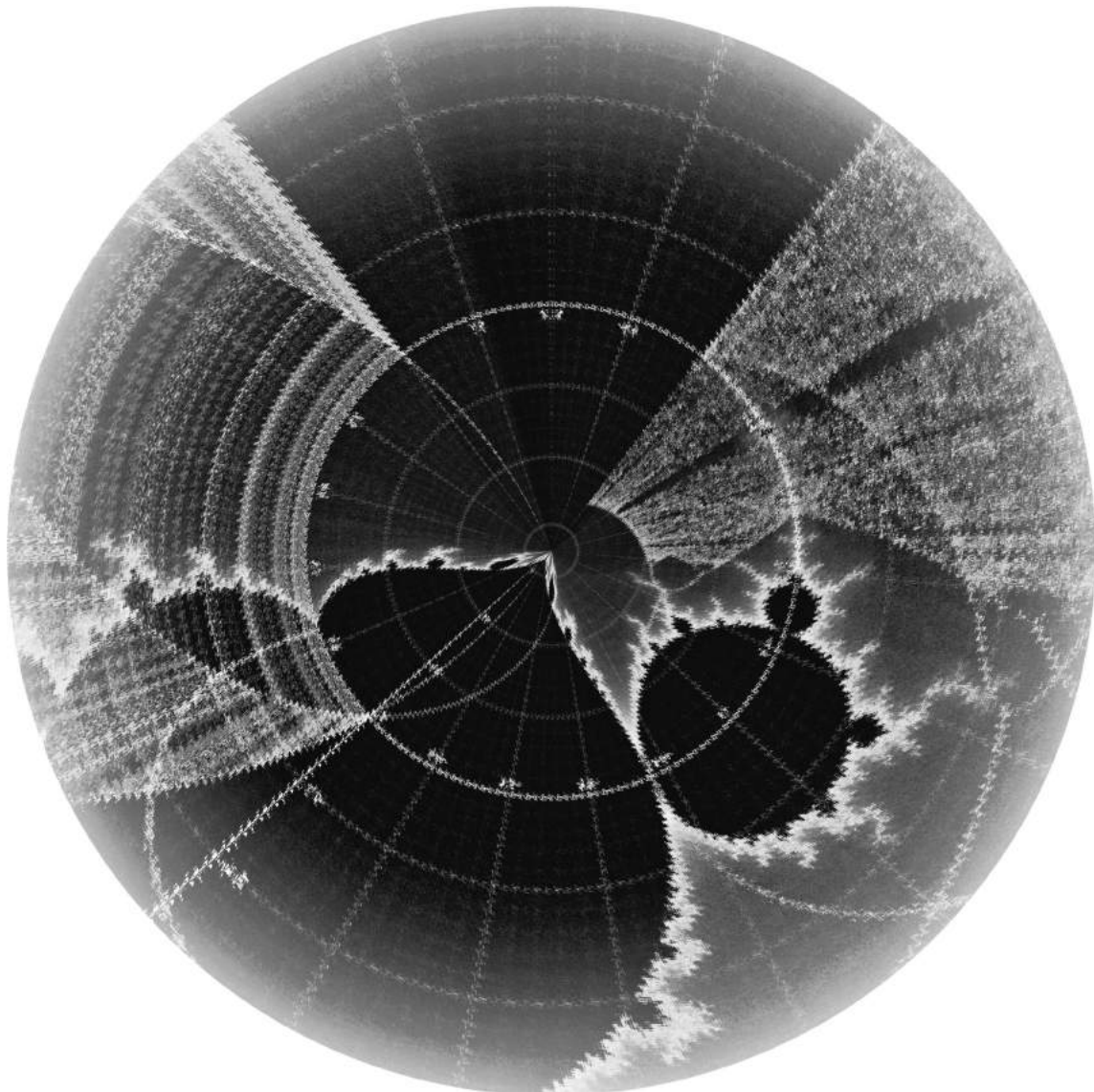
---

<sup>444</sup> У првом случају, аутор мисли на *футуризам*, док у другом вероватно упућује на *неопластицизам* и *супрематизам*.

<sup>445</sup> Панофски додаје да је „простор тих »имагинарних« ротационих тела ипак исто тако »еуклидски«, као и сваки други емпиријски простор“. Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovada: Samostalno izdanje, 1999), 226.

<sup>446</sup> P. D. Uspenski, „Četvrta dimenzija“, *Delo: Pjotr Demijanovič Uspenski*, br. 8-9-10, 1990, 1-38.

<sup>447</sup> Веродостојност перспективног изгледа прихвата се на први поглед, и касније тешко доводи у питање, међутим, све већа одступања у компјутерској пројекцији имају повратни ефекат у стварности, захтевајући преиспитивање овог утемељеног става.



Фиг. 16. Бифуркација: дијаграм - стереографска пројекција

### 2.3.2 Појављивање функције у пресеку

Област архитектонског цртежа на преласку у нови миленијум пролази кроз промену медија по значају равну оној која се догодила крајем ренесансе, када је напуштен језик трактата који је у изворном смислу уобличио Алберти, одазивајући се на говор Витрувијевих *Десет књига о архитектури*.<sup>448</sup> Иако се Албертијева тематска поставка у изненађујућој мери разликовала од Витрувијеве, сам облик знања позивао се на сличност са примарним текстом за који се веровало да разоткрива веродостојни начин писања о архитектури, прописујући статус дисциплине и њено право на дискурс. Из данашњег угла веома је тешко претпоставити како је „откриће“ једног рукописа постало пресудно за целокупну архитектонску културу, али реч је пре свега о нивоу доступности теорије која добија нову улогу изван затворених еснафских организација. Узимајући у обзир

<sup>448</sup> *De architectura*, 30-10 god. p.n.e.

разноврсност Албертијевог опуса,<sup>449</sup> може се претпоставити друштвена нужност оваквог утемељења са којим ће статус уметника доживети пресудну трансформацију од неимара и занатлије до свестраног интелектуалца. Математичку основу за ослобађање визуелних уметности представљало је откриће линеарне перспективе у трактату *О сликарству (Della Pittura, 1435)*, који је извршио дубок утицај на сликаре италијанске ренесансе, од Фра Анђелика (Fra Angelico), Венецијана (Veneziano) и Пијера дела Франческа па све до Леонарда да Винчија.<sup>450</sup> Уколико скице из XIV века откривају изнова пробужени сензибилитет за природност простора који добија протежност и моћ да обухвата ствари, делујући на посмарача снагом миметичке сличности, а не искључиво архетипским говором симбола,<sup>451</sup> математичке студије визуелног утиска какве се појављују у трактатима наредног доба стварају основу за развој цртежа као аутономне представе у односу на грађевину.

Архитектонске пројекције су у ренесанси неодвојиве од њихове улоге у интерпретацији Витрувијевог језика чија је појава у виду заборављеног рукописа означила корениту промену на хоризонту праксе, постајући основ за кодификацију струковних вредности. Оригинални нацрти и дијаграми, у мери у којој су уопште постојали, нису преживели „мрачно доба“ па се не може са сигурношћу закључити на који су начин били заступљени, изузев на неколико места где сам аутор, описујући поступак конструкције, упућује на сликовна упутства у прилогу, називајући их грчком речју *σχήματα* (чит.: *schimata*).<sup>452</sup> Модерно схватање функције архитектонског цртежа, засновано на објективности геометријске конструкције у односу на стварност, у толикој мери је укорењено да се несвесно намеће у пројекцији витрувијанских илустрација, замагљујући њихов сасвим другачији историјски значај. Као облик који упућује на постојање и суверени ауторитет примарног текста, ренесансни трактат је подстакао специфично место графичког означавања у тежњи за савладавањем простора изгубљеног у преводу и приближавањем непосредној истини коју је требало осветлити. Како још увек није било дошло до објективног раздвајања облика и садржаја, распореди на листу су у првим штампаним књигама представљали праву привилегију написаног,

<sup>449</sup> Алберти је био узор ренесансног полимата који је поред сликарства, скулптуре и архитектуре развијао појмове граматике, поезије и реторике. Написао је расправе из различитих области културе укључујући право, породицу, друштвени живот, митологију, астрономију, криптографију и географију.

<sup>450</sup> Сви ови сликари бавили су се теоријом перспективе; *De Prospectiva pingendi* (1470-1480) Пјера дела Франческа представља први трактат у потпуности посвећен уметничким проблемима перспективе, и једини који је објављен пре 1500. године.

<sup>451</sup> Садржај откривен у свесци Вилара д'Онкура (Villard de Honnecourt) из XIII века показује како су нацрти у готском периоду служили искључиво ликовном и техничком усавршавању детаља, без потребе за перспективном конструкцијом простора која би различите ликове довела у оптичку везу. Готском уметнику је веће задовољство причињавао сам емпиријски садржај од композиције на листу, па цртежи представљају несистематична знања из конструкције, показујући типично готски сензибилитет за континуирано представљање, немогућност одрицања од детаља ради јединственог пластичког геста и недовршеност услед непрекидног, бескрајног развоја нових фигура. Тек са појавом ренесансних трактата развија се рефлексивна категорија илустрација које попут огледала „одражавају“ призоре целовите стварности. Villard de Honnecourt, *Album de dessins et croquis*. Villard de Honnecourt, *Auteur du texte* (1225-1235). Портфолио је пронађен средином XIX века и од тада се налази у *Bibliothèque nationale de France* у Паризу. Садржи око 250 цртежа са ауторским коментарима.

<sup>452</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 19-20.

образујући визуелну симетрију између слике и писма, подстичући живу форму интерпретације. Укрштање речи и фигура у игри знака нестаје у каснијем енциклопедијском поретку барокних класификација облика и редова,<sup>453</sup> док је данашње схватање цртежа створено у пракси модерног доба чију је рационализацију почетком XIX века покренуо Диран (1760–1834) применом принципа картезијанске дескриптивне геометрије на целокупни домен архитектонске репрезентације. Услед аналитичке схематизације и систематског уопштавања графичких знака, за архитектонске нацрте се превише често претпоставља да пружају директну транскрипцију унутрашњих идеја, као и да у потпуности оличавају и дефинишу будућу конструкцију. Уместо апстрактне неутралности прочишћеног геометријског језика, ренесансни цртежи су увек обећавали неки вид додатног разоткривања. Тајновити и преоптерећени својствима, они су увлачили гледаоца у само средиште универзума слике, а често и у свет иза видљивог приказа.

Дискурзивни слој архитектонског цртежа настао је захваљујући научној геометрији са чијим се утемељењем визуелна представа простора сукцесивно ослобађала имагинарног и чулног преношења утисака. Однос подлоге и садржаја на листу показује како идеални просторни план у трактатима још увек не образује систематско јединство, нити постоји хомогеност универзалних принципа, већ пре историјски ентузијазам за директним разоткривањем витрувијанског знања преплетеног са хуманистичким идејама и темама, подстакнутог магичном доступношћу папира, открићем штампарске пресе и развојем графичких техника. Пројектовање геометријске физиономије грађевина било је несводљиво на димензије картезијанске анализе, јер је конструкција на папиру испрва задржавала физичку блискост са материјалном структуром медија, користећи специфични емпиријски осећај који перцептивну дубину површи повезује са духовним значењем, не занемарујући сопствене квалитете фигура нанесених на њеној површини. Ренесансни распоред цртежа представљао је облик тумачења менталне слике грађевине који се кретао између витрувијанске дефиниције њених облика и тадашње поделе градилишта, где је уместо модерне разлике *основе*, *пресека* и *изгледа*, засноване на апстрактној координацији позиција у Декартовом координантном систему, флуидност преношења из једног простора у други расла њиховим подвостручавањем. У поступку имагинарног „уласка“ у сам предмет, на месту где се почетком XVI века заиста појављују први прикази *унутрашњег зида*, отвара се супстанцијални геометријски „прозор у срце“ архитектонског објекта, омогућавајући „урањање погледа“ у пројектовану дубину.

У традиционалној ортографској схеми, произилазећи из објашњења *ихнографије*, *ортографије* и *сценографије*, прва два облика, *основа* и *изглед*, били су везани за пропорције *стопе* и *физиономије* грађевине у стварности. Дефиниција трећег „распореда идеје“<sup>454</sup> термилошки се повезује са перспективном пројекцијом, али услед суштинске нејасноће Витрувијевог места њено тумачење се

<sup>453</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari – arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 108-109.

<sup>454</sup> Према Витрувијевој дефиницији, постоје три облика менталне слике грађевине, или распореда идеје: *ихнографија*, *ортографија* и *сценографија*. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 8-9.

у ренесанси преклапа са *пресеком*. Постоји велика вероватноћа да је јачање платонистичке мисли имало утицај на геометријску уместо оптичке конструкције ове фигуре, с обзиром на Платонову одбојност према оптици, као уметнички примењеној илузији, која по њему искривљује праву меру предмета и уместо стварности (грч.: *νομός*, чит.: *номос*) „успоставља привид и самовољу“. Како је пројектовање простора поред хоризонталног и вертикалног распростирања структура захтевало и неки вид пројекције дубине, тако се рађа аутентично ренесансни концепт приказивања, задржавајући перспективистичке методе уобличавања унутрашњег зида са засенчењима удубљења и избочина, али конструисаних на ортогоналном дијаграму вертикалних пропорција грађевине (ит. *profilo*: профил, контура).<sup>455</sup> *Унутрашњи изглед* са сенкама задржава функцију *сценографског* приказа, притом баратајући са идеалним размерама уместо са димензијама фигура у скраћењу. Терминолошко преклапање *пресека* и *перспективе* довело је до развоја различитих *продора* кроз грађевину, произилазећи из поставке замишљеног „прозора“ са дословним извртањем перспективне визуре на унутра. „Пресечна равна кроз пирамиду вида“ у *пресеку* просеца саму структуру, дефинишући њен одсечак са огољеним местом *физичког реза* на коме се пројектује дубока унутрашњост до које око фактички не допире.

Троделна подела цртежа, која тек након XVI века доживљава прецизнију кодификацију, остаје константна и након Диранове рационализације (1800),<sup>456</sup> али у сасвим другачијем распореду заснованом на утемељењу идеалног математичког плана, мењајући природу односа између елемената и конструкције. Раније идеје о архитектонском представљању заснивале су се на аристотеловским просторним димезијама, напред/назад, лево/десно и горе/доле, па је разликовање дужине и ширине унутар плана било не само усклађеније са архитектонском и грађевинском праксом, већ и са просторном координацијом која је саставни део људског искуства у гравитационом свету. Вековима пре Дирана, прва два цртежа пружала су свеобухватно тродимензионално објашњење зграде, тако да су само са *основом* и *изгледом* у традиционалној пракси све три димензије биле узете у обзир.<sup>457</sup> Улога трећег елемента остаје нејасна и у неку руку неконсеквентна, па је тежња за његовом имагинацијом у *пресеку* подстицала симболичко и тематско ширење значења геометријске праксе. Статус цртежа у трактатима био је у великој мери

<sup>455</sup> Себастијано Серлио (1551) описује *пресек* (ит. *profilo*: профил, контура) као другу реч за *изглед* (ит. *diritto*: правилно, тачно), а сличним терминима се служи и Паладио (1570), укључујући још и *елевацију* (ит. *alzato*: подигнуто) за наизменично описивање спољашњих и унутрашњих површина. Ова терминологија се налази у Серлијевих *Пет књига о архитектури* [Sebastiano Serlio, *Il primo [-quinto] libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio, Bolognese* (In Vinetia: Per Cornelio de Nicolini da Sabbio a instantia de Marchio Sessa, 1551); видети: [https://archive.org/details/ldpd\\_12223143\\_000/page/n99/mode/2up](https://archive.org/details/ldpd_12223143_000/page/n99/mode/2up)], као и основама и изгледима у Паладијеве *Четири књиге* [Andrea Palladio, Adolf K. Placzek (ed.) *The Four Books of Architecture* (Dover: Dover Publications, 2013); original: Andrea Palladio, *I quattro libri dell'architettura...* (Venezia: D. De Franceschi, 1570); видети: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp>].

<sup>456</sup> *Паралелни приказ свих типова грађевина*, прво издање: Jean-Nicolas-Louis Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes: remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (Paris: l'Imprimerie de Gillé fils, 1980). Видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802/0019/thumbs>.

<sup>457</sup> Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 153.

везан за његову улогу коментара у интерпретацији Витрувијевог текста, где се у недостатку оригиналних фигура отварао бескрајни простор за алузивно и алегоријско повезивање, у складу са ренесансном идејом *вечито покренутог ланца сазнања*. У општој структури знања, оригинални рукописи чинили су примарни слој ознака, јединствен у својој неприкосновености физичког трага, али такав да увек рађа „два друга облика говора који га уоквирују“. Изнад њега је био коментар који понавља ове знакове у новом исказу, а испод текст којем он приписује ендемски карактер, скривен испод обележја видљивих за сваког.<sup>458</sup> Трагајући за истинском природом цртежа, ренесансни *пресеци* укидају могућност једнозначног односа са оним што приказују, допуштајући бескрајно осциловање идеја блиских или истородних са интерпретацијом, образујући непрекинути низ вредности у ослушкивању праве речи. Графичке фигуре овог језика прихватају да неизмерно личе на оно што никад не могу „исказати“, „као што познавање природе проналази увек нова обележја за сличност која се не може упознати сама по себи, нити може бити нешто друго од знака“

Данас ортогонална поставка у архитектонском нацрту обухвата хоризонтални, вертикални и трансверзални план, где се сваки од погледа развија у једној од равни одређених картезијанским координантним осама X, Y и Z.<sup>459</sup> Поредак који дефинише низ од три цртежа није случајан; он одражава преовлађујуће мишљење о њиховој улози у пројекту, и објашњава због чега тако доследно бивају навођени у истом редоследу. Диранов прописани шематски склоп централни је за његов утилитаристички појам архитектуре, али још увек представља најпожељнији образац за презентацију, одговарајући логици конструкције у упоредним равнима коју је назвао „природним поретком“. Традиционални витрувијански след је за разлику од савременог обрасца подразумевао три различита модалитета просторне артикулације, аналогно визуелном обухватању грађевине на основу доживљаја из различитих позиција: *хоризонталног кретања, узвишења и прогледања*. У модерном пројекту после *основе* следи *пресек*, чија је улога да пренесе вертикалну диспозицију и конструкцију, док је *изглед* последњи јер се посматра као резултат прва два и поистовећује са неокласицистичком или романтичарском репрезентацијом *декорације*. Имплицитно првенство *пресека* настаје усавршавањем апстрактног поступка конструкције окретањем пројекцијске равни за 90°, као и ограничавањем његове идеје на доминантно техничко објашњење грађевинског склопа. Насупрот томе, традиционални распоред у коме је за *основом* следио *изглед*, одражавао је *стварни поступак композиције и изградње*, разоткривен примењеном геометријом чији почечи сежу још из средњег века, када се први пут у списима појављују термини *планиметрија* и *алтиметрија*, где први означава *проширење у равни*, а други *вертикалну екстензију* структуре.<sup>460</sup>

Према тумачењу Пола Емонса (Paul Emmons) о ренесансном разумевању пресека, које је укључивало прелазак од метафоричког до дословног *прогледања*

<sup>458</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari – arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 108-109.

<sup>459</sup> реч је о равнима XY, XZ, YZ

<sup>460</sup> Из рукописа *Practica geometriae* (1120), приписаног Хјуу од Св. Виктора (Hugh of St. Victor), Hugh of St. Victor (attr.), *Practical Geometry*, trans. Frederick Homann (Milwaukee, 1991), 34.

унутар структуре, најбоље говори једна позната витрувијанска слика која је инспирисала многобројне елаборације у емблемским књигама и студијама о гестовима и физиономији. Цитирајући Сократа, Витрувије каже, „када би човеково срце имало прозор, душа више не би била скривена, и могла би се директно прегледати“.<sup>461</sup> Иако је још тада било познато да је у питању Езопова алегија грешком приписана Сократу, ренесансна тежња за рационализацијом архитектонске митологије изазивала је прећутну сагласност око могућности тумачења без метафоре.<sup>462</sup> У коментару на Витрувијев одломак, Данијеле Барбаро (1556) први ово место повезује са *знаком*,<sup>463</sup> а Клод Перо (1673) у свом преводу додаје посебну *референцу на цртеж*,<sup>464</sup> док ранија тумачења, све до дубоко у ренесансу, „прозор у срце“, парадоксално, тумаче симболом Светог покрова.<sup>465</sup> Иако је то имало смисла, с обзиром да је хришћанска идеја отвора између два света представљена обликом Христове ране или *мандролe*, оцртане на покрову, показује се у којој мери је спорно историцистичко подвлачење разлике између ренесансне форме као *рационално-логичке* и готичке као *митско-симболичке*. Рез у историји такође је пројекција натуралистичког и детерминистичког погледа на свет који се идентификовао са тежњом за природношћу ренесансног покрета, постављајући га у антиномију са романтичним симболизмом средњег века. Пренесени смисао *пресека* као „прозора у срце грађевине“ почетком XIX века заиста се подређује његовој функционалности и техничком ауторитету. Повратак на првобитну многострукост значења, у тренутку који је претходио рационализацији фигуративног језика пројекције, омогућиће нам да преиспитамо праву дубину „прозора“ где се унутрашње и спољашње, видљиво и невидљиво, преводе једно у друго.

<sup>461</sup> Према Витрувијевом наводу: „Спомиње се како је Сократ рекао, мудро и врло паметно, да би груди људи морале бити прозирне и отворене, да у њима мисли не буду скривене, већ видљиве како би се могле проматрати. Камо среће да је природа следила његову мисао па то и створила отворено и видно. Кад би тако било, не би само добре особине и мане биле одмах видљиве, него се ни знање о наукама не би просуђивало олако, јер је изложено проматрању очију, штавише, паметним и ученим људима исказивали би признање по заслуги“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 19-20.

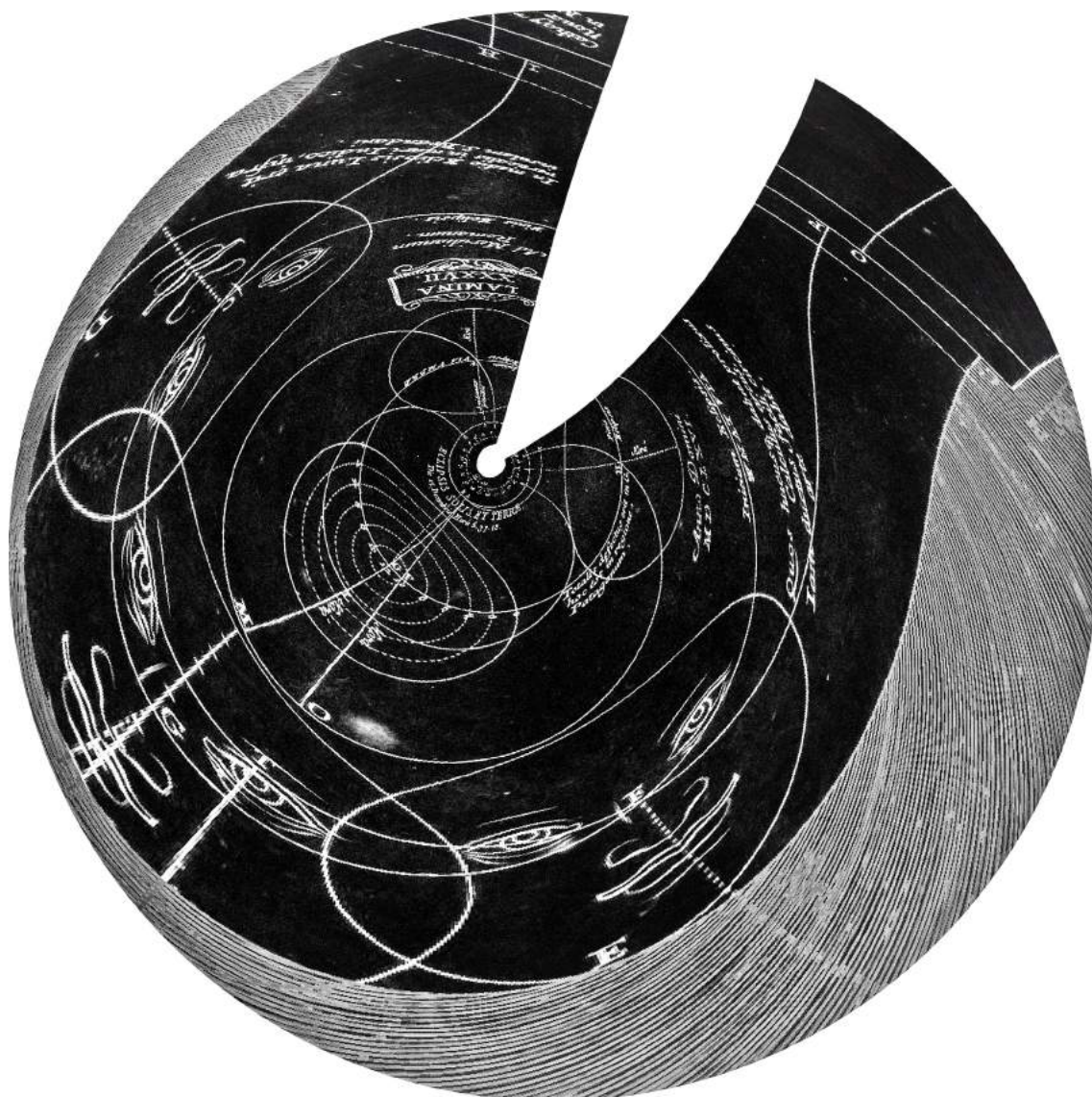
<sup>462</sup> Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 153.

<sup>463</sup> Daniele Barbaro, Andrea Palladio (illustrateur), *I dieci libri dell'architettura...* (Venise: F. Marcolini, 1556); Ibid.

<sup>464</sup> Claude Leclerc Perrault, Sébastien (graveur), *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (Paris: J.-B. Coignard, 1673). Видети: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/01665A0013Index.asp>; Ibid.

<sup>465</sup> Иако је ренесансни дискурс покретала потреба за демитологизацијом архитектонске делатности, ипак је насупрот томе тумачење многих Витрувијевих алегија уроњено у симболе и дезорјентисано у односу на смисао текста. Независно од тога, *Торински покров* био је моћни извор пренесених значења алегијског „прозора у срце“, почев од *ране, прозора, врата*, мистичног *прага* према Христу где је верницима наложено да „пребивају, или *отиска*, и то савршеног, јер није писан људском, већ божанском руком. Сама *мандролa* или Христова рана, нанесена Логановим копљем и оцртана на покрову, означавала је *пресек* два света, што показује карактеристични бадемасти облик изведен из геометријског *пресека* две кружнице, за који се веровало да спаја спољашњост и унутрашњост. Ibid.





Фиг. 17. Хуан Карамуел Лобковиц (Juan Caramuel Lobkowitz): *Eclipsis Solis et Terra*, 1627. – стереографска пројекција<sup>466</sup>

Данас када из употребе нестаје не само ручна констукција већ и папирни формат, тешко је замислити да је аналогија између материјалне структуре листа и начина грађења зидова, или развијања планиметрије, учествовала у сугестивности облика приказивања архитектонске идеје. Тезаре Цезариано (Cesare Cesariano) је графички прелом на папиру формирао као огледало ликова на површини земље, а *пресек* и *изглед* је конципирао у виду заједничког ортографског модела, делећи цртеж вишеструким управним равнима на спољашње и унутрашње сегменте вертикалне површине. Тако је гледалац дословно могао да „чита“ физиономију грађевине са лева на десно, улазећи мислима све дубље у њу и развијајући визуру на основу упоредног присуства вишеструких позиција унутар јединствене

<sup>466</sup> Juan Caramuel Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen... promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenço cerca del Escorial...* (Vigevano: En la emprenta obispal por Camillo Corrado, 1678), 699.

контуре.<sup>467</sup> *Изглед* и *пресек*, данас замишљени као два одвојена цртежа, искуствено су били нераздвојиви, „попут сијамских близанаца који деле виталне делове тела“.<sup>468</sup> Преплитање терминологије делимично је произлазило из начина грађења чији су се правац и динамика суштински разликовали од модерног. Пре масовне индустријске производње и грађевинске технологије која подразумева извођење у хоризонталним слојевима, зграде су се зидале формирањем најпре свих вертикалних увала од темеља до крова, док су се дрвене међуспратне таванице монтирале на крају, након што су носиви зидови били формирано. Због тога је уместо имагинарног *попечног пресека* у мислима архитекте био много присутнији неки вид комбинованог *спољашњег и унутрашњег изгледа зида*, чији је развој одговарао слици континуалног процеса изградње који се некада протезао и кроз више деценија. Чак ни код великих практичара попут Серлија и Паладија, са правом сматраних родитељима класичног типа, не постоји прецизна термилошка одређеница двеју различитих пројекција, већ обојица архитеката користе *пресек (profilo)* као другу реч за наизменични *изглед (diritto: правилно, или alzato: подигнуто)*. Разрађујући предлог за израду цртежа древног Рима из његових рушевина, Рафаело Санти (Raffaello Santi) и Балтазар Кастилоне (Baldassare Castiglione) у писму папи Лаву X (око 1515) одлазе за корак даље. Према њиховој дефиницији, пројекција се састоји из хоризонталног *плана* (ит. *pianta*) и вертикалног *зида* (ит. *parete*), са тим да се други цртеж засеком (ит. *divisio*) дели на *спољашњи* и *унутрашњи* (дословно, *parete di fuori - parete di dentro*) као да је зграда ножем *расечена по средини*.<sup>469</sup> Уопштено гледано, термилошко преклапање *изгледа* и *пресека* наговештава недостатак прецизне интелектуалне поделе: реч *divisio*, касније коришћена за означавање *попечног пресека*, испрва се односила на имагинарни трансверзални „засек“, или линију која попут ножа дели *изглед*, или *зид*, на *спољашњу* и *унутрашњу* половину. Разлог за такво засецање није нужно

<sup>467</sup> Дирерова дефиниција перспективе тумачи пројекцију као „поглед кроз“ замишљену транспарентну раван кроз коју мислимо да треба да гледамо. У том смислу, материјални квалитет подлоге је негиран самом позицијом „прогледања“. Независно од перспективе, ортогоналне пројекције које Витрувије назива *ихнографијом* и *ортографијом* омогућавају тактилно пресликавање вредности *тла* и *зида* као *хоризонталне* и *вертикалне артикулације површине* у одговарајуће облике конструкције на *листу*. Први услов за употребу папира било је чулно преношење цртачких перформанси облика конструисаних на градилишту, о чему пише Марко Фраскари (Marco Frascari) истражујући аналогije из којих се развила природа архитектонског цртежа. Цезаријано у свом коментару на Витрувија (Кома, 1521) наводи како је комад хартије сличан слоју прашине, гипса или снега на пољу, на коме архитекти трагају за планом грађевине, обухватајући га и заокружујући корацима: »Стога *ихнографија* није ништа друго него модуларно означавање на површини и описивање контуре, изведено помоћу лењира и шестара како би се указао предмет који се израђује«. Liber Primus, Cesare Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati : commentati...* (Côme: G. da Ponte, 1521); видети: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/BPNME276Index.asp>. Цитирано из: Marco Frascari, “A reflection on paper and its virtues within the material and invisible factures of architecture”, *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*, (ed.) Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey (Abingdon - New York: Routledge, 2007), 23-33, 28.

<sup>468</sup> Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 153.

<sup>469</sup> „Ит.: *come se fosse diviso per mezzo*, као да је подељено на пола, да би се показало двориште, са висинском координацијом спољашњих и унутрашњих венаца, као и висинама прозора, врата, лукова и сводова“. Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 156.

била ефикасност конструкције какву ће касније спровести картезијанске равни постављене под правим углом једна према другој, већ истовремено сагледавање физиономије као сложене међусобне повезаности површина, о чему говори термин *parete*, по конотацији близак *површини*, уместо речи *tiro* чије значење упућује на дебљину зида. У упоредним приказима *профила* по правилу је заступљена студија видних избочина и удубљења, док је анализа саме пресечне линије изостављена.<sup>470</sup> Замишљена раван не дефинише два одвојена цртежа, већ паралелне аспекте једног развијеног изгледа на чијој се разделници рађа нова симетрија, видљива у оној мери у којој су *фиктивни резови* миметички одговарали доминантном континуитету вертикалних увала, огољених у недовршеном статусу грађевина.<sup>471</sup>

Овако конципирани пресеци омогућавали су тумачење грађевине као светлосног играказа, што је сасвим одговарало витрувијанској подели архитектуре на *градитељство*, *машинство* и *гномонику*,<sup>472</sup> засновану на развоју перспективне технике *сциографије* која је подразумевала прецизну конструкцију облика и нијанси сенке у односу на задату позицију светлосног извора.<sup>473</sup> Алберто Перез-Гомез запажа како координација *основе* и *унутрашњег изгледа* у пројекту Виле Барделини, Винћенца Скамоџија (Vincenzo Scamozzi),<sup>474</sup> разоткрива светло и сенку као „конститутивне елементе симболичког поретка архитектуре“,<sup>475</sup> указујући на њен архетипски задатак давања мере времену и простору. Диспозиција унутрашњег зида у *пресеку* постаје оживљена светлосна физиономија у зависности од упада сенке чији је елемент постало могуће обликовати у пројекцији. На том искуству Паладио гради свој целокупни уметнички израз, темељном јукстапозицијом светлости и таме, у којој све боје заступљене у архитектури остварују чисто светлосно биће. Пројекција светлости и сенке омогућава јединство визуелног утиска структуре и графике, чинећи грађевине нестварно чистим, остварујући све могућности светлосне рецепције замишљањем архитектонских елемената као кратких потеза, како би се јединственим интензитетом ослободила празнина средишњег простора. Изнова откривена духовност пројекције у валерском изграђивању површина добија снагу њеног примарног смисла, оправдавајући тумачење *пресека* као „контуре“ (*profilo*). Геометријска егзалтација светла у ренесансним архитектонским студијама нема ничег заједничког са опсесивношћу у рационализацији унутрашњости и успостављању научне транспарентности каква

<sup>470</sup> Опис сугерише симултано упоређивање ради развоја пропорција, јер трансверзални резови омогућавају повезаност и висинску подударност иначе одвојених површина са њиховим орнаментима, што потврђује не само чињеница да је двориште заиста још једна фасада, већ и језичка аналогија између *parete di fuori* и *parete di dentro*. Ibid.

<sup>471</sup> Могуће је да је на античким локалитетима у Италији, поготово римских рушевина, био присутан приказ вертикалног континуитета зидних површина, слично као на тадашњим градилиштима, јер је дрвена међуспратна конструкција монтирана тек након што су носеће секвенце сазидане до врха, а у случају древних остатака структура из очигледних разлога она је прва страдала.

<sup>472</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 11.

<sup>473</sup> Извор светлости се замишља као сунце нагнуто на 45°, које са леве стране „пада“ на вертикалну и хоризонталну раван, а затим се исцртава добијена сенка.

<sup>474</sup> Vincenzo Scamozzi, *L'idea dell'architettura universale* (Venice: V. Scamozzi, 1615); видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scamozzi1615bd1/0305/image>.

<sup>475</sup> Alberto Pérez-Gómez, “Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture”, *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*, (ed.) Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey (Abingdon - New York: Routledge, 2007), 11-22, 16.

тек „са механизацијом физиологије“<sup>476</sup> крајем XVII века постаје пресудна за европску мисао. Тада су створени епистемолошки услови у којима је пројекција изгубила онтолошку дубину, постајући „пасивни геометријски медиј са укидањем сенки“.<sup>477</sup> Отвореност према Витрувијевој дефиницији *сценографије* обнавља питање истинске употребе оптичких сазнања у моделовању грађевинских структура, где је Данијеле Барбаро, Паладијев пријатељ и покровитељ, истицао да *перспектива* није један од архитектонских „облика идеје“, већ је вероватније резултат погрешке настале приликом преношења речи *sciographia* из оригиналног текста. У својој *Расправи о перспективи* (1568)<sup>478</sup> он коментарише како је *сценографија*, као што јој дословно име каже, дескриптивна представа сцене на основу оптичких скраћења, као у сликарском методу, док је *сциографија*, етимолошки настала од грчких појмова *σκιά* (чит.: *skía*, *сенка*) и *γραφοῦ* (чит.: *grafou*, описивати),<sup>479</sup> управо техника геометријске конструкције која одређује „нацрт зграде, исечен по дужини и ширини како би се приказала идеја ентеријера“, укључујући оптичку пројекцију дубинских контура на основу светлијих и тамнијих позиција сенки. Под његовим утицајем *трећи облик* у витрувијанском распореду схваћен је као *унутрашњи изглед*, где је превођење из оптичке у геометријску конструкцију одговарало идеји цртежа усклађеној са Платоновом визијом „непрекидне пропорције“.<sup>480</sup>

Претходећи картезијанском обарању пројективне равни и консеквентном свођењу архитектонског садржаја на конструктивно створени простор и његову логичку функцију, троструки план пројекције позивао се на витрувијанске аспекте менталне слике дословно схваћене као *зачетак пројекта*. На тим основама је почивало првобитно тумачење *планиметрије*, *алтиметрије* и *перспективе* претворене у конструкцију *профила* или *пресека* који приказује ентеријер грађевине. Овај последњи облик неминовно је схваћен као *део* или *одсечак*, а пројекцијска раван као вертикални рез кроз замишљени материјал од којег се одваја једна половина откривајући унутрашњу структуру. Претпоставка просторне дубине која се разоткрива у *пресеку* полази од имагинације саме материјалне ствари у статусу реалности, тако да ју је могуће хируршки расецати и испитивати. Тако се

<sup>476</sup> Ibid.

<sup>477</sup> Све до тада, светло није било једноставно природни феномен, већ божанствена еманација чија је „победа над мраком омогућила порекло света и његов поредак“. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought* (New Haven: Yale University Press 1955), 100.

<sup>478</sup> Daniele Barbaro, *La pratica della prospettiva...* (Venice: C. & R. Borgominieri, 1568); видети: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/Gonse304Index.asp>. Цитирано из: Ibid.

<sup>479</sup> Alberto Pérez-Gómez, “Questions of Representation: The Poetic Origin of Architecture”, *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*, (ed.) Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey (Abingdon - New York: Routledge, 2007), 11-22, 17.

<sup>480</sup> Према *Тимеју*, Платоновом миту о устројству универзума, највиши облик космоса је геометрија, па је самим тим и „творац геометар“. Као што је божански мајстор Демијург приликом реализације тог пројекта имитирао непроменљиви, вечни и савршени математички свет, тако и архитектура изграђује реалне форме анализирајући их према његовим идеалним моделима. Како наводи Платон, „није могуће комбиновати две ствари како треба без треће, која делује као веза која их држи заједно. А најбоља веза је она која остварује најближе јединство између ње саме и оног што повезује; а ово се најбоље може учинити помоћу *непрекидне геометријске пропорције*... Тако је бог ставио воду и ваздух између ватре и земље, и учинио их је, колико год је могуће, пропорционалним једно према другом, тако да је ваздух према води као вода према земљи; и због тога је ограничио свет у видљиву и додирљиву целину“. Platon, *Тимеј* (Београд: »Srboštampa«, 1981).

на хоризонту архитектонске пројекције указује читав нови простор онтолошке *имагинације ентеријера*, превазилазећи сагледавање унутрашње наспрам спољашње физиономије, окретањем вредности самог *засека* и разоткривању дубље истине садржане у замишљеној пукотини. Занемарена многострукоост *пресека* базира се на метафори засецања, описујући другу страну рационалне перспективистичке праксе. Сама фигура реза долази у везу са алузијама тишине, тајновитости и солидности непотпуних архитектонских елемената, означавајући непрозирност заустављеног времена, транспонованог у имагинарној утроби грађевине. Семантичко поље изворних сањарења о пресеку повезује термилошке облике са идејом о физичкој реконструкцији виртуелног отвора ка невидљивој дубини, било као профила или сенке, прореза, пукотине или „прозора“, као и расклапања или хоризонталног уклањања слојева. Историјски прелазак од „рушења“ до „сецирања“ указује на промену симболичног статуса геометрије, ситуираног у простору имагинације, са друге стране објективно видљивог.<sup>481</sup>

Дефиниција *пресека као профила* била је повезана са техником *сциографије* чак и пре елабориране интерпретације од стране Данијела Барбара јер, како пише Алберти, фигуре продора равни кроз конусна и цилиндрична тела личе на оне које би оставила пројекција сенке на зиду. Сукцесивно прерастање у начине уобличавања физиономије површина инспирисано је митом о пореклу цртежа који преноси Плиније Старији, а према коме је сликање и моделовање фигура започело исцртавањем силуета у контрасветлу.<sup>482</sup> Са друге стране, рушевине су као видљиви преломи у изграђеном ткиву пружиле неки вид природно створених *пресека*, разоткривајући физичке слојеве у контурама пукотина, додуше без јасно назначене пресечне равни. Најдетаљнији увид у унутрашњи садржај омогућио је такозвани „анатомски пресек“, показујући истовремено позиције, односе и структуру делова грађевина које је већ Леонардо скицирао као одвојене, али са назнакама функционалних веза, као у аналогiji са медицинским демонстрацијама виталних органа у људском телу. Анатомизацију нацрта унутрашње структуре грађевина усавршиће велики барокни мајстори Клод Перо и Кристофер Рен, откривајући просторну конфигурацију склопова у перспективним скраћењима, где се уместо „хватања“ силуете пре демонстрира испитивање карактеристичних сегмената конструкције. Развијени барокни пресеци су, уместо физиономије унутрашњег облика, представљали мере, редове и распоред свих елемената грађевине. Са успоном просветитељства, магија скривених простора нестаје: архитектонски цртеж ће моћи да представи стварност, али ће бити само оно што представља. У складу са тим, светло ће изгубити митска и творачка обележја, док ће трансцендентални смисао пројекције уступити место аналитичком; попут тела и душе, видљиво и невидљиво ће се строго раздвојити, резултирајући рационализацијом дисциплине до строго формалне просторно-урбанистичке технике. Геометрија се ослобађа митске моћи претварањем у инструмент

<sup>481</sup> Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 157.

<sup>482</sup> Према Плинију Старијем, цртање фигура је започело исцртавањем сенке на зиду, како говори мит о девојци Кори, ћерки грнчара Бутадеса са Коринта, која је наспрам светла забележила силуету вољеног младића који је одлазио у рат и замолила оца да изради његов профил у глини. Плиније Старији, *Познавање природе (Naturalis historia)*. Leon Battista Alberti, Rocco Sinisgalli (ed.) *Leon Battista Alberti: On Painting* (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 69.

класификације представа, свodeћи пропорције на пуку језичку прикладност. Дословно љуштење слојева је код Русконија (1590) говорило о пуноћи ствари састављених од елемената природе, стварајући у *пресецима* облика готово магичну структуралну чврстоћу и телесност.<sup>483</sup> Анатомски *пресеци* класичара, као што се види из Пироове реконструкције Витрувијеве „Базилике Фано“, показују чисто термилошко раслојавање предмета у бестежинском стању, али са прецизношћу једне потпуне номенклатуре. Идеални план пројекције више не имитира материјално стање рушевина, већ студиозну аутопсију менталне конструкције, са стубовима који „висе“ у ваздуху, попут органа извађених из тела.<sup>484</sup>

Посебност Витрувијевих „распореда идеје“ огледала се у чулној перцепцији која, полазећи од Аристотелових праваца, укључује извесне органске сензације насупрот хомогености која преовладава у концептуалном простору геометрије. Сваком од „распореда идеје“ био је подарен карактеристични акценат фиксне фигуре, произилазећи из човекових ограничења у директном односу са стварношћу. Тако је *ихнографија* одговарала „кретању у равни“, а *ортографија* „узвишењу“ које подразумева сасвим другачије искуство од плана, с обзиром на чињеницу да се земљине равнине савладавају планским померањем тела од тачке до тачке, а визуре панорамским уздицањем на позицију вида. Изједначавање *основе* и *пресека* у пројекцији могуће је у картезијанском координантном систему у коме се означени правци квалитативно не разликују, већ постају пуки израз функције, али не и у Аристотеловом гравитационом схватању принципа који имају сопствену вредност прилагођену конкретном просторном искуству. Одсечак грађевине или „непотпуни објекат“ одговара недовршеној грађевини која је увек на неки начин рушевина или алузија на комад антике. Омогућавајући да се у пројекат уписује време подражавањем животне материје, овај тип *пресека* као да је служио тајанственој симболичној размени између архитекте и дела. Ђулио Карло Арган пише како је Паладио на својим *пресецима* традиционално племените материјале често замењивао јефтинијим и порознијим градивом као што је штуко, редовно га означавајући пукотинама кроз које провирује цигла „као живо месо из ране на кожи“; као да је тиме желео да каже „да зграда није вечна него *живи* у времену и природи, као и све друге ствари које постоје на овоме свету“.<sup>485</sup> Довољност хотизонталне и вертикалне пројекције за свеобухватно тродимензионално описивање структуре учинила је смисао трећег типа цртежа, са нејасном витрувијанском одредицом, трајно неодређеним и отвореним за дубинску спекулацију. Ова пукотина у знању за мисао ренесансе представљала је саму идеју „природе“ скривене иза површинских обележја, попут тамног предела ситуираног „у раскораку између сличности од којих је саздан графизам и оних од којих је

<sup>483</sup> Код Русконија (Rusconi), на пример, не постоје апстрактни ликови и контуре, већ је свака илустрација архитектонских елемената профилисани пресек, представљен у виду материјалног исечка из грађене структуре, добијеног постепеним уклањањем њених слојева. Giovanni Antonio Rusconi, *Dell'architettura : con centosessanta figure diseguate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate, libri dieci* (Venice: Giovanni & Giovanni Paolo De Ferrari, 1590). Видети: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Auteur/Rusconi.asp?param=en>.

<sup>484</sup> Claude Leclerc Perrault, Sébastien (graveur), *Les dix livres d'architecture de Vitruve* (Paris: J.-B. Coignard, 1673), 146. Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 157.

<sup>485</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 117.

изграђен говор“ . Однос према античким текстовима био је исти као и према непрозирним конфигурацијама простора: у оба случаја били су у питању знаци чију је суштину требало тумачити.<sup>486</sup> Због тога је алегорија о „прозору душе“ добила смисао као илустрација дословне истине, откривајући велику метафору као видљиво наличје једног другог, много дубљег преношења. Ђулиано да Сангало (Giuliano da Sangallo, c. 1443–1516) у својој студији типологије два римска толоса не приказује реално стање рушевине већ имагинарну пројекцију пукотине којом сугерише објективно невидљиву целовитост унутрашњег простора. Иницирана рана, као прозор за инспекцију, потврђује чврстоћу облика делујући супротно од симболичне дестабилизације, и то управо због тога што расцеп, једноличном дебљином попут континуалне коже, уместо масивног зида, описује танани, фигуративни јаз између спољашњег и унутрашњег. Подражавајући много финије засецање папира, пресек по моделу прореза двоструко означава прелаз из једног света у други, показујући како је ренесансна имагинација површине била неодвојива од „ауре пукотине“ која добија карактер и сопствени живот знака. Преокрећући однос између видљивог и невидљивог, непотпуне пројекције архитектонских облика инспирисале су маштовите напоре у визуелном разоткривању, одлажући моменат перспективне транспарентности метафоричким преношењем које је омогућило блискост и преклапање позиција пресека и перспективе. За разлику од система у аналитичкој геометрији чијом је рационализацијом природа потчињена и претворена у једноставну објективност, у ренесанси је алузија била знак природне блискости, „макар и нејасно изражене“. Уколико су геометријске пропорције изгубиле директну сличност са њеним законима, оне ипак нису одвојене од света, већ „у другом облику настављају да буду место открића, и да представљају простор у коме се истина истовремено испољава и исказује“.<sup>487</sup> Цртежи грађевина нису једнообразни системи генеричких елемената дефинисани позицијом и функцијом, већ тајанствене, непрозирне, у себе затворене структуре у којима сваки део може да игра улогу и садржаја и знака. Продубљивање перцепције остаје неодвојиво од продубљивања смисла, одговарајући речи *profundum*<sup>488</sup> где се разумевање природе одвија у четири димензије, укључујући, поред дужине, ширине и висине, и психичку дубину коју Мерло-Понти (Merleau-Ponty) назива „исконском“.<sup>489</sup>

Исечени и затамњени део попречног пресека указује на тајни живот унутар зида који произлази из подсвесне аналогije између људског тела и грађевине. Рођење контуре или протракција фасаде, уздизањем профане структуре до достојанства профила, илуструје метафора о пореклу коринтског стуба за који

<sup>486</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari – arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 96-97.

<sup>487</sup> Према Фукоу, „Језик је имао вредност драгоценог знака, јер је у дубини свог бића био примерен самим стварима. Истина свих ознака свугде је била иста, и исто тако архаична као божанска институција. Између ознака и речи није постојала разлика као између посматрања и прихваћеног ауторитета, или између онога што се може проверити и традиције. Свугде је постојала само иста игра знака и онога чему личи, и зато су се природа и реч бескрајно укрштале образујући за оног ко зна да чита велики јединствени текст“. Ibid.

<sup>488</sup> лат. *profundum*: пукотина, шупљина, превид. Описујући метафорички храм, апостол Павле Ефежанима говори о четвородимензионалној спознаји Христа, као ширине и дужине и висине и дубине.

<sup>489</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije* (Sarajevo: IP »Veselin Masleša«, 1978), 48.



Франческо ди Ђорџо Мартини (Francesco di Giorgio Martini) пише да потиче од пропорција младе девојке, сахрањене у његовом окну. Антропоморфност пропорција облика и делова грађевине означавала је сличност са телесном грађом, према метричкој равнотежи којој се приближава алегорична окамењена силуета.<sup>490</sup> Метафора „уздавања“, иако је код Витрувија прикривена, открива симпатички однос облика и материје пројекцијом живог тела унутар неживог масивног елемента.<sup>491</sup> Чврсти зидови зграде, попут живаца и артерија, садрже заштићене токове унутрашње циркулације, „тајне пролазе“, скривене коморе и тамне нише као привидне улазе у сценографске панораме. *Пуни пресеци* су приказивали карактеристичне врсте шупљина, од техничких канала, преко степеништа замишљених као тунели изрезбарени у дебљини масивних зидова, до посебних тајних цеви кроз које се пројектују оптички зраци и звуци, у виду спиралних рогова или магичних кутија опремљених акустичким или катоптичким машинама. Насупрот поступку сецирања грађевина, физиогномски засеци омогућавају имагинацију архитектонских органа по угледу на очи и уши, попут *Anatomiae Amphiteatrum* или *Храма музике* (1617-1626) Роберта Флада чије пропорције материјализују односе питагорејске скале,<sup>492</sup> претварајући архитектонски концепт у машину за развој хармонијског мишљења или мнемоничку справу налик меморијском позоришту Ђулиа Камила (Giulio Camillo, 1587).<sup>493</sup> *Мегафоне* Атанасија Кирхера (Athanasius Kircher) чине пројекти спиралних труба различитих димензија, смештених у континуалном унутрашњем зиду, повезујући одвојене камерне дворане и музичке сале са спољашњим атријумима према којима се дизајнира ширење звука. Уграђене цеви у виду рогова постављају симболичну, ако не научну основу за облик спољашњег и унутрашњег уха, али као чудовишне пројекције отварају прозоре имагинарног унутрашњег, плурализујући геометријску спекулацију испитивањем односа математичког и нематематичког у њеним изобличењима. Иако профани у својој намени, ходници кроз зидове у барокним палатама омогућавали су слугама да се појављују тамо где треба, а господару да тајно надгледа целокупно домаћинство. Пресеци кроз чврсте масе позивају на имагинарно насељавање погледима, као што су камуфлиране зидне галерије у француским позориштима све до пада старог режима дословно биле „пренасељене“ гледаоцима. Чак је и Ледуов иновативни пројекат театра у Безансону (1783),

<sup>490</sup> Francesco di Giorgio Martini, *Trattati*; видети: Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 165.

<sup>491</sup> У миту који прича Витрувије, облици коринтског капитела који опонашају девојачку грациозност настали су након њене смрти, тако што је „дојиља покупила играчке са којима се она играла и сместила их у корпу коју је поставила на врх споменика, покривши је каменом плочом. Испод корпе се случајно нашао корен акантуса чије су стабљике под притиском обрасле са свих страна, савијајући се у витице окренуте на споља под угловима плоче“. Пролазећи поред споменика, вајар Калимах је, усхићен новим обликом, „направио Коринћанима стубове по том моделу, одредио им мере и одатле извео правила за подизање зграда у коринтском стилу“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 77.

<sup>492</sup> Joscelyn Godwin, Robert Fludd. *Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds* (London: Thames and Hudson, Ltd., 1979), 78-79.

<sup>493</sup> Giulio Camillo, *Pro suo de eloquentia theatro ad Gallos oratio* (Venice, 1587), видети: Paul Emmons, “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 157.



заснован управо на реформи гледалишта, упркос свему задржао „невидљиву“ краљевску ложу у пресеку лучног просценијумског свода. Камерне галерије унутар зидова антиципирале су војајерску атмосферу замраченог аудиторијума, иако средином XVIII века још увек није било такве потребе за анонимношћу, нити је идеја о јединственој јавности, где би се идентитет сваког гледаоца стојио у општу масу, била прихватљива у деценијама које су претходиле Револуцији.<sup>494</sup>

Према Џону Локу (John Locke, 1690) *чврстоћа*, као главна карактеристика масивних елемената попут зидова, стубова и потпора, сазнаје се много мање оком него што се открива на основу физичког притиска, а представља једино својство које је истински непробојно, и које се не може замислити ни пронаћи нигде друго осим у материји.<sup>495</sup> Чврста тела повратно делују снажним тактилним присуством које не зависи ни од *тврдоће* као особине површи, али ни од *конструкције* на коју се позивају модерне парафразе Витрувијевог места, подразумевајући пре свега изобилје материје и психолошку дубину која се пројектује у њиховом замишљеном *пресеку*. Према Локовом тумачењу, сама постојаност је важнија од објективних пројекција њених квалитета, с обзиром да „носи у себи сензацију сигурности чврсто повезану и од суштинског значаја за тело“. Како пише Хана Арент, чврстоћа спада у основне вредности ствари „које вештачком људском свету дају стабилност, и без којих тај свет никад не би могао да буде поуздани дом за човека“. <sup>496</sup> Чврсто тло под ногама се преко додира и притиска преноси на наше сопствено тело, и од тла добијамо осећај сопствене телесне чврстоће, физичке јачине и постојаности форме. Метафора зазидавања повезана је увек са својством солидности, као пројекција жеље за савладавањем пролазности посредством трајања архитектуре, услед чега се пренесене пројекције унутар зидова имагинарно насељавају пројектовањем прореза и продора, раслојавања и разградње, али и посебне тектоничности рушевина као специфичног стадијума преображаја конструкције у материју.<sup>497</sup> Сама геометрија је окамењено сањарење, „интелигенција која долази из света мртвих“, <sup>498</sup> чије присуство у архаичним формама открива „мистичко мишљење у бројевима, у непосредној вези са тајном онога што је укочено“. <sup>499</sup>

<sup>494</sup> Реформа гледалишта била је актуелна тема чак и пре омасовљења публике после Револуције. Како показује Ледуов пројекат, нивои амфитеатра требало је да замене скривене галерије и ложе, доносећи акустичка побољшања и импозантији изглед читавог простора, али укидајући зону интимности за коју се веровало да је урођена француској култури, као што је класичним Грцима био природан отворени аудиторијум. Louise Pelletier, *Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture* (Routledge: London, 2006), 74-46.

<sup>495</sup> John Locke, *An Essay Concerning Human Understanding* (London: Penguin Classics, 1998), 143.

<sup>496</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 189-190.

<sup>497</sup> У ритуалним легендама многих народа постоји овај вид транзиције у сопственог Другог, или у близанца: истовремено интимног и спољашњег присуства тела, претвореног у архитектуру како се симболичка смрт не би догодила. У румунским народним причама ова слика има још једно подвостручавање, захтевом да се *близаци*, два брата или две сестре, уграде у темељ да би осигурали зидање града. Идентични мотив налазимо у нашој народној епизи, у песми Зидање Скадра, испуњеној сложеним симболима о „неживом животу“ структуре, потеклом од мајчинске душе зазидане унутра.

<sup>498</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 12.

<sup>499</sup> Шпеглер истиче заједничку психолошку основу различитих геометријских стилова: антике X века, храмовног стила четврте египатске династије, старохришћанских рељефа, па и романичке орнаментике, пишући како свака фигура „својом ни најмање имитативном тежњом открива мистичко мишљење у бројевима, у непосредној вези са тајном смрти, као онога што је укочено“. Oswald Špengler, *Propast zapada I - oblik i stvarnost* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 101.

Алберти предлаже активност геометријске имагинације у менталној припреми за сан, наводећи да се замишљањем зидања грађевина прелепих пропорција душа ослобађа од бола и анксиозности, враћајући мир и спокојство.<sup>500</sup> На сличан начин је пројектовање пресека омогућавало истовремено интимно и спољашње место дубоког одраза, аналогног са сигурношћу пребивања „унутар зидина и хтонског царства чврстоће“.<sup>501</sup>

Тема која се намеће у актуелном времену неминовно је везана за ново оспољавање и објективизацију пројекције до које је дошло преласком са папирног на компјутерски медиј и нестајањем димензије у којој се вековима пројектовало помоћу шестара и лењира, на фиксном формату и у размери. Трансформација структуралне природе довела је до растварања просторне конфигурације, показујући да је карактер града као система информација неспојив са историјском дубином традиционалних простора. Према Полу Емонсу, „чисто прозирне зграде не би требало да имају сенку, али постижући то, као да су изгубиле душу“.<sup>502</sup> За разлику од савремених структура чији суштински дводимезионални и дословни фасадни карактер ништа не скрива, али ништа и не открива, историјска модерна никад није схватала прозирност као једнодимензионални квалитет стакла, већ као средство трансценденције објекта, која покреће ослобађање простора од оног што се чинило непроменљивим односом облика и ствари. Након одбацивања површинске пластике изнова се поставља питање дубине и солидности, што се види из хоризонталног отварања плана и огољавања конструкције, као и кубистичке разградње линеарне перспективе и тродимензионалне пројекције. Транспарентност се више посматра као „релациони простор“: неограничено истовремено умножавање пројективних равни где се читљиве особине фигуре растварају у нечитљивост „безобличног али светлећег призматичног поља“ проширене перцепције.<sup>503</sup> Наглашени симболизам оптички разложене форме настаје из пројекције кристала који је истовремено и материја и облик, схваћен као индустријски преображена материја, уздигнута до натприродног степена савршенства који омогућава нову природу и творачку духовност. За разлику од савремених архитектонских слика које су, као последица сопствених продуктивних капацитета, у преовлађујућем комерцијалном амбијенту постале површне и непрозирне, побуњена модерна је трагала за солидношћу несводљиве вредности, која се није могла одвојити од идеје о духовном искупљењу будуће заједнице. Побуна експресионистичког правца била је „неуједначена, противречна и збркана“, <sup>504</sup> штавише, он је такав начин узео за принцип у коме није тражио смисао по себи, већ облик који се супротставља утилитаризму.

Корисност је у филозофији троструке вредности имала различите елаборације, али у спрези са појмом функционалности остаје главна оријентација

---

<sup>500</sup> Alberti, *Della tranquillita dell'animo* (1442); цитирано из: Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge-London: MIT Press, 1993), 36.

<sup>501</sup> Paul Emmons, "A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing", *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 165.

<sup>502</sup> Ibid.

<sup>503</sup> Detlef Mertins, *Modernity Unbound* (London: AA Publications, 2011), 52.

<sup>504</sup> Bertolt Brecht, „Protiv Đerđa Lukača“, *Delo: Tito / Polemički »dosije«*, br. 5-6, 1980.

архитектуре у модерном добу. Почев од инвазије објективизујућег знања која је картезијански *пресек* учинила егзотеричним описом конструкције, сврха архитектонског цртежа се суштински мења као и његов однос према стварности. Редукција унутрашњег својства пројекције и њено превођење у егзактну анализу делова грађевина са унутрашњим функцијама пратила је тренд медицинских истраживања на европским факултетима која покрећу незаустављиви процес анатомског рашчлањивања. Аналитички цртеж фигуративно одговара анатомском столу за сецирање, а грађевина слици човека чији унутрашњи организам постаје место у хомогенизованој, геометријској пројекцији позиција. Како тумачи Слотердијк, „поред субјективистичке филозофије и власничких интереса грађанске класе“, анатомија је, као пракса за коју се мртво тело „ни према чему не односи“, била један од основних извора модерног индивидуализма. Изучавајући структуру на основу изгледа и позиција њених делова, материјала од којих су састављени и односа са другим деловима, анатомија успоставља поглед на тело као на аутономну физиолошку ствар и погон животних функција, у коме се не налази никакав разлог унутрашње повезаности са другима. Пројекција „неповезаности тела која, пре успостављања било каквих односа са себи једнакима, егзистирају у изворном функционалном јединству и индивидуалности организма“, постаје начин схватања човека и саме људске природе,<sup>505</sup> из којег следи да је утилитарност примарни разлог формирања друштвене структуре, у складу са социолошким утемељењем колективног интереса. Предуслов за шире схваћену машинску естетику, која произилази из функционалистичке редукције просторних односа, био је појам човека чије је срце од некадашњег „чуvara духовних дарова“ разложено на елементе облика, функције и конструкције. У складу са тим, ефикасност продукције апсорбује целокупни смисао пројекције, водећи до инструментализације архитектонског цртежа који је логички омогућио Диранову методологију и преовлађујући практицизам. Са преласком „из апсолутистичког у грађанско доба“ унутар миљеа нове интелигенције рађа се спремност да се живот и свет разложе у складу са појмовима физиологије и механике“. *Сецирање организма* постаје модел аналитичке *пројекције грађевина* који иницира формалистичко и објективистичко заснивање типологије и стилистике. Образац за увођење натуралистичког језика и неонтолошке слике света поставила је расправа *Човек машина* (1747), радикалног материјалисте Ламетрија (La Mettrie), правећи пресудни искорак у схватању самоорганизовања живе материје, лишене невидљивих духовних покретача. Његова формализација се заснивала на напору да све што је душевно преведе на језик механизма, тако да се у описима сецирања демонстративно одбацује традиционални језик мистерија, до тада коришћен за описивање унутрашњости.<sup>506</sup> Упркос томе што је представљала једно од најомраженијих дела XVIII века, ова расправа је направила прекретницу са којом нестаје супстанцијални дуализам *res cogitas* и *res extensa*, прелазећи корак који је недостајао науци до тога да покретање мишића у телу објасни без призивања у помоћ духовних и вантелесних узрока. Са претпоставком *о самопокретљивости ткива на основу властитих покретача*, названих опругама у складу са механичким објашњењем природе, омогућен је рад *Човека машине* чија аналитика не само што своди људско срце на функцију, већ

<sup>505</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 129-131.

<sup>506</sup> *L'homme Machine* (1747) анонимно је објавио материјалистички филозоф Жилијен Офре де Ламетри (Julien Offray de La Mettrie), након чега је приморан на егзил из Француске. Ibid.

пориче душу у класичном смислу, постајући аналитика људске коначности.

Систематизацијом нацртне геометрије рационализован је поступак цртања у три пројекције, замењујући раније облике који су се квалитативно разликовали на основу чулних праваца у простору.<sup>507</sup> Технички *пресек* као диспозиција конструкције заузима друго место после *основе*, док *изглед* или *фасада* долази на крају, јер „не представља ништа више од резултата прва два“.<sup>508</sup> Тиме нестаје ментална слика архитектонског облика заснованог на пропорцијском моделу артикулације односа између делова и целине, а настаје модерни поредак који прописује оперативно схватање конструкције, водећи до напуштања физиономије грађевина и коначног прекида са витрувијанском традицијом. Са једне стране настаје тип схваћен као генеричка формула или „кристализација употребе“, а са друге језик као критички услов, чија се трансцендентална функција огледа у Булеовој идеји „карактера“. Монументалност неорганичних тела означавала је повратак великим принципима *Разума* и *Универзалности*, уводећи *узвишеност* као моралну функцију идеалних, рудиментарних и једноставних фигура. Са друге стране, Диран поставља *једноставност*, *правилност* и *симетрију* као најприкладније са становишта његове идеје економичности, заступајући крајњу сведеност која одговара језику „архитектуре која говори“, позивајући се на чистоту архаичног и узорног предмета као носиоца колективних вредности, дословно „лекције у камену“. Паралелно са систематизацијом конструкције у пројекцијама, почетком XVIII века долази до успона линеарне перспективе као рационалне форме идеологије, одговарајући геометријском рашчлањивању маса и дијалектичком односу идеје и функције, као и односу спољашњости и унутрашњости лишеном тајних преграда душе и материјалне имагинације. Последњи архитекти *физиономије реза* који преокреће однос између видљивог и невидљивог, стварали су са свешћу о завршетку канонске епохе класицизма, и наступању тренутка када обликовање грађевине истовремено захтева и одређивање њеног смисла. Након Пиранезија, у раду енглеског архитекте Џона Соуна, изнова се буди меланхолија и преокупираност покољењима, откривајући историјску празнину момента у коме се идеја више не налази на површини стварности. Смисао се тражи у пројекцији идентитета, обележеног двосмисленим спојем узрока и формалности; како тумачи Фуко, „више порекло не пружа могућност историчности, него сама историчност у својој основи оставља да се искаже нужност искона који јој је и стран и инхерентан“.<sup>509</sup> Маниристичка позиција Жан-Жак Лекеа полази од свести да се свет не може стварати већ само приказивати, па се утварни статус архетипског јединства унапређује у слику и несвесно претвара у логику дискурса. У њој, чак и кад је разбијена, постоји знак о вишем присуству личног, опседнутог моделом који стварност не може прихватити, и који само привид може подржати. Лекеови пресеци су слике којима илузија омогућава да се крећу без конфликта и да „са

---

<sup>507</sup> Диран те позиције дефинише као *дистрибуцију, конструкцију и декорацију*. Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis of the Lectures on Architecture with Graphic Portion of the Lectures on Architecture* (Los Angeles: The Getty Research Institute, 2000), 28.

<sup>508</sup> Paul Emmons, „A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing“, *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott (Farnham: Ashgate, 2013), 153-178, 154.

<sup>509</sup> Мишел Фуко, *Рећи и ствари – археологија хуманистичких наука* (Београд: Нолит – „Сазвежда“, 1971).

задовољством проживе сваки идентитет“, па чак и кад је дат као пука претпоставка или могућност.<sup>510</sup>

Сензибилитет за унутрашње и лично не дозвољава Лекеовом језику<sup>511</sup> да се одрекне физиономије и психичких садржаја, како би прешао на страну принципа и конституисао се на формалном и идеалном плану, па попут Атанасија Кирхера урања у солидност материје, долазећи до смисла њеним изигравањем, супротстављајући се, монструозношћу и пародијом имитације, логичким разлозима који замењују органску супстанцу и чулна значења простора. Уколико је реалност постала неупотребљива, метафора језика се испуњава реалистичким опсенама, показујући како су архитектонска открића само метаморфозе жеље, скретања од функције и лексичке чистоће у конфузију сличности. Кроз Лекеове грађевине класичне намене увек пролазе видљиве цеви уносећи дифузна кретања, стварајући облаке или водоскоке, претварајући ауле у тајанствене централне пећи оживљене унутрашњим сагоревањем. Некада су палате положене на дубоким подземним базенима из којих се развијају читави водотокови омогућавајући слапове и фонтане у собама, као што споменици увек имају унутрашње коморе, а капије и ограде тајне улазе и пећине, док пирамидална брда прекривају делове палата кроз које уместо стубова пролазе стабла са крошњама на крову. Монументалност „храмова револуције“, једноставних архетипских тела, оживљена је аранжманима црквених портала или светих животиња, изврћући „лекције у камену“ у пародичну пиктуралност нових сцена, у којима Леке, који је пројектовао искључиво у *пресеку*, и чије дело остаје у потпуности на папиру, достиже онај ступањ у уметности имитације који је *најближи животу*. Одвајање Џона Соуна и његовог сарадника Џозефа Гандија (Joseph Gandy) у односу на доследност неокласичног, неопаладијанског укуса изненађује својом „бизарношћу“, произвољном интерпретацијом одређених просторних вредности и побуном против перспективне подређености њихових пројеката. Као и сам Паладио, Џон Соун је био далеко од бунтовника; желео је да се „оствари као практичар и да из свог дела изведе типологију“, верујући да ће његов рад бити од важности покољењима, због чега је брижљиво документовао пројекте и инсистирао на правилности сопствене архитектуре. Вредности његових простора ипак се не могу одредити у границама формалног језика, и шта год биле одлике тадашњег историцизма, у сензуалности Соунових ентеријера има нечег што им је истински страно. Природа овог одступања огледа се у Гандијевим пројекцијама које савршено приказују његова дела у облику рушевина, откривајући више од свести да се суштина архитектуре подједнако манифестује у процесу изградње као и у визијама њене пропасти. Соун је своје грађевине видео уписане у времену, у *пресецима* осмишљеним у виду археолошких планова, пројектујући начин на који *Bank of England* (1788-1833) у чину настајања постаје део историје. Вештина недовршености грађења одговара визурама које се не могу обухватити истим погледом, али се у пројекцијама њихове разградње досеже суштина психолошке просторности која се не заснива на стварном виђењу, већ и на сећању на оно што се видело и на очекивању онога што ће се видети, а оно што успоставља континуитет међу тако удаљеним просторијама је машта, и то је управо место које

<sup>510</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 79-80.

<sup>511</sup> Emil Kaufmann, *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu* (Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952), 538-558. [https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/).

утилитаризам тог доба, било монументални или прагматични, разуме као *бизарност*. Пројекција *пресека* који идеју грађевине чини категорички нејасном и несводљивом на егзактне вредности остаје промишљено и непоткупљиво окренута унутрашњој светлосној синтези.

Од Дирана до данас преовлађујуће је уверење да архитектура може да произведе значење из чистог функционизма или из чисто формалних релација, што је разлог због којег се орнамент посматрао као језик, а тип као генеративна пројектантска структура. Ови појмови обележавају развој архитектонске пројекције у модерном добу и описују услове инструментализације теорије за које је први пример представљало Дираново систематско утемељење ортогоналног поступка, заснивајући поглед на ствари који на прво место поставља специјализоване законе перцепције или продукције, а сужава подручје филозофских, психолошких или космолошких конотација. Елементи који у свим својим комбинацијама поштују математичку логику, претендују да вредности, значења или смисао изводе из само једног система, тако да је концептуализација знања истовремено и његова субјективизација, што постаје реално ограничење овог облика дискурса. Инструментализација теорије, функционизација геометрије, а самим тим и рационализација архитектонског цртежа подстакла је њихову трансформацију у низ оперативних правила, постајући инструмент некритичке технолошке апропријације. Домет визија у архитектури након Дирановог доба одређен је *начином*, због чега идеје тек великим удруженим напором пројектантске интелигенције могу изаћи из категоричких оквира економичности, ефикасности и карактера, који мишљење о простору закључавају у границе грађевинске парцеле, непостојеће у природи вида, осим као систематски наметнута конструкција. Овај модалитет онемогућава свако непродуктивно питање о егзистенцијалној, психолошкој као и еколошкој, оправданости струковне форме. Чак и архитекти који своју професију препознају као уметничку дисциплину, осуђени су на формалности уздигнуте до истина, с обзиром да је трансцендентална димензија значења у архитектури искључена у самој поставци њених услова. Основне полемике прошлог века ломиле су се око могућности примене различитих типолошких или морфолошких стратегија, али нису промениле, нити су могле да промене, однос архитекте према сопственом раду. У традицији су постојали сасвим другачији односи: *тип* и *формални језик*, као извор значења, нису били индивидуална преокупација архитеката. Облици и њихов поредак били су отелотворење животног стила, директно репрезентативни у односу на културу, али много више налик низу гестова него артикулисаним језику.<sup>512</sup> Данас пројектовање започиње са претпоставком да су значење и симбол аутономне творевине разума које поседују формалну сигурност математичког прорачуна.

<sup>512</sup>

Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: 1983).



Фиг. 18. Жан-Жак Леке: „Plan d'étape d'été“ - стереографска пројекција

## 2.4 Физиномија простора. Облици велике унутрашњости

### 2.4.1 *Arca* као апсолутна кућа

„Форма је спољашње изражавање унутрашњег садржаја“, пише Кандински, упозоравајући да због тога не треба обожавати облик, нити га уздизати као циљ по себи, већ се „за њега треба борити докле год он представља средство испољавања унутрашње звучности“. Овај цитат најбоље дочарава тежње виталистичке модерне, која је однос *садржаја и форме* желела да теоријски изнова покрене са тачке дуализма *духа и материје*, доводећи први концепт у тесну везу са *осећајношћу епохе*.<sup>513</sup> Библијска легенда показује како су се у традиционалним културама, пре

<sup>513</sup> Према наводу Кандинског - из његовог текста *О питањима форме* (1911) - „за сваког сликара који не копира туђа осећања, већ ствара, његова сопствена изражајна средства су најбоља,

револуционарног ослобађања естетских средстава, питања облика разматрала у супротном смеру, преношењем општег у појединачно. Синоним за форму, као „одређеност повезану са стабилношћу“, представљала је глинена посуда, а први створитељ или демијург замишљен је као грнчар који својим умећем, у радионицама са пећима, стварима начињеним од земље даје трајни квалитет. Са друге стране, моделовање Адамове фигуре од иловаче представљало је само прву фазу у којој је Творац материји доделио обличје шупљег тела, остављајући у унутрашњости празан простор који ће будућем човеку „надаље служити као врч живота“.<sup>514</sup> Људско биће замишљено по Његовом лику није у потпуности масивно и испуњено чулним флуидима, већ му је намењен садржај сублимније природе, услед којег други чин стварања означава тајанствену етапу *транспонованја надахнућа*. Преношењем творачког *даха*, а са њим и *животног духа* човек се буди и „постаје душа жива“.<sup>515</sup> Пресудни пнеуматски такт, без којег би симболички Адам представљао само школски задовољавајућу, али суштински произвољну статуу од глине, са једне стране сублимира хоризонт техничких питања виртуозног мајсторства, док са друге поставља дијагнозу уметничког дела као аниматора једне просторности посебне врсте. Библијска прича Постања дозвољава могућност метафоричког читања, и у том случају она учи да „давање душе“ или оживљавање није пасивни и једностранни чин, већ реципрочни, синхроно напети импулс између творца и надахнутог дела. Слика шупљине отворене за надахнуће, попут резонантне посуде, разоткрива исконски смисао *облика* у чијој се могућности транспонованја огледа потенцијал људи за насељавање нових светова. Где год да крену, индивидуе носе са собом сећање на примарно симбиотичко поље, а са њим и снагу „преношења“ интегралног простора, дословно унутрашње колонизације екстеријера посредством активне животне форме.<sup>516</sup>

Расправе о пореклу архитектуре увек воде до *куће* и *града* као *кућишта* вишег реда, у којем је породични или друштвени живот садржан, подразумевајући не толико мноштво јединица, колико јединствени свет. Свако конкретно друштво реализује се у односу на целовиту унутрашњу просторност, стварајући сопствени „морфолошки омотач“ који још у предархитектонском времену поприма симболичну улогу облика света. Почев од најједноставнијих племенских заједница, преко народа чији је настанак резултат културне синтезе, до цивилизацијских творевина које превазилазе границе народних ентитета, прерастајући у неки вид мултиетничких империја, на снази је закон продукције простора којим доминира тополошка разлика између унутрашњег и спољашњег. Принцип *зида* из којег настају традиционални морфолошки модели куће и града најрудиметарније делује тамо где се још увек не може замислити постојање софистициране, технички усавршене архитектонске фигуре која истовремено опцртава и обухвата простор, показујући да је примарна преграда увек најпре виђена изнутра, у виду

---

јер кроз њих он најбоље преноси оно што мора да оваплоти. Често се одавде изводи погрешан закључак да су та средства најбоља и другима, или да морају бити најбоља уопште. Није форма (материја), оно најважније већ је то садржај (дух). Свако време има пред собом специјално постављен задатак, који захтева откровење. Одраз ове временске категорије у делу назива се *стилом*“. Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 163.

<sup>514</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere I – mehurovi, miktosferologija* (Beograd: Fedon, 2010), 33-34.

<sup>515</sup> Постање, 2, 7. Цитирано из: Ibid, 34.

<sup>516</sup> Ibid, 55-56.



конститутивне и аутономне граничне линије на којој и без масивних подупирача почива магични универзум идентитета. На основу кругова које описује око себе свако друштво из немирног и непрегледног пространства „исеца“ мирну зону свог насељивог космоса: за високе културе, та граница поприма облик комплексне и развијене визије слике света. Њену симболичну улогу денотира морфогенеза концепта екумене, полазећи од претпоставке да су „све видљиве ствари опасане спољашњим прстеном невидљивих сила поретка“.<sup>517</sup> Сопствено место тако постаје срце бивствујућег, попут кугле насељене духом која великом свету пружа сигурни лик, у који је уписан целокупни облик живота. Вестин храм на Римском форуму, где је од најранијих дана краљевине, па све до пропасти Западног царства, симболично одржавана градска ватра, није случајно био *толос*. Латинска реч *templum*, која одговара грчкој *τέμενος* (чит.: *теменос*), потиче од корена *τέμ* или „сећи“, поручујући да духовну форму чини само оно што је исечено, или омеђено. Тај принцип се у даљој употреби преноси на сваки разграничени комад земље, одговарајући, према древном религиозном схватању, небеском простору који у целини представља заокружену, посвећену област.<sup>518</sup>

Морфолошки тоталитет ентеријера, или збринутост у заједничкој форми као претпоставка културе, није једнозначно ни стабилно стање већ укључује тополошку вишеслојност која свако „овде“ доводи у везу са неким „тамо“, сваки облик са неким другим обликом, а свако место са неким другим местом или ситуацијом. Становање у унутрашњој сфери не означава само заштиту, већ и разлику коју интериорност поставља према другом, унапред оптерећену амбивалетношћу и усложњавањем, где један зид увек замењује неки други, а излазак из одређеног унутрашњег стања нужно повлачи и друга отварања. Како је запазио Фројд, примарна искуствена подела између унутрашњег–сопственог и спољашњег–туђег поседује преокретљивост, када се прво појављује као страно, а друго као блиско, испољавајући се у надреалној форми која дестабилизује основни смисао просторне идентификације. Према Слотердијку, „људски простори су надреални, јер на сваком месту делује алоптичка разлика: људи заједно са својима, суштински-другачијима, производе ендосфере у готово свакој ситуацији, јер она остаје обликована сећањем на некадашње, сасвим другачије, унутрашње пребивање. Човек је натално и смртно биће које има ентеријер, услед способности да једну унутрашњост замени другом“. Као што је свако уобличавање слике света одговор на исконски страх од непознатог простора, тако се у свакој насељеној форми осећају напетости релокације, због чега целокупна филозофија архитектонских облика почива на историји зидова и њихових метаморфоза. Класична епоха се притом разликовала од модерне по томе што идеја сопственог смештања унутар правилног просторног тоталитета увек има превагу над мотивом самоослобађања. За разлику од потребе за уобличавањем просторних ниша, модерни облици теже ка прекорачењу видљивог хоризонта, где је диференцијација

---

<sup>517</sup> Слотердијк користи појам „аутогени контекст“, под којим подразумева *свет*, не као све што постоји, већ све што једна форма или граница садржи: „Меродавни интеграциони симбол тог појма света налази се у Хомеровско - Хесиодовској слици екумене (*oikumene*) опкољене Океановом реком, то јест, у видљивом пребивалишту људи које лежи у границама обухватне божанске тајне“. Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 191.

<sup>518</sup> Ernst Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika. II: Mitsko mišljenje* (Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985), 106.

стварности један од ефеката растварања слике света која је стабилизовала његове унутрашње границе. Модерна дијалектика опне означава губитак света као „аутогеног контекста“.

У архитектури старих заједница, посматрано у најопштијем смислу, облик крајње инстанце простора неминовно је био повезан са унутрашњим садржајем, омогућавајући свакој појединачној слици да саму себе затвори, на основу пропорционалности и хармоничне усклађености свих делова који су истовремено чинили целину, и представљали је у себи. Архетипски закон дефиниције сваког призора давао је слици оно што јој припада, следећи идеју да „све што јесте, постоји у јасним границама свога обриса“, тако да силуэта говори оку о суштини саме ствари.<sup>519</sup> Тамо где форма света испуњава своју основну функцију, чулном опажању не може недостајати контура, јер самој слици недвосмислено припада њена унутрашња граница. Омотачи универзума су за античке Грке имали округлу форму, јер је она својом сажетошћу учвршћивала обухваћеност свега што се налазило унутра. У складу са геометријом језгра које чини ендегену целину, начело „иманентности упркос промени“ омогућавало је *памћење и машту* као основне мотиве античких космолошких творевина. Сећање је увек само искуство које потврђује да су пре нашег места постојали и други положаји у унутрашњим световима,<sup>520</sup> као и да иза сваког зида постоји неки пређашњи, да свако раздвајање евоцира ранију идеју о збрињавању, а да свако становање потиче од неког старијег искуства пребивања у савршено заокруженом унутрашњем универзуму. Сећање на интегритет деловало је против сваке дезинтеграције услед спољашњих сила, па је и сама геометрија схваћена као техника складиштења прекопотребне просторне интуиције, коју доносимо на овај свет из оног преходног, и то у посудоликим структурама налик житницама у центрима тадашњих градова, чији су се зидови чували са сакралном пажњом, јер су садржали егзистенцијално прекопотребне ствари. Примарни анимизам зидова налазио се у функцији поделе која је омогућавала оживљавање унутрашњег простора. Све док је тај принцип важио, зидови су остајали живи просторнотворачки елементи, упркос томе што су грађени од неживе, чврсте грађе. Основне разлике настају када зидови постану туђи, монументални и недоступни емпатији, када њихова грандиозност и непробојност постане симбол ароганције и збрињавања неколицине. Римске инсуле су, попут радничких квартова индустријског доба, означавале места удаљавања градских маса од сопствене форме света. Еквивалент таквој појави представља модерни феномен „трајне спољашњости“, представљајући психолошко стање појединца који се у сопственом стану, односно, у сопственом граду, не осећа као код куће. Модерни облици отуђења вуку корене из укидања религијских и филозофских традиција, пролазећи кроз различите профане метаморфозе све до безнадежног конзумеризма савременог економског друштва. Непрекидним брисањем граница, облик универзума се удаљава од бића ка ономе што се не може ни осетити ни представити, постајући за своје становнике туђе кућиште или тамница. Целина је у модерном добу изгубила природу морфолошког омотача, па се губе изгледи за њено душевно насељавање или, како интерпретира Слотердијк, „људи осећају да их опседа хладна спољашњост, и само се повећаним напорима имагинације у

<sup>519</sup> Aristotel, *Fizika* (Zagreb: Globus, 1988), IV.5, 168-169.

<sup>520</sup> Platon, *Timaj* (Beograd: »Srboštampa«, 1981).

условима *ширења без форме* спољашња граница може приказати као смислена и корисна“.<sup>521</sup>

Уколико је архитектонска и мисаона фигура *куће* вековима задржала своју просторну идеју, то је зато што представља најиманентнији облик који настаје у развоју културе, између примитивног начина живота и модерног отуђења. Историјски гледано, кућа је основни модел локализованог живота између два вида номадске егзистенције, пастирске и интелектуално-метрополитанске. Њено изједначавање са градом, у примарном стадијуму урбаног стања, омогућава оживљавање зидова и стварање унутрашњег јединства, док високе културе теже немогућем изједначавању куће и космоса у „условима очигледности империјалог отуђења“.<sup>522</sup> Витрувијева размишљања о околностима настанка кућеградње имала су за циљ да откривањем суштине индивидуалног дома пренесу његову душевност у одговарајући колективни формат, док њима инспирисане модерне поставке, у виду рефлексија везаних за концепт *примитивне колибе*, иницирају питање порекла архитектонске праксе, постављајући као њен темељ антрополошки однос између човека и природне средине. Витрувије идентификује култивацију ватре као полазну тачку људских окупљања која је подстакла, једно из другог, чување огњишта, настанак језика и градњу колиба (лат.: *tecta*). Омогућавајући микроклиматске услове за међусобно приближавање и груписање, проналазак ватре је водио до формирања насеља, техничког усавршавања и, консеквентно, до архитектуре (лат.: *domus fundata*).<sup>523</sup> За Грке и Римљане, пресудну улогу за развој културе имала је центрипетална жижа породичне стамбене зграде, обједињујући извор топлоте и припрему obroka као место где пребивају духови близине. Ове идеје се преносе на урбани простор, за који симболично важи да је *огњиште старије од куће*, тако да градска ватра посвећена Хестији постаје место примарне повезаности дома са државом које ствара грађанску солидарност.<sup>524</sup> Како је идеја о настанку сваког друштва из окупљања оспорена већ у ренесанси, порекло, које остаје отворено за

<sup>521</sup> Према Слотердијку, „отуђења од зидова господара и власника доводе до преокретања односа између посуде и садржаја. Све теорије о отуђењу јесу покушаји да се разумеју датости унапред одбијајућих бедема и смисао раздвајајућих зидова. Шта значи зид »колибе коју ти ниси саградио«? Таква питања су реакција на све већу акутност архитектонске диференције у сталешком друштву. Сада се наоколо гради на начин да се већина отуђује од свог посудског околног света. Тада појединци постепено престају да разумеју »сопствене зидове« и заједницу којој припадају – криза форме као куће света баца своју сенку унапред. Када на крају некада-сопствени обухватајући зидови потпуно одумиру, њима-окожени живот осећа дубоку сумњу у своје пребивање код себе. Он више не осећа да је збринут у простору који има моћ да штити, већ осећа да га окружује бесперспективност распрострањена широм света“. Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 215-216.

<sup>522</sup> Ibid, 217.

<sup>523</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 26-27. Извођење сваког друштва из окупљања оспорава већ класична теорија, јер очигледно је да је у питању принцип који изражава становиште северних светова. Алберти наглашава нужности крова и зида у односу на извор као централно место, верујући како је за образовање људског друштва била пресудна техничка надградња природног станишта. Leon Battista Alberti, *The Ten Books of Architecture – The 1755 Leoni Edition* (New York: Dover Publications, Inc., 1986), 10.

<sup>524</sup> Овај заједнички идентитет означава *дух места* (лат.: *genius loci*), о чему сведочи старогрчка *институција пританеја* - места чувања градске ватре и истовремено простора где се одржавају заједничке гозбе кроз које, по Аристотелу (*Политика*, 1329 б, 39), настављају да живе архајске свечаности прерасподеле. Цитирано из: Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 223.

тумачење, Хегел означава као „прелазак од магијског ка техничком облику владавине над природом“, карактеришући га као „одлучујући обрт у напредовању и структури духовне самосвести“.<sup>525</sup> Иако се магија и техника не могу категорички раздвојити, нити крај једне означава почетак друге, промена која је за Хегела симболизовала примарни моменат наступања техничке свести, а са њом и формирања јасније супротности између унутрашњег и спољашњег света („жеље и стварности“), не тумачи се у светлу *култивације елемената*, већ промене облика *владавине над њима*. Техничка фаза започиње „опажањем посредујућег објекта, датог у оруђу, из којег се постепено развијала свест о посредујућем делању“. Техника се као таква супротставља директној форми магијског дејствовања: „духовној моћи над природом која још увек не постоји као дух у својој општости, већ је појединачна и емпиријска, али и као таква, она је ипак, иако само у жудњи, освојена самосвест у којој човек зна да је виши од природе и да над њом има моћ“. Из Хегеловог увида следи да је техника, схваћена као функција просветитељства, заживела кроз оглед који је испрва био и место трауме, рушећи премоћ пуке жеље и подижући непремостиву „дистанцу“ између субјекта и објекта. Хегелова антитеза између магијског и техничког вида деловања имплицитно повлачи категоричку супротност између природе и културе, истовремено упућујући на митски облик технолошког савладавања елемената који је у карактеристичном облику тоталитета могао да се „оствари“ само уз посебни „уговор“ са монотеистичким Богом.

Насупрот укореењености Витрувијеве примарне колибе на земљи, из које се култивацијом развијају све префињенији облици, водећи до развоја стилова из саме природе, дискурзивна форма „апсолутне куће“ заснива се на технолошкој формули која обезбеђује одбрамбени „оклоп“ за унутрашњи тоталитет, непробојан у односу на спољашње окружење које је постало немогуће. Најрадикалнија митска идеја о простору потекла је из библијских прича о потопу и са њима повезаних фантазија о *барци*, где концепт *пловила* (лат.: *arca* = ковчег, од лат.: *arcanus* = затворен, тајни) одговара вештачки заптивеном *објекту*, који у екстремним околностима постаје једино могуће окружење за своје становнике. Према Слотердијку, „барка је аутономна, апсолутна, контекста лишена кућа, зграда без суседства, у којој се на егземпларан начин оваплоћује негација околног света посредством вештачке творевине“.<sup>526</sup> Сеоска кућа какву описује Витрувије одговара идеји *куће – облика*, чији је израз оличење конкретне просторне ситуације, у складу са веровањем у *дух места* (лат. *genius loci*),<sup>527</sup> док *arca* представља концепт *куће – објекта*, заснован на успеху техничке контроле над природом, попут „механичког утеруса“, у коме живот опстаје упркос негостољубивој, „немајчинској“ околини. Велики потоп је најстарији догађај до којег допире сећање култура, чији се мотиви налазе у предањима многих народа и готово на свим континентима, али једино у хебрејском миту производе природнофилозофске и техничке закључке, попут тога да се природа више не може сматрати добром мајком која својим изобиљем засипа и

<sup>525</sup> Цитирано из: Ernst Kasirer, *Filozofija simboličkih oblika. II: Mitsko mišljenje* (Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985), 204-205.

<sup>526</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 237-238.

<sup>527</sup> Према римском веровању, сваки човек се рађао са својим *генијем*, репрезентом његовог карактера и личним чуварем судбине, заступником штићеникових особености и способности који би га пратио од зачећа до смрти, делећи са њим све животне туге и радости. По угледу на човека, свако појединачно место је такође имало *генија* (лат. *genius loci*), а касније, са развојем културе, и специфични градски догађаји и обичаји, као и виноградарске светковине.

збрињава човека. Као млађа култура од месопотамске, Јевреји су о потопу могли сазнати најкасније у VI веку п.н.е. од својих вавилонских тлачитеља, што би објаснило блискост концепта Нојеве барке са модерним порицањем света, какво се огледа у категоричком дискредитовању природе. Крајњи облик куће као *барке* денотира окружење које је постало непријатељско, било услед елементарне катастрофе или хегемоније туђих зидина, истовремено омогућавајући изолацију и преживљавање заједнице у отуђеном простору у којем увек владају империје других. Сам модел апсолутне куће припада зрелом онтолошком добу које је из мита извукло поруке, унапређујући мотив спасоносног ковчега по угледу на хиперурбану организацију Вавилона - надмоћног града, који се попут циновског брода у масивном кућишту уздизао над непрегледном територијом са којом је био повезан контролисаним пунктovima, али без икаквог узајамног односа, обезвређујући целокупно тле које назива „провинцијом“, претварајући га у пуки материјал за експлоатацију. Имунолошки концепт дискретног просторног *сандука* постаје вечита алтернатива седелачкој заједици, припадајући идеји која повлачи јасан прекид са матристичким илузионизмом. У плутајућој кући природа више ни привидно не збрињава људе, већ напротив, човек у свом склоништу спашава природни свет од његовог самоуништења, преносећи одабране врсте како би у савезу са јединим Богом изнова започео ланац живота. Нова морфологија се према томе заснива на обећању, а не на сећању на претходни свет, као ни на матрици аутономног животног процеса. Из тих разлога, *барка*, као трајни сурогат куће, наставља симболичко путовање у виду приправног морфолошког обрасца, чији архетип, почивајући на техничким претензијама и аскези, излази на крај са све неповољнијим спољашњим миљеима. Она сублимира све објекте концепцијски постављене на земљу: не као израсле из ње и органски укоренење у основи, већ спремне да се отисну даље и у сваком тренутку успоставе негде друго. Ова дистопијска слика не престаје да пливи кроз актуелно време и „плиме комплексности окружења које се никад неће повући“, само што, како наводи Слотердијк, „људи више не пуштају голубове да би проверили да ли су ствари изнова постале једноставне“, јер се одавно одустало од повратка на некадашње копно.<sup>528</sup>

Виши облик потпуно конструисане просторне творевине представља *град*, јединствени урбани ентитет, одређен сопственом густином и концентрацијом, а некад и сопственом социјалном геометријом и политичком географијом, који са једне стране образује аутогени контекст, док са друге остаје прагматично повезан са тлом. Појам града не заснива се на формалним параметрима урбанитета, већ на посебном урбаном стању које је комплексни и неухватљиви феномен, јер се због своје променљивости, хетерогености и вишезначности не може никад обухватити јединственом дефиницијом. Према Шпенглеру, ни филозофи и уметници, као становници градске и метрополитанске културе, који чак и када живе негде изван остају људи свог доба, везани за центре, не могу да представе, ни у потпуности да спознају „колико је град чудна Ствар“, осим ако би замислили да га из даљине гледају први пут: „Морамо се поставити у зачуђеност прачовека који насред тла угледа ову масу камена и дрвета, са њеним улицама окруженим камењем, њеним трговима поплочаним камењем, једно кућиште најчуднијег облика у коме врви од

<sup>528</sup>

Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 249.

људи“. Моћни градови су организационе форме „губитка стварности“, где се контекст употребе материјала и знака ослобађа у служби грандиозности владајућег духа, где престаје органски раст, а почиње слободно нагомилавање, и где се уместо засебних кућа мора говорити о атомима и заједничком кућишту. Градске силуете представљају облике прекорачења визура и планова, чија микроклима одржава становнике у стању посебног вида цивилизаторског комфора који не дозвољава да у довољној мери разумеју услове сопствених могућности. То је стање које Колхас представља као „карактеристичну урбанистичку идеологију густине, која се већ од саме концепције храни метрополитанским мистеријама и сјајем, демонстрирајући веру у њега као основу за пожељну модерну културу“.<sup>529</sup>

Како тумачи Шпенглер, градови свих времена, према својој историји, димензијама и физиономији, могу се поделити на три форме које се надовезују једна на другу попут животних доба. На самом почетку налази се органска урбана целина, израсла из облика куће, чији се простор доживљава као обухваћен *заједничком душом* или *бићем* које зидине изнутра *оживљавају*. У првим градовима свака грађевина има место и »лице«, а сам град има јединствену форму која се препознаје на први поглед, попут Фиренце или Прага. Рађање *душе града* је готово органски процес „издвајања из опште душевности своје културе“, као да је у питању повлашћена маса посебне врсте која збир одвојених дворишта и кућа повезује у целину дајући јој физиономију, унутрашњи облик и историју.<sup>530</sup> Тако предмет теорије стила, поред појединачних споменика, постаје *слика града као јединства*, која се кристализује попут идентитета градског човека, стварајући другачије биће од сеоских људи. Ране културе су, бивајући постепено градски народи, свака по себи створиле непоновљиве слике градова, који се међусобно супстанцијално разликују, јер настају израстајући из тла, од којег још увек нису фундаментално одвојени. Грчки полиси као и ренесансни европски градови имају јединствену форму коју им, налик сеоској кући, омогућава „биљколикокосмичка“ веза са земљом, без које они не би били места уобличавања високих стилова, где је, како пише Шпенглер, сваки стил и сам једна биљка: „Дорски стуб, египатска пирамида и готска катедрала судбински *израстају из тла*, док јонски стуб, грађевине Средњег царства и барока самосвесно и поуздано *почивају на њему*. Док сеоске форме потврђују тло, градске му парирају, па ускоро зидине, као морфолошки омотачи унутрашњег идентитета, добијају видљиве архитектонске контуре у својој визуелно заокруженој диспозицији, за разлику од средњовековних палисада маскираних у природним наборима терена. Раздвајањем од митског бића настаје специфично градски феномен „духа“, као облика свести који тежи све да разуме и разјасни, тако да „сва уметност, религија и наука постепено постају духовне, али и све одвојеније од места, као и сила које их везују за порекло. Градски

<sup>529</sup> Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (New York: The Monacelli Press, 2014), 13.

<sup>530</sup> „Град и село се не разликују толико обимом колико постојањем душе. Има пуно великих насеља која нису градови, јер иако представљају центре неке државе, немају својства целине нити чине унутрашње светове за себе. Оно што се одваја споља није град него трг, чисто средиште земаљских животних интереса где, када је реч о њему, не може бити говора о неком посебном животу. Душевно гледано, град је надахнута целина која се можда од споља и не разликује, али се осећа као једно место из којег човек сада *доживљава земљу и село као* »околину«, као нешто друго, подређено“. Oswald Špengler, *Propast zapada III – poreklo i zemljište* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 102.

човек постаје све универзалији,<sup>531</sup> а његово разумевање контекста све апстрактније. На преласку у цивилизацијско доба „слободног духа“, уместо класичних облика настају композитне форме у којима је све дело људских руку, економске надмоћи и технолошке самовоље. *Светски градови*, без којих не би било „светске историје“, представљају макросферолошка достигнућа урбанистичке имагинације која мењају погледе на свет. Ненавикнутом оку од споља, стари и нови *космополиси*, са својим надмоћним силуетама, делују да су ту само да би привукли, очарали и потчинили погледе, да би открили капацитет за неспутану видљивост где се свака појединачна форма своди на ефекат или намеру, оваплоћујући претензије метрополитанских људи за постављањем и излагањем, најпре архитектонском сликом идиосинкратичне творевине која се „отворено ослања на супротност скривености и смешта у само срце видљивости“.<sup>532</sup>

Прелазак из класичне *културе полиса* у *хеленистичко доба*, које актуелизују Александрови освајачки походи, описује једна Витрувијева анегдота где се први пут у античкој историји приказује зачетак идеје о *светском граду* и његовој реализацији. Она говори о младом архитекти Динократу са Родоса, који је, неверљив према великодостојницима да ће му омогућити пријем код краља, одлучио да скрене пажњу на себе атрактивним изгледом и држањем, како би му представио своју визију Александрије. Он описује „брдо Атос у облику људске статуе која у левој руци има зидове веома пространог града, а у десној држи посуду у коју утичу воде свих река на том брду, па се уливају у море“.<sup>533</sup> Одобравајући саму замисао, Александар је одлучио да архитекту поведе са собом у Египат, где је на ушћу Нила препознао пробитачније место, политички и симболички прикладније империјалним претензијама нове хеленистичке силе, и наложио Динократу да ту оснује град са његовим именом. Апстрактни урбанистички пројекат, који је по свом хибридном карактеру и грандиозности представљао супротност органској структури класичних полиса, имао је претечу у раду Хиподама из Милета, пројектанта града Туриоа, познатог по првом планском урбанистичком решењу у античком свету. Карактеристична шаховска мрежа блокова и улица убрзо се појављује и у Пријени, у Малој Азији, где апликација плана, дајући примат правилности геометријске матрице, игнорише природну

---

<sup>531</sup> Према Шпенглеру, градски човек је све сличнији номаду али „ужи и хладнији“: „Ту је биће одвојено од сила тла и као одсечено од њега плочником под ногама, постајући уморније и тише, док је осећање и разумевање све моћније. Човек постаје »дух« и »слободан«. »Дух« је специфично градски облик будности која разуме“. Ibid, 104.

<sup>532</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 255.

<sup>533</sup> Како преноси Витрувије, у Уводу *Друге књиге*: „Великодостојници којима су била упућена писма Динократа су лепо примили, а он их замоли да га што пре одведу пред Александра. То су му и обећали, али се нису журили чекајући праву прилику. Онда се Динократ, мислећи да га они варају, ослони сам на себе. Био је врло висок, лепог лица и достојанствоог држања. Поуздајући се у та својства своје природе, он остави у страну своју одећу, намаза тело уљем, окити главу јаблановим лишћем, покрије лево раме лављим крзном, а у десну руку узме тољагу па тако ступи пред трибунал где је краљ судио. Кад се појавио, народ обрати пажњу на њега, па га спаси и Александар. Он му се зачуди и заповеди да га пуне к њему. Тада га упита ко је, а Динократ му одговори: »Ја сам архитекта Динократ Македонац и доносим ти планове и нацрте достојне твоје славе«... Тако је Динократа до славе довело лепо лице и достојанствено држање. Мени Императоре, природа није дала леп стас, лице ми је нагрдила старост, а снагу испила болест. Ипак, кад сам већ без свега тога остао, доћи ћу, надам се, до твоје наклоности уз помоћ свог знања и списка“. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 25.

конфигурацију терена. Без историјског преседана у класичном добу, ови случајеви најављују вештачку логику космополиса, која се одваја од морфологије тла, прерастајући органске елементе контекста и заснивајући развој искључиво на геометрији и економији. Александрија чији је идентитет објединио до тада неспојиве, и суштински супротне естетичке и политичке концепције запада и истока, својим зачећем на хеленистичкој ортогоналној матрици, као бази будућег споја сензационалности и практичности, поставља нове домете материјализације апстрактног, иконографског експеримента у распонима и знацима. Надахнута претеривања њених споменика достигли су само блокови Менхетна, замишљени као уније небодера и пирамиде од којих је сваки понаособ представљао својеврсни светионик авангардне Александрије модерног доба.<sup>534</sup>

У хиперурбаном свету, који је изгубио сећање на примарне „посуде“ у којима је биће било садржано, живот добија облик чистог раста и акумулације: „камени колоси »светских градова« стоје на крају животног тока сваке културе, када човека осваја његова сопствена творевина“. Куће више нису, попут барокних, потомци примарне сеоске куће од које је кренула култура, већ постају „гола станишта која не обликује осећање већ предузимачки дух, где простори постају пука физичка пребивалишта, велике или мале ћелије које нису по себи морфолошке појаве већ само град као целина има значење људског стана“.<sup>535</sup> Историјски градови са својим средњовековним језгром, чије примарне капије и торњеве опасују барокне улице, почињу да се под дејством програмске, профитабилне масовне градње, претварају у „безобличну масу која се шири по земљи“. План је вештачка, математичка творевина чија се целисходност разуме само из угла метрополитанских становика, као интелектуалних номада концепцијског урбанизма, чије технике „у свим цивилизацијама теже истом шаховском облику“ који је према Шпеглеру један од „симбола губитка душевности“. Истовремено, то је образац експоненцијалног раста, који стално привлачи нове масе унутар збијених структура чије грандиозне силуете фигурирају над опустелим, деградираним територијама. Људи велеграда чија је веза са простором прекинута као директна осећајност, одузимајући им способност да живе на неком другом, сем на њиховом вештачком тлу, идентификују се са недостатком космичког такта у њиховом бићу, као и губитком историје и конкретних вредности које је представљала земља. Уместо тих карактеристика које чине *биће, историја и тло*, масовне цивилизације одређује *напетост интелекта, каузално схватање света и моћ новца као апстрактног система, који постаје категорија мишљења*.

---

<sup>534</sup> Хју Ферис је био један од морфолошких твораца њујоршког типа небодера – пирамиде, који покрива површину типичног блока, сужавајући се степенасто нагоре. Ферис својим графикама обухвата безброј формалних варијација унутар легалне матрице плана, посматрајући слику коначног склопа као једноставних моћних маса, налик месопотамским зигуратима, које више нису комбинације предмета познатих стилова већ једноставно полирање сирових форми. Hugh Ferriss, *The Metropolis of Tomorrow* (New York: Dover Publications Inc., 2005).

<sup>535</sup> Oswald Špengler, *Propast zapada III – poreklo i zemljište* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 112.





Фиг. 19. Атанасије Кирхер: „Нојева барка“ - стереографска пројекција<sup>536</sup>

Повезујући начело агоре и визуелни формат месопотамских зидина, Александрија преузима улогу нестајућег Вавилона са својим светлосним симболима: светиоником Фарос, Александријском библиотеком и Александријском школом, чији је јединствени статус у старом свету представљао неки вид унутрашњих подупирача, попут централних вавилонских бастiona и кула, који су хетерогени универзум мегалополиса обједињавали изнутра. Још од трећег миленијума п.н.е. Месопотамија је била цивилизација светских градова познатих

<sup>536</sup> *Arca Noë*, Атанасија Кирхера (1675) тежила је да расветли природу библијског текста у складу са природним и географским открићима, постављајући низ техничких проблема које је требало разјаснити, од тога како су животиње успеле да колонизују тако удаљене прекоморске земље, и на који начин је толико створења уопште успело да се уклопи у Ковчег, до студија о димензијама барке, утврђивањем тачне величине библијског лакта, али и унутрашњег распореда, дизајна и конструкције. У класификацији животиња Кирхер је игнорисао таксономије његових савременика, ређајући их по величини и основним елементима природе. (en. wikipedia. org)

по хипертрофираним зидинама, у којима се моћ градског Бога огледала и обелодањивала и изнутра и споља. Гилгамешев Урук обухватили су храмови моументалних димензија са мноштвом просторија које су се херметично смештале једне у друге, док је Асирска престоница Нинива била опасана слојевима бедема ширине 10 и висине 30 метара. Позни успон Вавилонa под Набукодоносором, у VI веку п.н.е., обележили су велики градитељски подухвати, већином везани за надоградњу било нових или старих зидова, тако да град добија петоструке заштитне појасеве, дебљине 7 до 8 метара, уз двоструки унутрашњи прстен око језгра, на коме се уздизало шесто високих кула.<sup>537</sup> Херодотови описи сматрали су се фигуративним све док археолози у прошлом веку нису откопали остатке града, а тада се морало претпоставити да су монументална претеривања имала више симболичну него реалну улогу, и да је гигантизам био симптом онтолошке кризе на преласку у нови макрокосмички облик превеликог и превише сложеног града који је постао свет. Зидови су најпре слали поруке споља, па су као спољашњи омотачи учињени величанственим, јер је у њима живела мисао о другим градовима, о Божанству издигнутом изнад других богова, као и о висини потребној да савлада конкурентску дистанцу без које бастиони не би били тако видљиви, а куле тако претеће. У Набукодоносорово доба, зидови постају имунолошке форме које подупиру јединство унутрашњег простора, тако што становницима, у иначе превеликим, неконтролисаним мноштвима, показују снагу и кохерентност. Уверавајући да је градско кућиште изграђено за вечност, раст зидова као да је опремао чврстоћом просторе у које се увукла комплексност, где се говорило више од двадесет језика, где је постојало више од педесет храмова различитих богова и више од триста олтара, и где је јако лако могло да се замисли да је сам мегалополис, као крајњи облик једне цивилизације, осетљив попут „обзиданог мехура од сапунице“. Зид као реално присутан у простору не дозвољава сумњу у стварност моћи која га је подигла, јер се његова снага не налази само у величини, већ и у чврстости и трајности, у идеји да је као монолитна структура непробојан. Иако Вавилонска кула у библијској причи представља метафору, она говори и о техници изградње у облику који статички подржава материјал којег је било у изобиљу и са којим се лако баратало, па су се куле могле замислити „са врховима до неба“. У њој се такође огледа примарни разлог грађења видљивих утврда-знакова, у учвршћивању заједнице која тиме „прибавља себи име, да се не распе по свету“.<sup>538</sup> За дорске Грке, где је облик полиса деловао као морфолошки омотач чији је јединствени формат инспирисао плуралитет у јавном простору, проналажење праве речи у правом тренутку имало је вредност истинског политичког чина. У случају древног Вавилонa зидине су имале функцију смештања мултиетничког мноштва у фантазмагорично станиште које је, да би одбранило свој онтолошки смисао, морало деловати као да је створено да заувек постоји. Због тога је Набукодоносор оставио документ о свом подухвату обнављања чувене недовршене куле, према његовим сопственим речима, заборављене у катастрофалном стању, док је није „пронашао, обновио, и уздигао до небеса“, и то у форми првобитног, древног изгледа, како би њеном легендарном месту вратио достојанство, снагу и сигурност.<sup>539</sup>

<sup>537</sup> Peter Sloterdijk, *Sfere II – globusi, makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015), 286.

<sup>538</sup> Peter Sloterdijk, *U istom čamcu* (Beograd: Beogradski krug, 2001), 10-11.

<sup>539</sup> 570. године п. н. е., цитирано из: Ibid.

Целовитост урбаних система обележје је њихове историје, па је тако нетрпељив и мукотрпан однос између старих и нових делова града у основи питање разлика у морфолошким принципима. Према Шпенглеру, „примарна места, сеоска насеља, налазе се изван историје, док се свака права историја стила догађа у градовима. Најранија готика израстала је још са тла и обухватала примарну кућу са њеним становницима и намештајем, али ренесансни стил се развија само у ренесансном граду, барокни само у барокном“.<sup>540</sup> Разлике између историјских језгара и модерних делова града, пре сваке функционалне и стилске дефиниције, морају се размотрити као различити историјски модалитети односа грађевина према тлу. Старе структуре имају физиономију у којој је сваки облик непоновљив и посебан, као што се сваки град разликује на први поглед и његов облик чини јединствену целину са местом. Што се више развијају, градови више пркосе тлу, да би се коначно концепт *светског града* сасвим одвојио од земље. Савремена архитектура је попут апсолутне барке, замишљајући куће без контекста, чиме се занемарује укореењеност традиционалних форми и њихово више супстанцијално постојање, неодвојиво од форме окружења. Историјске просторе града требало би замислити као баште, у којима свака савремена интервенција захтева посебну осећајност, са свешћу да зидови, фасаде и волумени другачије делују у живом окружењу, него у аморфном простору развијеном из апстрактне и произвољне геометријске функције. Из истих разлога, њихова потпуна конзервација била би равна одумирању, као и претпоставка да различити делови града имају различиту историјску вредност, која води до све веће подељености између центра и периферије и њиховог неравномерног развитка, онемогућавајући да се град посматра као један организам, како би се утврдило јединствено културно кретање. Када је Достојевски у *Записима из подземља* назвао Санкт Петербург „најнамернијим и најапстрактнијим градом на кугли земаљској“,<sup>541</sup> морао је помислити да ће ту ознаку још доследије носити свака будућа метропола. Неорганска геометрија из које следи апстрактни, усиљени урбанизам, одређује карактер данашњих мегаполиса који се простиру на огромним земљиштима прожети са слојевима инфраструктуре, заузимајући све већа пространства својим предграђима, мрежама и системима знака. Они постављају све амбициозније технолошке захтеве за зграде које ће расти у висину, и у ширину, и у дужину, јер на крају развитка, не само градске форме, већ облика уопште једне цивилизације, следи обесмишљена, укочена и празна архитектура чије пројекције искључују однос према најважнијој просторној димензији, дубини. Немогућност дубинске перцепције представља меру прекида у континуитету структуре и садржаја, па је неухватљиви дисконтинуитет савремених „мастер-планова“ знак да су морфолошки капацитети универзалних модела куће, града и света потрошени. Модерни људи су укинули фирмамент и ослободили простор од традиционалних функција границе, испостављајући беспримерну отвореност ка неживом пространству универзума, чије се примање потискује конвенционалношћу зидова, изван којих се још увек није мислило, ни посматрало, ни градило.

<sup>540</sup> Oswald Špengler, *Propast zapada III – poreklo i zemljište* (Beograd: INP »Književne novine«, 1989), 104.

<sup>541</sup> Fjodor M. Dostojevski, *Zapisi iz podzemlja* (Beograd-Podgorica: Nova knjiga, 2016), 28.



**Фиг. 20.** Миодраг Живковић: *Тјентиште*, 1971. - мапа за конично огледало

#### 2.4.2 Еденски врт и његови двојници

Постављајући питање савременог парка као нечег другог од живописног пејзажа, дефинишући отворено пространство интригантних садржаја које посетиоци истражују и разоткривају, Чуми је тематизацијом Ла Вилета обухватио проблематику архитектуре у њеној укупности. Дефинисана као градска техника, она подразумева нужност континуалне надоградње подручја активности и интеракције, која побуђује осећај слободе у оквиру суперпониране организације референтних локалитета. Порука коју већ почетком ренесансе налазимо у Полифиловом сну<sup>542</sup> везана је за преношење универзалних искустава вртарства, са

<sup>542</sup> *Hypnerotomachia Poliphili* (*hýpnos* = сан, *éros* = љубав и *máchē* = борба; Полифилова љубавна борба у сну) је инкунабула монаха Колона штампана 1499. године, представљајући мистериозну алегорију у којој главни јунак, Полифило води своју љубав Полију кроз кружни врт из

њиховом хетеротопијском сензибилношћу за продубљивање различитости бића на заједничком тлу, на целокупно размишљање о архитектури, у сваком појединачном делу сагледаној као чинилац конкретног простора, који преноси значења метафором и оличава културни поредак. Вртови су одувек били локације ослобођене од тескобе сусрета другачијег, јединствена места раста и култивације унутрашњих појава, где живот и његово богатство постају видљиви на најчудније начине. Према Фукоу, као својеврсне хетеротопије, они „имају моћ да на стварном месту ставе у напоредан однос различите просторе који су међусобно неспојиви“, услед чега су још на далеком истоку добили вишеструки, суперпонирани смисао. Традиционални персијски вртови били су света места чији је четвороугао подразумевао четири одвојена дела, имитирајући стране света, у чијем се центру налазио најпосвећенији простор, уређен као базен или фонтана, симболизујући „врело живота“. Сва вегетација била је концентрисана у тој зони, као у некој врсти микрокосмоса. Полазећи од најситнијег делића света који истовремено представља његову свеукупност, у чијој је репродукцији постигнуто симболичко савршенство универзума, вртне метафоре су одувек подразумевале реална места где су у преокренутом облику у односу на стварност заступљене све могућности сусрета.<sup>543</sup> Фонтана у центру, као њихова осовина, представљала је „огледало света“, мање у космолошком, а више у мистичком и метафизичком смислу. Сублимирајући то искуство, Чумијева идеја *Ла Вилета* садржи локације од којих је свака унапред предодређена за различити предео, у распореду где све изгледа природно изузето из компонованог склопа. Према Фукоу, „простор парка упућује на огледало, јер оно придаје стварима тај трансплантовани простор изван њих самих, који умножава идентитете и меша разлике у неопипљиву везу коју нико не може да расплете“.<sup>544</sup>

#### *Извор живота и огледало света*

Еволуирајући између архитектуре и пејзажа, мотивски призивајући узор из старе Персије и Вавилонa, европска вртна уметност је свој легитимитет заснивала на посвећености идеализоване природе, везиване за идеју изгубљеног Раја. Одсликавајући образац кружног или квадратног простора уоквиреног савршенства, са централном фотаном окруженом „дрвећем живота“ („особито чемпресима и палмама“), библијска прича је отварала ланац симболичног преношења између земаљског, историјског места и оног надисторијског, смештеног „са оне стране добра и зла“.<sup>545</sup> Европске вештине хортикултуре ослањале су се на схематски поредак чија је свака трансформација носила у себи моћ изнова пробуђене природе, уздижући њену идеју, попут откровења модела на којем је изграђен Еден као обећање идеалног света. Загонетни ренесансни спис о сну Полифила, Франческа Колоне, заиста делује као свет у конвексном огледалу, са оним видом повратног дејства у односу на апстрактно-идеолошке поставке Албертијевог класицизма, који

---

снова на острву Китера, у чијим су описима и илустрацијама сабрани главни мотиви и значења ренесансне уметности хортикултуре.

<sup>543</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7 (1990): 277-287, 283.

<sup>544</sup> Мишел Фуко у роману Филипа Солерса открива спрегу између парка и огледала, тумечећи како је парк огледало инкомпатибилних запремина, а огледало танани парк у којем се удаљено дрвеће преплиће: „Испод те две провизорне фигуре, отвара се простор тежак, упркос својој лакоћи, и правилан, под својом привидном незаконитошћу...“ Цитирано из: Јовица Аћин, „Вртови, или фантазирати природу“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 6-20, 12.

<sup>545</sup> Ibid, 14.

допушта да се опази оно што је у њима одсутно. Кружни врт на острву Китера концепцијски се поставља као хетеротопија, „претпостављајући систем отварања и затварања који га истовремено чини недоступним и омогућава да се у њега продре“.<sup>546</sup> Његова округла форма разоткрива се у правилној геометрији партерне композиције која укључује призоре намештаја, делова грађевина, ловачких сцена, кола и бродова, изрезаних у вегетацији, интерпретирајући домете античке вештине *ars topiariae* (лат.: *topia*, *topiorum* = пејзаж, слика пејзажа). Још увек у знаку средњовековне чежње за Рајем, идеални врт добија смисао класичне обнове кроз трагање за тајнама латинског заната *topiarius*-а, као техике обликовања живе ограде према нацртима једне биљне архитектуре којој су се, према Цицерону (Cicero), посвећивали занесењаци вртарства, а за коју Плиније Старији у својој Природној историји, препоручује посебно шимшир, тисовину и чемпрес.<sup>547</sup> Вртно тло је посвећена територија, заокружена водом и оградом од мирте, подељена на сегменте круга са концентричним стазама на чијим се пресецима налазе павиљони. Поља између стаза испуњена су фигурално обликованим цветним лејама или воћњацима са прстенасто орезаним крошњама, док се у средишту налази Венерина фонтана, такође „замењена“ сложеном композицијом од обрзаног шимшира, за коју Колона даје низ илустрованих предлога. Облици изрезбарени у зеленилу тенденциозно замењују архитектонску и скулпторску пластику. Архитектура *виле* предочена је у сегментима чији елементи својом тематиком и карактером више одговарају сењацима летњиковца разграђеног у односу са окружењем, допуштајући натуралистичку најезду биљака пузавица. Одсуство грађевине омогућава да идеална башта поприми строг формални план, чији главни правци, које образују стазе са перголама, у геометријски заокруженој целини обједињују све познате карактеристике ренесансног врта.<sup>548</sup>

Крајем XVI века вртови су пројектовани као микрокосмички одрази универзалних пропорција, представљајући ентеријер заокруженог света. У тадашњим расправама о вртарству, биљне композиције добијају прецизну техничку елаборацију, дефинисане облицима и терминима пренетим из архитектуре, чија се правилност одржавала везивањем и поткресивањем. Павиљони начињени од дрвећа маркирали су и делили просторе, попут галерија које надсвођују стазе, замишљене као таванице покривене лишћем. Дрвеће и грмље углавном је симулирало грађевине, а леје су биле украшене као ћилими, са розетама, натписима или арабескама. У слици врта, природни пејзаж био је готово сасвим негиран, преображен у зелени дворач који се пружао у наставку камених грађевина. Са друге стране, појављују се и маниристичке баште, испољавајући све карактеристике стилистичког отклона од ренесансних перспективистичких вредности, где вртарска уметност, кроз мотивске евокације природности и спонтаности, прихвата игру

<sup>546</sup> Према тумачењу Фукоа: „Човек на хетеротопијску локацију не долази својеволно. Он је или присиљен на то, или је приморан да се подвргне обреду очишћења. Тамо се може доспети само уз посебну дозволу, или по извршењу одређеног броја радњи. Друге хетеротопије изгледају као чиста отварања, мада обично крију чудна скретања с пута. Свако може да дође на једну од ових локација, али су оне обична варка, где субјекат мисли да је унутра, али га сам чин уласка искључује“. Ibid, 284-285.

<sup>547</sup> Јовица Аћин, „Вртови, или фантазирати природу“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 6-20, 13.

<sup>548</sup> Francesco Colonna, *Hyperotomachia Poliphili...* (Venice: A. Manuce, 1499). Видети: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1358Index.asp>.

скретања или преокрета на кодификованом језику који симулира измењену и непрепознатљиву стварност. У наклоности касне ренесансе ка ретким биљкама и егзотичој фауни огледа се тежња да се пројектовани врт препознаје као земља илузије, где се, „у фантастичним призорима изгубљеног земаљског раја, транспонована природа демонстрира у атмосфери бајке и истока“.<sup>549</sup>

#### *Алегорије и фантастичко писмо*

Фантастични пејзаж следио је реални као његова сенка, развијајући се у истом смеру и у функцији истих фактора, али на различитим подручјима.<sup>550</sup> Иницијација развоја и усавршавања вртарских техника у европској ренесанси не само што је под окриљем неоплатонистичке мисли повезала митопоетички са геометријским моделом врта, већ је концептуализацију микрокосмоса довела у нераскидиву везу са књигом, јер се са појавом штампаног текста језик поставља према свету више у односу аналогичности него значења. Отуд произилази двострука вредност вртне метафоре: са једне стране, у интерпретацијама, врт представља алегорију енциклопедије, док је са друге и сама књига схваћена попут врта, као тоталитет који се налази у апсолутном односу према целини света, испитујући укрштање језичког простора са сферама и фигурама космоса. Према Фукоу, „пројекат енциклопедије какав се појавио крајем XVI и почетком XVII века није подразумевао одражавање свеукупних знања у неутралом елементу језика, већ конституисање поретка света на основу повезаности речи и њихове организације у простору“.<sup>551</sup> Између њиховог изворног, макрокосмичког облика, непомичног и савршеног, и земаљског који је несавршен, вишезначан и нестабилан, отварао се простор да се текстови распоређују према фигурама суседства, следећи визуелни колико и језички начин повезивања. Упркос привидном супротстављању изреченог и видљивог, примарни езотеризам писма потицао је од немогућности њиховог раздвајања.<sup>552</sup> Полазећи од тих основа, вртови су били упоредиви са речницима у којима се свака реч објашњавала другом са истог пописа, евоцирајући цикличну књигу која се врти у себи, настојећи да заокружи свет. Поредак таквог кружења исконски је нестабилан, јер у себи баштини супротност између привида и реалности, рађајући двоструки режим хотимичног и спонтаног, маште и стварности, који се међусобно условљавају и задиру један у други, разарајући целину и растурајући њен мит.<sup>553</sup>

<sup>549</sup> Јургис Балтрушаитис, „Вртови и земље илузија“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 68-80, 77.

<sup>550</sup> Према Балтрушаитису (Baltrušaitis), „у комплексу западњачких и источњачких цивилизација, имагинација није неограничена по својим средствима и изворима, па чак и *изобличавања* непрестано упућују на те облике“. Ibid.

<sup>551</sup> „Употреба абecedног реда, произвољног али ефикасног, појавиће се тек крајем XVII века“. Mišel Fuko, *Reči i stvari – arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 106.

<sup>552</sup> Како тумачи Фуко, „поново образовати јединствено поље речи и ствари значило је, свему дати прилику да говори, односно, изнад свих обележја омогућити рађање помоћног говора – коментара. Својство језика није у гледању ни у доказивању, већ – у интерпретацији; од њега се не тражи да интерпретира своје право на изношење истине, већ да говори о себи (...). За Алдровандија (Aldrovandi, 1522-1605), познавати биљку или животињу значило је сакупити читав слој знакова који се налазе на њој и у њој, као и пронаћи све констелације облика у којима ти знакови добијају вредност грба“. Ibid.

<sup>553</sup> Јовица Аћин, „Вртови, или фантазирати природу“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 6-20, 6.



Митско мишљење је до краја XVI века у европској иконографији створило бескрајна хибридна бића чије су аномалије отеловљавале врлине, образујући, посредством аналогича, скривено ткиво интерпретације. Символичка спекулација се развијала по својој унутрашњој логици, укључујући елемете имагинације и бајке, подстичући механизам додавања, калемљења и мешања, и, како тумачи Јургис Балтрушаитис, „обогаћујући породицу композитних чудовишта, придруживану свету амблема и идеја, у истом тренутку кад се на другом месту трагало за његовим хармоничним пропорцијама и органским законом“. Сама номеклатура симбола садржала је у себи стилски образац, истовремено препознатљив и неуједначен, комбинујући елементе са изоштреним смислом за чудесно.<sup>554</sup> Чувени триптих Хијеронимуса Боша (Hieronymus Bosch), *Врт земаљских уживања* (1495–1505), разоткрива парадокс између *гледања као уживања* и *гледања као разумевања*, обесмишљавајући сваки конзистентни дискурс о делу. Појам врта у Бошовом раду истиче оно енциклопедијско, попут речника који окупља географски и временски расуте, просторно неспојиве облике и знаке, сабирајући најближе и најдиспаратније, стварне и имагинарне фигуре. Између два крајња места, изгубљеног Еденског врта и оног који приказује страхоте подземног света, налази се плато „врта земаљских уживања“ који изиграва сваки могући приступ интерпретацији, суочавајући нас са сумњом да постоји и гори напред од погрешног распореда - онај у коме блистају фрагменти великог броја поредака без закона и геометрије. Поигравајући се са илузијом скривеног значења, недоречени призори су окупљени на такав начин да је немогуће одабрати поуздану тачку од које би започело читање, остајући место немогућег транспоновања у двосмисленост уживања и катастрофе: „фантазматска клопка писања њихових нечитљивости у чију је мрежу посматрач ухваћен и уплетен“.<sup>555</sup>

Успон европских вртова крајем XVI века оживљава карактеристичан простор архитектонске слободе, где се под маском класичне обнове изнова открива готска *coincidentia oppositorum*, испитујући однос математичког и нематематичког, како извргавањем перспективе посредством закривљења, тако и специфичном алегоријском спекулацијом духа која тоталном логиком води ка деформисању

<sup>554</sup> Мнемотехничке слике поступале су на исти начин, ослањајући се на уверење да су потребне ствари које изненађују да би се дух за њих везао, па је свето писмо, „које би морало бити транскрибовано узвишеним симболима шифровано чудовишним сликама“. Меморативна акробатика, од почетка прожета парадоксом, рађала је чудовишта која су се укључивала у исти свет са узвишеним визијама. Јургис Балтрушаитис, „Алегорије и фантастичка знамења“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Чудовишта и врагови*, бр. 73-74-75, 1986, 28-36, 28-29.

<sup>555</sup> Бошов триптих чине четири слике, укључујући елиптички приказ космолошке драме „стварања света“ на полеђини. На левом крилу приказан је „Рајски врт“ у тренутку када Бог зближава Еву и Адама, док средња и централна табла садржи композицију најразличитијих призора, названу „Врт земаљских уживања“. На десној страни, у симетрији са изгубљеним Еденским вртом, представљен је „Пакао“, као врт подземног света. Како пише Јовица Аћин, знање и машта епохе, стичући се на једном месту образују фантастично не-место као колекцију означаилаца: стварних и имагинарних бића, необичне машинерије, плодова из блиских и далеких крајева, дрвећа, биља, камења и инструмената. Парадоксално, приказ је испиричан темом из најдиректније актуелности, с обзиром да је сликар започео рад на овој слици у тренутку Колумбовог повратка из „новог света“. Наратив „земаљског раја“ колико год илузиран и делиричан, био је оживљен и садржан у причама путика и путописаца о новооткривеном континенту. Јовица Аћин, „Вртови, или фантазирати природу“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 6-20, 20.



света. Према Балтрушаитису, након „анаморфоза“ следе „аберације“ са четири велика извора имагинарног, у којима се затичу веома строге, а истовремено апсурдне рефлексије о анималној физиономији: „метафизичке истине су истине маски... оне су и истине из басни... о осликаном камењу и шумској причи на готским грађевинама (која је попут романа готске архитектуре) и, коначно, о вртovima као земљама илузија“.<sup>556</sup> Њихове примере налазимо у маниристичком дискурсу о класичном стубу, пре свега код француских и немачких архитеката у чијим идејама о варијацијама у домену стилских редова оживљава транспонована готска иконографија и осећај простора. Иг Самбин (Hugues Sambin, 1520-1601), француски скулптор, столар и архитекта био је један од твораца маниристичког орнамента, и аутор књиге *Oeuvre de la diversite des termes, dont on use en architecture, reduicts en ordres* (1572), посвећене искључиво фигуралним антропоморфним подупирачима. Иако Витрувије у *Првој књизи* помиње „атланте и каријатиде“, „изрази“ овог типа у класичној теорији били су заступљени на нивоу престапа, тако да их Паладио и Вињола уопште не помињу, док се код Серлија јављају искључиво у виду предлога за декорације камина и портала.<sup>557</sup> Самбинова студија суочава два контрадикторна принципа позната из уметничког дискурса тог доба, супротстављајући култу необуздане креације (фр.: *fureur* = бес), истовремено слободе и изобиља обликовних могућности, врло строги захтев да се мултиформни материјал рационално контролише. Средства довођења разноликости у ред управо су она која дефинишу архитектонске редове, само што су пластичке форме замењене одговарајућим пиктуралним терминима, ослоњеним на фигуре из античке реторике. Поред тосканског, дорског, јонског, коринтског и композитног обрасца он додаје „наткомпозитни“ (фр.: *surcomposer*), комбинујући њихове елементе по принципу „стапања“ (ит.: *mescolenza*) који уводи Микеланђело, а који Серлио у својој *Ванредној књизи* (*Livre extraordinaire*, 1551) означава као атрибут *креативног изума*.<sup>558</sup> Увођењем скулптура, комплексност класификације се повећава, супротстављајући се логици витрувијанског распореда чији строги аранжман украсног репертоара на ентаблатурама нестаје под утицајем детаља нове форме, уступајући место збуњујућој синтаксичкој слободи. Такав вид растакања карактеристичан је за северни маниризам; налазимо га у фантастичној орнаментици Ханс Вредеман де Вриса (Hans Vredeman de Vries, 1572-1630)<sup>559</sup> и Вендела Дитерлина (Wendel Dietterlin, 1550-1599),<sup>560</sup> али и у сликовитој расправи Жозефа Боијота (Joseph Boillot, 1564-1605), *Нови портрети и фигуре израза*

<sup>556</sup> Цитирано из: Јовица Аћин, „Фантастички историчар: елементи из једног портрета искоса“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 160-162, 162.

<sup>557</sup> Први су заступљени у његовој *Четвртој књизи*, *Regole generali di architettura... Quarto libro* (1537), а други у накнадно издатој *Ванредној књизи*, *Extraordinario libro...* (1551), која је велики утицај извршила у Француској.

<sup>558</sup> Sebastiano Serlio, *Livre extraordinaire... Extraordinario libro...* (Lyon: J. de Tournes, 1551). Видети: <http://architecture.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1745Index.asp>. Принцип *“mescolenza”* радо је користио утицајни француски архитекта Филибер Делорм (Philibert de l'Orme), који је стварао генерацију раније, постављајући филозофске и научне темеље архитектонског дискурса на искуству нејмарског зидарства.

<sup>559</sup> Jan Vredeman de Vries, *Hortorum viridariormque elegantes et multiplices formae - Belles et diverses figures de jardins et de vergers...* (Antwerp: J. Galle, 1636).

<sup>560</sup> Wendel Dietterlin, *Architectvra: Von Auftheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen, und aller darauf volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen...* (Nürnberg, 1598). Видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dietterlin1598/0001/thumbs>.

(*Nouveaux pourtraitz et figures de termes...* 1592),<sup>561</sup> која се директно надовезује на Самбинову традицију, предлажући да се људске фигуре замене животињским паровима.<sup>562</sup>

#### *Филозофски вртови: лавиринти и меланхолија*

Лавиринт се у европским вртovima појављује још почетком ренесансе, када је започело оплемењивање обичаја, постајући део стила који је препород учинио нужним, изражавајући језиком биља и цвећа афинитет према алегоријским парадоксима. Међу италијанским маниристичким парковима постоје они специфични, који напуштају строгу геометрију, окрећући се другој врсти натприродности, где се ни један образац, укључујући фигуру лавиринта, не успоставља фронтално, дефинишући конкретне мере, већ посредством двосмисленог коришћења модела. Стога се лавиринтски простор не осликава у директном геометријском подручју, већ у пројекцији дистанце од императивне неопходности живота, одговарајући на интелектуалну напетост стила где машта више не служи осећању већ сазнавању. *Парк чудовишта* или *Свети гај* у Бомарцоу неумитно одступа од изворних Платонових учења, потхрањујући фантазме „које је антички филозоф беспштедно прогањао“.<sup>563</sup> То је простор метафоре, преношења и помака много више него експлицитног и директног кретања, па се лавиринтска путања на којој се сусрећу чудовишта схвата као иницијацијски пут кроз неразумљивости света.<sup>564</sup> Његово искуство није пуки доживљај већ интелектуални покрет са несумњивом намером да се непојмљиво обухвати *визуелним обрасцима*: „тежња да се природа, која *сучељава* појаве, превазиђе кроз искуство *зачудне страве*“.<sup>565</sup> Шетња кроз *Парк чудовишта* разрешава свакодневну, хронолошку реалност, потврђујући надреалност створену маштом, сном и лудилом, коју статуе омогућавају свим средствима измештања. Језик је за маниризам алтернативни гест, супротан реалности: „снажан, арикулисан и систематски одговор“ на окошталост и ограниченост њених оквира.<sup>566</sup>

<sup>561</sup> Joseph Boillot, *Nouveaux pourtraitz et figures de termes...* (Langres: J. Desprez, 1592). Видети: <http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/Masson1068Index.asp>.

<sup>562</sup> Бојјот уводи класификацију која напуштањем људских фигура губи сваку сличност са традицијом редова, образујући изразе из животињских парова, засованих на тензији *антипатије* која се сматрала једном од сличности природе. Будући да се карактер елемената се заснивао на учењу које није архитектонско, омогућавајући изузетну декоративност али не и конструктивну примену, спекулисало се да је архитектонска форма носилац дидактичких, мистичких или апокрифских значења скривених у тексту. Сила која раставља врсте и увлачи их у сукоб препозната је у политичкој фигури краља Хенрија IV, наследика Марије де Медичи, који није могао успешно у себи да обједини сукоб католика и протестаната, како би земљи осигурао прекопотребну стабилост.

<sup>563</sup> Паоло Сантарканђели, „Вртови лавиринти“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 56-63.

<sup>564</sup> Интелектуалистичка рута путовања прихвата у посредованој форми све сензације тајности, измештања, страха, опасности, скретања са правог пута, и на крају „силаска у Пакао“, са идејом да се избегну клопке овог света и застрашујуће представе које оне стварају у људском духу, како би се доспело до идеалног средишта које је циљ путовања и прочишћење. Присутни су сви елементи правог проласка кроз лавиринт чија се слика добија ако се путања пренесе на папир према упутствима. Ibid.

<sup>565</sup> Ibid.

<sup>566</sup> Архитекти из XVI века тумачили су мит о Тезеју и лавиринту у алегоријској форми, за разлику од стилистичког приступа барокног доба, где ускоро преовладава склоност ка упризоравању, раскидајући са традиционалном једноставношћу и праволинијском геометријом



**Фиг. 21.** Жан Жак Леке: фотомонтажа – стереографска пројекција

### *Монтажа и анаморфоza. Улога врта у бајци*

ренесансе. Изглед лавиринта постаје изразито сложен, заплетених линија и неухватљивих перспектива: стаза вијуга правећи фантастичне кривуље, украшена статуама, вазама, клупама и водоскоцима, где се унутрашњи заплети драматично смењују посредовани алегоричким симболима свих врста. Врхунац таквог приступа представљао је лавиринт који је Жил Ардуен-Мансар (Jules Hardouin-Mansart) нацртао и изградио за Луја XIV у Версајском „малом парку“, а који је описао Шарл Перо (Charles Perrault) у књизи „Версајски Лавиринт“ (1677), што остаје једини доказ о врту који је убрзо срушен, како би на његовом месту био постављен *Краљичин гај* (1775).<sup>566</sup> Велики део простора прекривала је слободна шума, показујући рађање новог сензибилитета за „енглески парк“. Дуж стазе која се кретала наизменично, праволинијски и криволијски, где је у систему „лажних завоја“ сва претходна традиција намерно пренебрегнута, било је распоређено тридесет и девет скулптуралних композиција од којих је свака представљала једну Ла Фонтенову басну. Фонтане су осмишљене као сценски играчки, са натписом у стиховима и водоскоцима који симболизују речи, избијајући из уста оних животиња којима је, у одговарајућој басни, аутор дао моћ говора. Требало је познавати заплете да би се разумела порука лавиринта чији је филозофски концепт, дескриптиван и ослобођен тежине, одисао љупкошћу и лакоћом.

Тема чудесног врта добија повлашћено место у бајкама, од тога да се радња одиграва у врту, до тога да је врт једна од улога у бајци, а у западњачкој традицији и само препричавање бајки одвија се у врту, означавајући га као простор који обећава испуњавање жеља. Почев од преклапања контура до покретних пројекција помоћу светла, технике базиране на монтажи и оптичкој илузији омогућиле су, макар на кратко, повратак чудесног у вртној сценографији. Анаморфоза представља „расипање облика“ специфичним изигравањем перспективе, заснованим на њеним сопственим сазнањима, користећи противречности психолошког вида. Она на примарном плану укључује „мултидимензионирање простора помоћу метафоричког преноса“, јер су из уобичајене тачке гледања одговарајући предмети непрепознатљиви, док из измештеног угла нестаје њихово окружење, добијајући сасвим другачију видљивост. Као што илузија тродимензионалности дестабилизује поредак визуелног утиска, тако слојеви слике могу носити скривене поруке. Према Батају, „чудовишта се налазе насупрот правилности облика, али на такав начин да се ни на шта не могу свести“, због чега, како преноси, цитирајући Пјера Боестиоа (Pierre Boaistuau), „нема ниједне ствари која више буди људски дух, више очарава чула, која више ужасава и изазива веће дивљење или страх“.<sup>567</sup> Принцип анаморфозе подразумевао је да се постојећи облици надодређују новим, приметним једино у извесним околностима и са извесне позиције посматрања.<sup>568</sup> Још Декарт је у једној од својих младалачких расправа (1619 - 1621) тумачио како је могуће „направити врт од сенки дрвећа“ и да се „палисаде могу тако скројити да у одређеној перспективи приказују извесне фигуре“. Вртови обликовани на тај начин постају „фантомске позорнице“ патворене природе, толико карактеристичне за европску мисао XVI и XVII века, да постају извор својеврсних легенди. Тако Атанасије Кирхер у својој расправи описује римске антропоморфне брежуљке чији су обриси потицали од камења сложеног у жељене матрице на путањама сунчевих зракова.<sup>569</sup> Како пише Јовица Аћин, „могуће је говорити и о природној, не само вештачкој анаморфотској магији вртова“: вртови су асоцијативни, фантазматски простори који делују сами од себе, и у очима посетилаца буде ликове, чак и када зеленило није савијено и обликовано према њиховим обрисима.<sup>570</sup>

У расправи о експериментима са светлом и сенком, Кирхер елаборира „магију представљања“ („*magia parastatica*“) из које проистиче читав један могући програм „украшавања великих архитектонских површина сликама пројектованим помоћу светла“. По њему, „вртови могу бити тако уређени да дрвеће и биљке,

<sup>567</sup> Жорж Батај, „Настраности природе“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Чудовишта и врагови*, бр. 73-74-75, 1986, 108-109.

<sup>568</sup> Анаморфоза је постала доследни метод пејзажног дизајна, обнављан у свим стилски отвореним епохама. Крајем прошлог века технике оптичке илузије оживљавају у уличној уметности, кроз цртање димензионалних слика на асфалту, које се из одговарајућих углова виде тродимензионално. Иако се у западном сликарству најстарији мотив анаморфозе налази код Леонарда, примена ове технике запажена је на праисторијским пећинским сликама. Ово откриће имплицитно указује да су палеолитски уметници познавали перспективу, а приказивање простора у његовој укупности, бар када је реч о познатим културама, значи развијени математички систем (на који се уметност свесно ослања како би изграђивала форме, а не да долази интуитивно до њих).

<sup>569</sup> Athanasii Kircheri, *Ars Magna Lucis Et Umbrae: In X. Libros digesta ...* (Amstelodami: Janssonius à Waesberge & Weyerstraet, 1671). Видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1671/0001/thumbs>.

<sup>570</sup> Јовица Аћин, „Вртови, или фантазирати природу“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 6-20.

виђени из одређене тачке, изгледају као насликани на неком платну; градови могу изграђивати живе фигуре, па чак се и камење може реконструисати у виду живих створења. Средства перспективе више нису пуки статички апарат већ побуђују активну снагу за пројектовање светова око себе, „који се као чаробним штапићем руше и подижу из почетка“.<sup>571</sup> Зооморфни пејзажи и вегетативни портрети (Арчимболдо) који се појављују у сликарству тог доба настају по сличном монтажерском принципу, мултидимензионарањем простора слике. Масовна употреба камере опсуре и *lanternae magicae* не може се једноставно приписати техничком напретку, с обзиром на сведочанства о њиховој најранијој употреби која није била научна већ илузионистичка.<sup>572</sup> Идеје о вртovima из расправе *Ars Magna Lucis Et Umbrae* показују да самом Кирхеру, који је истраживао и конструисао прве „пројекторе“, није промакао капацитет пројекције да анимира предмете светлосним транспоновањем слике на даљину. Упркос томе, од његових најранијих исходишта, оптички медиј се везује за позорнице спектакла, а не за бескрајно оживљавање нових светова на које упућује наслов књиге „Велика уметност светла и сенке“. Позната је чињеница да су медији који служе забави често настајали као пропратне појаве војних истраживања, па је тако и Кирхерова намера да створи телеграф или средство даљинске комуникације добила исходиште у популаризацији симулације. *Lanterna magica* је управо омогућавала, спроводила и *механизовала* спољашњу егзалтацију слике, одговарајући новом односу глорификације представа, који приказане библијске теме не оставља у њиховој ренесансној равнотежи, већ захтева психоделички ефекат на споља.<sup>573</sup>

Уводећи пројекције на сфери, маниристичка анаморфоза је у свом духу повезала архитектонски и ликовни садржај, при чему је поновно оживљавање религиозно-догматског погледа на свет деловало заједно са буђењем противпотребе за уметничком слободом. Стилске аберације биле су израз протеста против сваког везивања за рационално и парадигматско, оличеног у математици, испољавајући потребу архитектуре да затворени ред претвори у отворени, начињен од продужених, снажно ветикализованих облика, који деформишу тела и одузимају им тежину. Из маниристичких паркова рађају се слободне форме без структуре, покретљиве и еластичне перспективе, кривљења површина и вертикална извијања, попут нагнутог павиљона из *Свете шуме* у Бомарцоу, архитектке Пира Лигорија (Pirro Ligorio). Услед тежње ка атектоничности призора у магнуењу, специфичне потребе да се архитектура истањи и приближи нацрту или менталној слици, ликовна перспектива се операционализује са свим могућим закривљењима,

<sup>571</sup> Јовица Аћин, „Фантастички историчар: елементи из једног портрета искоса“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 160-162.

<sup>572</sup> Данас, у доба анимације, мапирање великих површи посредством пројекција је уобичајена пракса, иако њихови капацитети у архитектонском обликовању још увек нису исцрпљени. То је разлог због којег се појава *пројекције у најосновнијем смислу те речи*, као слике транспоноване помоћу светла, отима мистификацији, иако је чудесна и сама замисао да су људи средином XVIII века, сасвим налик људима данас, у мрачној соби посматрали оптичке представе на зиду.

<sup>573</sup> Према тумачењу Фридеиха Китлера, „Декарт врло јасно каже, у *когиту* не значи ништа разлика између дана и ноћи, будућно стања и снова, стварности и халуцинација. И то спада међу околности које нам допуштају да прецизније схватимо историју оптичког медија: техничка справа која пред-ставља саму представу (а не нешто стварно) зове се - *lanterna magica*, слика слике, што објашњава зашто је на свет могла да стигне тек стотину година после *камере опсуре*“. Fridrih Kitler, *Оптички медији. Берлинска предавања 1999. године* (Београд: Факултет за медије и комуникације, 2018), 83-84.

дестабилизујући грађевинске волумене и конструкције. Илузионистичко сликарство се још увек не налази у служби апотеозе екстатичних визија, већ демонстрира немир праксе за коју, услед немогуће реалности, стил постаје једино могуће кретање. Уколико су плафони дворана осликани, оптичке варке не повлађују небеским алегоријама, већ осећању „рушења“ под налетом беса митолошких елемената и природних сила, као у *Дворани гиганта у Палати дел Те (Palazzo del Te, 1524-1534)* у Мантови, Ђулија Романа (Giulio Romano). Представа се активно супротставља идеалној лепоти архитектуре, захтевајући да се уместо ње, кроз визуелни потрес, доживи хаос бивствовања. Техника *lanternae magicae* имала је повратни ефекат на барокне архитектонске форме и просторе посредоване илузионистичким сликарством, из којих нестаје маниристичка меланхолија, интровертност, тензија и провокација, предимензионирање или поништавање делова грађевина. Она уступа место веселим и драматичним композицијама које такође избегавају линеарну перспективу, користећи технологију оптичке пројекције, познату као *trompe-l'œil*. Олтарске нише и засвођене таванице сада бивају осликане према правилима сликарског илузионизма, без икаквог познавања сложене математике, једноставним преношењем ортогоналне мреже на сферну волуметрију посредством светлосног пројектора, где је сликар на технички начин даљински навођен. Барокна илузија простора не само што црквену архитектуру „продужава“ у небеске висине, већ све иконолошке елементе сликарства подређује монструозно изобличеној линеарној перспективи, која након фантазмагоричне репрезентације куполе Андреа Поца (Andrea Pozzo), која се симболично налази баш у цркви Ил Ђезу (1685), више не зависи од елиптичног закривљења, нити од било којег стварног одређења, већ искључиво од подређене позиције гледања, над којом пројекција добија апсолутну превласт.<sup>574</sup>

### *Доба Ле Нотра*

Идеја природе која је у антици била повезана са идејом живота (*physis*) постала је независни ентитет, где се уместо сличности између микрокосмоса и макрокосмоса конституисао објективни свет. Уместо појма хармоничног космоса пуног човекомерних конотација, који је одговарао астролошкој слици небеса са човековим „унутрашњим небом“ у његовом центру, зачиње се транспарентни универзум астрономије, а покрет, некада схваћен као манифестација живота, постаје само стање материјалних тела у објективној науци. У класичном, гравитационом свету, контемплација је имала предност над акцијом, а технике нису имале иманентну вредност ни значење, иако су представљале драгоцену знање. Било је незамисливо да се божанско биће света развија и мења према људским идејама: простор за развој и раст налазио се у самом себи, а појам открића се односио на разоткривање постојећих, невидљивих веза којима је преплетен космос. Инертност традиције која се споро мењала, услед везаности људи за место живота и за земљу, није било лако превазићи, с обзиром да је идеја хармоније и уравнотежености односа на којима је почивао универзум теоретски онемогућавала свако залагање за промену поретка. Са друге стране, природне науке достигле су позицију објективности, потврђену Њутновим законима и окрићима, која остаје стабилна све до краја XVIII века, подразумевајући доминантни етос у свету, у коме се консолидовала психо-математичка интелигенција.<sup>575</sup> Барокна архитектура није

<sup>574</sup> Ibid, 94-95.

<sup>575</sup> Alberto Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science* (Cambridge, MA: 1983),

познавала историју у оном смислу у коме се она рађа након Револуције, када историчност постаје суштински начин постојања ствари у искуству. Њени низови били су ослобођени нужности да производе сопствена значења, и у том смислу била је попут музичке композиције, представљајући са једне стране геометријску екстензију тела, а са друге алегорију неба које се „отворило“.<sup>576</sup>

Крајем XVII века модерна наука наговештава дистанцу између објеката и ума, како би се ум потврдио у свом праву да просуђује о њиховој материјалности. Ова идеја, експлицитно изражена у Беконовом раду, постаје темељна инстанца око које се окупила *Француска краљевска академија наука*, као и *Енглеско краљевско друштво*.<sup>577</sup> Просветитељску мисао, што је заједничко за све француске филозофе овог периода, суштински је одређивала универзална примена анализе, којој је одговарало веровање у „природног“ човека „као јединствено кохерентно биће, логички изведених закључака, постигнутих уз помоћ универзално ваљаног система, заснованог на пажљиво прочишћеним подацима добијеним посматрањем или експериментисањем“.<sup>578</sup> Потврђивање, на подручју хуманистичких дисциплина, општих, темељних метода установљених у егзактној науци, не само што се није сматрало проблематичним, већ је одговарало доктрини која је почивала на уверењу да скуп *природних и непроменљивих* начела влада свим појавама у свету, док злочин, беда и несрећа постоје зато што су људи од тих принципа одступили.<sup>579</sup> Геометризација епистемолошког универзума омогућила је преображај архитектонске теорије под техничком доминацијом, али је геометрија упркос томе

---

167-169.

<sup>576</sup> Једну сликовиту илустрацију односа барокне мисли и историје пружа *Објашњење историјске карте Италије (Spiegazione della Carta Storica dell'Italia, 1721)* коју је начинио Ђироламо Андреа Мартињони (Girolamo Andrea Martignoni). Почетком XIX века временске мапе ће добити сасвим другачији облик и основу, симулирајући стабла или паралелне токове који се гранају, обухватајући еволутивни концепт времена. *Објашњење историјске карте Италије* представља поредак на кружној матрици, ослањајући се на аналогију између *историјског простора* и *геомеријског врта*, заокруженог као целовити свет који се развија од центра ка коме је орјентисан, а у којем је смештена географска мапа Римског царства, обухватајући Средоземље и евоцирајући, као слика у огледалу, Хомеровско – Хесиодовску слику екумене опкољене Океановом реком. Карта је хоризонталном осом подељена на „горњи“ и „доњи“ део, повезане првим кругом који означава 700. годину, постављајући у симетрични однос *Pars Superior* и *Pars Inferior*, где су на горњој половини концентрични векови означени „уназад“ до прве, а на доњој „унапред“ до 1700. године. Алегоријска мапа ангажује различита огледала: историјски простор се огледа у географском, а територије у „рекама времена“ које као да теку према ивици диска, откривајући да копнени облици, острва, притоке и меридијани нису физичке карактеристике на које личе, већ временске метафоре: потоци су народи који су освојили Римско царство, а реке нације које су од њих настале, представљајући једну од првих систематских визуализација алегорије хронолошког мапирања, са сликовитошћу чудесног, намењеном памћењу. Anthony Thomas Grafton, Daniel Rosenberg, *Cartographies of Time* (New York: Princeton Architectural Press, 2013, 2012), 181.

<sup>577</sup> Вредновање експеримента је индикативно када је реч о улози додељеној новој епистемологији, која некадашњу орбиту контемплације претвара у истумент моћи.

<sup>578</sup> Сер Исаија Берлин, „Против просвећености“, *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*, број 11, јесен '87; 155-172, 155.

<sup>579</sup> Доктринарни удео просветитељства огледа се у утемељивању веровања да је људска природа суштински иста у свим временима и на свим местима. Без обзира на међусобне разлике, просветитељски филозофи су делили уверење да постоје универзални људски циљеви и да је могуће изградити логички повезану структуру правила и закона која ће заменити све ирационалне садржаје људског света и јавности. Ibid.



задржала моћне симболичне конотације, које су њену делотворну употребу, као техничке активности у свету, често испуњавале бојама традиционалне магије.

Одлучни преображај у западном сликарству догађа се са XVI веком,<sup>580</sup> када уљана техника постаје основа за пејзажне композиције које теже ка освајању простора у коме се предмети и фигуре расплињавају и губе. У слици долази до преокрета свих елементарних вредности: позадина, дотле увек само равнодушно скицирана, како би се испунио у њој загонетно скривени простор, добија одлучујући значај, као знак бесконачног, у односу на чулно схватљиви први план. Тако се доживљај дубине раствара у „енергију правца“ или „просторни рељеф“ у коме недоглед заузима централно место, као симбол неограниченог ширења простора који све појединачне ствари садржи као случајеве.<sup>581</sup> Уз сликарство и контрапункт, развила се у зрели облик барокна уметност вртарства, која иновативни домет пре свега добија у Француској. Француска постаје носилац новог стила, услед интелектуалних и политичких околности које су је, погодујући успону уметности, након Вестфалског мира (1648) учиниле доминантном силом у Европи. Француски пејзажи били су отелотворење тежње ка простирању, којем је у сликарству одговарала линеарна перспектива. Доследно томе, јављају се испружена језера и боскети,<sup>582</sup> редови букава уз алеје, изгледи кроз пропланке и галерије, да би се у слици слободне природе искристалисала тачка бесконачности у којој се све друге сутичу. Перспективистичким погледима у даљину, Француска је од времена Франсоа I и замка Фонтенбло (Fontainebleau, 1547) додала и издужене водене траке. Најзначајнији елемент постаје *point de vue*, тачка гледишта великих отворених алеја са поткресаним крошњама, са које се поглед губи у даљину. Она даје кључ за разумевање овог јединственог начина подвргавања природе симболичком обликовном језику једне уметности растварања коначних бројних творевина у бескрајне редове. Велико достигнуће северно-француских мајстора, пре свега Ле Нотра, огледа се у појачавању тог симбола, који уместо прегледности, самерљивости, заокружености и јасноће контура, уводи усмерени потез у даљину који ставља у покрет све водоскоке и низове статуа, геометријски обрезаних жбунова или упарених боскета. Они побуђују историјски осећај који је по својој природи сасвим супротан метафоричком преношењу релација и чињеница из хронолошких слојева у простор симболичког означавања. Према Николи Добровићу, ренесансно или *предленотровско* доба, које још увек не разазнаје тај осећај, „било је само практична и теоријска примена онога што ће се касније

---

<sup>580</sup> „Туторство архитектуре на северу и скулптуре на југу - гаси се“. Освалд Шпенглер, „Место врта у пропасти запада“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 64-66.

<sup>581</sup> Према Шпенглеру, „та линија у чијој се нестварној магли спајају небо и земља, општи појам и најјачи симбол даљине, садржи сликарско ифинитезимално начело. Из даљине видика струји музика слике, и велики пејзажисти Холандије зато сликају само позадине, само атмосферу: у видуку музика побеђује пластику, а страст простирања његову супстанцу“. Ibid.

<sup>582</sup> Према Николи Добровићу, „Боскети су просторне јединице посебне врсте по намени, садржају и обликовању. И у случају јединственог изгледа споља, боскети показују изнутра највећи степен разноликости у доживљавању природе и сценарија. У њима се одржавају приредбе. Сваки боскет има свој садржај према некој одређеној потреби и сврси“. Arh. Nikola Dobrović, „Doba Le Notra – vrhunski ostvarenja baroknog vrtarstva“, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Uiverziteta u Beogradu: Sveska 4. - Beograd* (1960), 9.



изродити у логичан исход једног добро припремљеног развоја“.<sup>583</sup> Пројектант Версајских вртова, Ле Нотр, био је једна од најважнијих фигура тог успона.<sup>584</sup>

Паркови Ле Нотровог наслеђа представљају визије засноване на проучавању перспективне законитости простора, високом степену апстрактности композиције и математичко-геометријском реду ствари. У протежности партера који потврђује *point de vue* као парадигматско место њихове епистемологије, огледа се бескрајна екстензивност тела у картезијанској представи простора. Иако се француски вртови континуитетом класичних декоративних техника и тема надовезују на заокружени универзум ренесансне баште, морфолошки они представљају сасвим другачије фигуре. Афинитет који је модерна изнова пробудила према њима огледао се у њиховом карактеру метаурбанистичких појава, утиснутих у свест модерних људи којима остаје инхерентно непрекидно преображавање апстрактних стања духа у конкретне појаве.<sup>585</sup> Геометријски рационализам модерног покрета, супротно од

<sup>583</sup> Ibid, 3.

<sup>584</sup> Попут свих вртова на свету, имагинарних или стварних, Версајске баште имале су претходника. За сазревање француске мисли о пејзажној уметности пресудни моменат означавао је вртни дворца Во-ле Виконт (Vaux-le Vicomte, 1656-1661), прво велико Ле Нотрово дело, отсудно за његов коначни успон, чијом је реализацијом отелотворен вртни облик који ће се у својој целокупности сматрати идеалним. Његова замисао неодвојива је од личности идејног творца тог подухвата, краљевског суперинтенданта за финасије, Николе Фукеа (Nicolas Fouquet) који је први сагледао виши домет француског геометријског пејзажа и омогућио Ле Нотру, као и архитекти Лују Ле Воу (Louis Le Vau) и унутрашњем дизајнеру Шарлу Ле Бруну (Charles Le Brun) да безусловно испоље свој таленат, спојивши први пут три изузетна ствараоца на пројекту реконструкције свог дворца и имања. Стављајући сву моћ у службу изузетности пројекта, Фуке је откупио и срушио још три села у околини како би осигурао довољно земљишта за парк са перспективном осовином, који је деловао као да се пружа у бескрај. У тренутку када је отворен великом светковином у име краља, дворца је блистао пуним сјајем, постајући фокус књижевности и уметности, привлачећи најугледније госте попут Ла Фонтена (La Fontaine) и Молијера (Molière). Централна авенија се пружала према југу, од средишта замка до крајње ивице парка, у виду осе симетрије која се развијала кроз непрекинути низ геометријски упарених боскета, почев од такозваних „гоблена“, подужних правоугаоника са изузетно урађеним орнаменталним обрасцима од живе оградe, преко централне кружне фонтане, кроз леје и травњаке са детелинастим водоскоцима и издуженим воденим тракама у виду линијских орнамената, све до великог квадратног базена - „огледала“ и, на самом крају, павиљона - „пећине“ над денивелисаним „језером“. Раскошна гозба са ватрометима „достојна Луја XIV“ имала је сасвим супротан ефекат него што се могло очекивати, изазвавши срџбу и завист суверена који се једва уздржао да моментално не пресуди министру, имајући осећај да му је својим остварењем украо идеју која се у њему самом крила, још неоформљена. Недељу дана касније Фуке је ухапшен због наводне велеиздаје, осуђен на конфискацију добара и заувек лишен слободе, постајући, од најатрактивније личности културног живота монархије, кандидат за „човека са гвозденом маском“. Во-Ле Виконт је оскрнављен од стране краљевих људи који су ишчупали дрвеће, засаде и цветне леје, извукли фонтане и статуе, а из замка узели слике, скулптуре и позлаћене лустере. Све што је овај вртни дворца чинило очаравајућим местом какво је био, спаковано је и однето на локацију где је Луј XIV одлучио да сагради сопствену палату из снова. Декоратер Ле Брун, архитекта Ле Во, књижевници који су Фукеовом двору пружили сјај, позвани су да исте дужности обаве за краља, док је пејзажни архитекта Ле Нотр моментално је проглашен за главног дизајнера вртова у Версају, и задужен да рекреира Фукеов концепт на неизмерно већој и величавнијој основи, с обзиром да се суштина суперинтендантове уверде огледала у сјајној геометријској пејзажној поставци коју, као израз и присуство највишег природног реда, краљ није могао да толерише код било кога другог. Amir Alexander, *Proof! How The World Became Geometrical* (New York: Scientific American / Farrar, Straus and Girous, 2008).

<sup>585</sup> Аналогја између града и врта постаје све одређенија у романтичној теорији XVIII века која се залагала за ликовну и морфолошку природност композиција, па тако Ложије (*Essai sur l'architecture*, 1753) већ описује „град“ као велику шуму, чије се стазе претварају у улице, које се и

барокних архитектонских композиција, проналази истинско место идентификације у размери строгих поља и њиховом хоризонталном отварању далеких линијских перспектива и неограничених сублимација недогледа, где се посредством даљине простор претвара у време, док са друге стране измиче времену протезањем, доживљавајући видике као будућност. Промисљање градског планирања на макро нивоу рађа се из идеје француског врта, непосредно пре него што се потреба за таквом урбанистичком техником кристализовала у друштву, у освит индустријског доба и неконтролисана експанзије градских подручја.<sup>586</sup> Према интерпретацији Ложијеа, граду као парку неопходне су улице, раскршћа и велики тргови, а дизајн мора бити мешавина правилности и произвољног стања ствари. У оба случаја, „*нужно је удесити односе, контрасте и многе споредне ствари, да би се постигла разноликост, изванредан поредак у погледу особених угођаја, па чак и неред, и према свему томе створити безброј занимљивих проспеката*“.<sup>587</sup>

Током модерног доба, метафоре „града као врта“, и урбанизма као хортикултуре, оживљавају трансфигурисане и премештене у визионарско и симболичко подручје, с обзиром да је њихово иницијално значење, указујући на првобитну повезаност урбане форме са физичким местом и силама које је везују за порекло, нестало са успоном високоразвијене француске пејзажне уметности, освајајући „простор у коме се губе ствари“. Вртни градови постају општа места модерних архитектонских утопија, означавајући обрасце без локације „који ступају у однос директне или обрнуте аналогије са стварним градским простором или друштвом“.<sup>588</sup> Њихово наслеђе представљала је бескрајна антитеза између формалног и неформалног, пројектованог и спонтаног, планираног и природног тренда, баштинећи у свом корену супротстављеност француског енглеском концепту парка, водећи до концепцијског одбацивања *правилних* или *неправилних* урбанистичких елемената, уместо проверавања њихове законите узајамности у простору и практичног изражавања на нов начин, у духу актуелног времена. Домети и могућности визуелне изградње простора никад нису коначни, већ се бескрајно померају, а „*темељно неговање и даље откривање тих природних закона*“ суштински је задатак архитектуре, која би се практиковањем свог целокупног искуства нашла на трагу једног начина пројектовања заснованог на уобличавању препознатљивих кретања и релација, а не на уклапању у уопштене принципе, трендове или дефиниције.

---

тамо нужно „пробијају“. По њему, „ко уме добро да удеси парк знаће без тешкоћа да смисли план за један град, који сходно својим размерама има сличности са поделом парка“. Arh. Nikola Dobrović, „Doba Le Notra – vrhunska ostvarenja barokog vrtarstva“, *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Uiverziteta u Beogradu*: Sveska 4. - Beograd (1960), 8.

<sup>586</sup> Француски архитекта Пјер Пат (1723–1814) био је први који је илустровао градски план Париза, укључујући основу партера (1769) и пресеке кроз улице и грађевине са системом канализације (1777), заснивајући теоријски приступ граду као јединственом организму, у коме се промена једног елемента одражава на целокупни систем.

<sup>587</sup> Ibid.

<sup>588</sup> Michel Foucault, „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7 (1990): 277-287, 283.



Фиг. 22. Џон Соун, Џозеф Ганди: „Bank of England“ рушевине - 3D мапа

## 2.5 Израз вишег реда, стил и дух. Потенцијална и актуелна форма

### 2.5.1 Естетско начело као место идеје

Поимање *стила* у класици подразумевало је истицање праксе, а самим тим и технике, као и појединачних видова изражавања, имајући за последицу неминовно одвајање од оног вишег јединства које је почивало на утемељењу свих облика у идеалној античкој уметности. Дискурс који је засновао Алберти (*De re aedificatoria*) полазећи од структуре Витрувијевог текста и хуманистичке идеје о обнови римског града, све теже се могао превести на практични ниво.<sup>589</sup> Албертијев класицизам био

<sup>589</sup> Према Аргану, маниризам није био оспоравање проучавања ни опонашања антике, али се ипак супротставља класицизму, у оном смислу у којем је тај појам означавао испуњавање норми и правила изведених из уопштавања спознаја сасвим другачијих од античких: „подаци изведени из

је апстрактно-идеолошки, па су његови следбеници у сликарству, као и у архитектури, настојали да га подупру темељним филолошким истраживањем старих рукописа, какво је увек изнова потврђивало да његова представа слаби, што је више тежила да се уобличи поновним разоткривањем споменика. Антика на крају није била ништа друго сем мноштва неповезаних рушевина, а покушаји да се из њих изгради целина попримали би нејасно и илузивно значење. Због тога се „у сваком објекту тражио скривени смисао који би на неки начин оживео њихову љуштуру“; требало је те остатке оправдати, макар као алузије које знаци могу да протумаче, с обзиром да је сама идеја класицизма значила проучавање антике за потребе садашњости. Серлијева *Трећа књига: у којој су наведени и описани антиквити Рима и остали који се налазе у Италији и фаворизују Италију* (1540) показује како је једино било могуће утврдити законитости појединачне структуре, али не и целокупни поредак у коме би сви елементи заузели доследно место. Његови цртежи демонстрирају прецизну намеру уопштавања класичног речника тамо где није било могуће непосредно познавање споменика.<sup>590</sup> Од Серлија потиче архитектонска типологија XVI века, где је тип формулисан као неки вид средишње вредности која се добија поређењем облика између којих постоји јасна формална сродност. Тип не одговара ни једном конкретном објекту, већ представља апстракцију више карактеристичних модела, која транспонује схематизовано историјско искуство.

Серлијев приступ који најављује прелазак са проучавања појединачних споменика на дефиницију типова није настао опонашањем неког другог античког дела, нити из трагања за целовитом дефиницијом класичне архитектуре, односно, за немогућом реновацијом, већ је, судећи по утицају који је имао на Паладија, представљао корак у другом правцу. Типизација се није заснивала на изградњи општих принципа већ на контекстуализацији постојећег материјала: преласка са тумачења језика антике на његову практичну употребу, ради које се морао „обогатити неологизмима“. Она је самим тим служила апропријацији праксе, трансформишући услове пројектовања у односу на првобитну строгу рационалност Брунелескија и Албертија која је налазила своју естетску потврду у класичном редоследу архитектонских редова.<sup>591</sup> Употреба типа свесно одступа од идеје о

---

споменика били су сасвим различити, често противречни, јер је и сам примарни основ, који је представљала Витрувијева расправа, био на неки начин са њима у контрадикцији. Идеја класицизма родила се са хуманистичком, албертијевском замисли о *Renovatio urbis Romae*. Алберти је зацртао план обове већег броја римских зграда расутих на градском подручју и сигурно је у функцији тог замишљеног обновитељског подухвата написао своју расправу о архитектури, која је наследила структуру Витрувијевог трактата и исправљала његове недостатке, али која је на крају ипак више била теорија идеалног града и државе, него саме архитектуре“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 110-111.

<sup>590</sup> Sebastiano Serlio, *Il terzo libro : nel qual si figvrano, e descrivono le antiqvita di Roma, e le altre che sono in Italia e fvoli d'Italia* (In Venetia: Impresso per Francesco Marcolino da Forli, F. Marcolini, 1540). Видети: <https://archive.org/details/ilterzolibronelq00serl/page/150/mode/2up>. Ibid, 115.

<sup>591</sup> Пропорцијски систем који се поклапао са природним законом није било могуће применити у потпуности, у смислу да целина буде савршени склад свих делова, како би архитектура заиста градила простор у складу са универзалном структуром света. Обнова Рима која је требало да оствари следећи стадијум у развоју италијанских градова и урбане културе постаје немогућа без таквог принципа који би водио ка апсолутном разумевању антике. Насупрот томе, Мантења (Mantegna) и Браманте (Bramante) бивају приморани да одвоје теорију од праксе и да се, примењујући своје

грађењу простора и прелази на пројектовање, јер сам одабир одлаже фазу инвенције која почиње превођењем његове апстрактности у конкретни облик одређене зграде. Слобода коју осваја маниризам у односу на класицистички канон на овај начин је у касном XVI веку успела да постигне ону разноврсност неопходну да би „архитектура постала средство помоћу којег је градско племство на нов начин одредило своју управљачку улогу“.<sup>592</sup> Паладио је обрасце класичних облика модификовао у тој мери да у просторним околостима престају да буду препознатљиви као пропорцијски системи, али јасно се препознају као модели за практичну примену у процесу пројектовања. Многострукост форми, њихово „тражење разноликости у једноме“ настаје из типолошког оквира маниризма, где антички облици добијају вредност ликовних тема лишених јасно одређених структурних разлога, чиме постаје могуће њихово слободно призивање и навођење. Са друге стране, већ ту почиње неизбежни расцеп између суштине и стила, идеје и форме, јер се инвенција налази у домену превођења апстрактности типа у конкретну структуру, чије уобличавање покреће читав низ практичних садржаја, од облика тла, просторних обележја и оријентације, до жеља инвеститора, расположивих средстава или инспирације архитекте. Фокус дела ипак се увек налази у контексту који ревитализује облик, а не у његовим универзалним принципима и њиховој правилној, рационалној материјализацији.

Криза теорије која више није могла да се опредмети у пракси изазвала је потребу да се *пракси додели интелектуална и духовна димензија теорије*, да се открију њени истраживачки и спознајни потенцијали који налазе простор у области техника пројектовања и њиховом луцидном и инвентивном усавршавању. То је значило свесно одрицање од идеалног јединства структуре и простора у оквиру универзалног пропорцијског закона који је могао да постоји само као огледало природе. Управо тада природна филозофија доживљава ону велику кризу која је одредила западну мисао, преломивши је у њеним почецима. Њени проналасци кретали су се супротно од Аристотелових претпоставки, оповргавајући уместо да потврђују чињенице античке идеје природе, што доказује Коперниково откриће и сва друга открића која су уследила, водећи путем спекулације до емпиријске потврде о бесконачности простора. Ослобађање стила крајем XVI века настаје из реакције против разградње витрувијанског човека, привилегованог бића микрокосмоса у чијим су се видљивим знацима огледале аналогije земље и неба, траве и звезда, људске грађе и архитектуре. Примитивне зграде нису *joш увек имале физиономију*, а модерне је *више немају*; у ренесансној филозофији, човек је био пропорционалан небу, а архитектура је пресликавала његове пропорције. Маниристичка фасада није *више лице*, већ *маска простора*. С обзиром да органски свет узмиче, пејзаж замењује архитектура, а простор површине. Однос архитектуре према структури простора претвара се у повезаност грађевине и крајолика. Према Оливи, „стил постаје форма, која је у ствари привид, јер ако живот више није целовитост норми, архитектура може да се оформи само као сцена“.<sup>593</sup>

---

сликарско искуство, уместо изградње простора ослоне на пластичке сугестије призора, а уместо конструкције на препричавање облика из прошлости.

<sup>592</sup> Ibid, 114.

<sup>593</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 45.

Маниризам представља отворени стил *par excellence* који потврђује две константне особине. Прво је његова снажна антикласичност, јер је израз тежње која води ка истицању појединачних техника, а самим тим и цепању јединствене просторне физиономије. Друга тема која прожима цео правац везана је за положај уметника и интелектуалца у друштву тог доба. Маниризам није увек представљао отворену побуну, премда је био и то, али многи архитекти су се, попут Паладија, сматрали узорима класицизма, иако су заправо били представници праксе која је свесно кршила Албертијеве догме. Неокласична критика која је своје постулате заснивала на ревизији идеје да је архитектуром могуће постићи њен разлог, чисту лепоту као правилност и склад свих делова грађевине, те потпуни приказ простора на основу конструктивних вредности пластичких рељефа, застаје пред чињеницом да остварења најутицајнијих класичних архитеката попут Микеланђела или Паладија нису нипошто одређена границама рационалости и доброг укуса, већ измичу ка нечему што им је страно, одбацујући канон који је редове дефинисао као битни израз структуре, одосно као украсе проистекле из природе саме грађевине. Према Аргану, *furor* уметничког стварања недовољно је објашњење за њихов истовремени антикласицизам, који се не поима као фаза која је уследила за класицизмом, већ супротстављена тензија правца који само теоретски постоји, и који се суштински рађа из немогућности превођења на практични ниво, услед дубоког расцепа који се, не само у уметности тог доба, отворио између теорије и праксе.<sup>594</sup> Еластичност простора која је резултат перспективног скраћења, истовремено постаје услов за слободну употребу облика изведених из антике, неограничену структуралним или пропорционалним принципима, јер је морала постојати могућност да се сваки елемент мења према просторним околностима у којима ће бити употребљен. Ова многострукост постаје услов како Микеланђелове трансценденталности, тако и Паладијевог наглашеног типологизма, који је заједнички за његово теоретско и практично дело, добијајући у архитектури аналогно значење које је иконологија имала у ликовности. Писање трактата, који је више био приручник, као да ослобађа однос са антиком који више не постоји на нивоу истине или теорије, већ само као тежња или културно усмеравање.<sup>595</sup> Архитектура постаје језик ухваћен у двострукој игри, делујући у садашњости пред лицем велике прошлости или будућности, због чега је у Паладијевом опусу, као потврда његовог маниризма, на тако потпун начин изражавао драму своје недовршености. Како тумачи Олива, реч је о имагинацији везаној „за вешту игру комбинација, услед неспособности језика да разреши стварне контрадикције, а да не пређе праг који му стварност поставља. Стил постаје једини услов могућег кретања, једини начин који омогућава да се ради и говори у реалности која се мења, и којом се на другом месту управља“.<sup>596</sup>

Ренато Пођоли (Renato Poggioli) у својој *Теорији авангардне уметности* (1962) скреће пажњу на погрешне стилске паралеле, односно, „анахронистичке контрасте“, који се непромишљено одређују у теорији, било да је реч о антиципацији авангардизма у бароку, или тези о његовом цикличном повратку и припадности модерне уметности барокној породици, показујући како су аналогije које се тако намећу некритичне и неисторијске. Авангардну уметност карактерише

<sup>594</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 110-111.

<sup>595</sup> Ibid, 115-116.

<sup>596</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 47.

мит новине и оригиналности, инхерентан искључиво модерности, као и уверење да је овај појам кроз историју идентично вреднован, иако нужност иновације није ни стара ни универзална одређена уметничке воље: „класични и антички писци били су склони да јасно и немилосрдно критикују ново, док су модерни готово увек у искушењу да без прекида и мира траже нове пределе уметности и културе“.<sup>597</sup> Појам стила који је Хајнрих Велфлин почетком прошлог века поставио као начелни и општи проблем науке о уметности, формулишући га у систематској и коначној форми, заснивао се на неисторијској, формалистичкој диференцијацији *садржаја* и *форме*, односно, на једноставној разлици између *приказаног* и *начина приказивања*. Поимање стила које припада Велфлиновој школи занемарује да се „исти садржај уопште не може приказати у различитим епохама, јер форма коју он прима у једној епохи по својој суштини учествује на такав начин да у форми неке друге епохе то више не би био тај исти садржај“. Према Ервину Панофском, „такво размишање налаже да се напусти супротстављање *форме* и *садржаја*, и поново окрене занатском разликовању између *форме* и *предмета*, где *форма* означава *естетски моменат онога што није предмет*, и што не може да се изрази појмом објективног искуства“.<sup>598</sup> Филозофски канон који у тумачење облика уводи универзалне и непроменљиве принципе, позивајући се на природу и рационалност њених закона, започиње неокласичном критиком, чије је упориште био класични укус фирентиске и римске ренесансе, а која се протеже све до Велфлиновог категоричког раздвајања „садржинских момената израза“ и „формалних момената приказивања“, утирући пут ка модерном функционализму. Он почива на „непосредном сазнању да се у општем »модусу« приказивања и његовој линеарности, дводимензионалности и затворености“, манифестује само одређена оптика, или однос виђења према свету који би био потпуно независан од психологије једног времена.<sup>599</sup>

Крајем XVIII века, под утицајем савремених идеја Винкелмана (Winckelmann) и Менгса (Mengs), међу теоретичарима архитектуре преовладало је становиште да је редослед класичних редова, од најчвршћег до највиткијег, „укупни приказ одређене просторне и конструктивне доследности“, односа између моументалности зграде и линије хоризонта, схваћене као границе између одређеног и неодређеног, ограниченог и бескрајног.<sup>600</sup> Произвољном интерпретацијом датих просторних вредности, Паладијева архитектура се недвосмислено супротстављала филозофији правца који ју је узео за пример, штавише, ни један образац који важи за класични укус није могао објаснити његов стил, јер он остваривање функције никад није постављао као услов изражајних могућности. Неокласична естетика архитектури је доделила отмену и разложну улогу, налажући стално промишљање и филозофирање око тачке где се спајају истина и лепота, стварност и привид, функција и приказивање. Суштина Паладијевих композиција огледа се у томе што се прво никад не укључује у друго, као да је основни проблем класицистичке архитектуре, било да је реч о просторном или термиолошком повезивању, већ решен претварањем квантитативних у квалитативне релације: заменом места

<sup>597</sup> Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti* (Beograd: Nolit, 1975), 228-233.

<sup>598</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 58-59.

<sup>599</sup> Ibid, 54-55.

<sup>600</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 91.

пластичких елемената и преокретањем волуметрије у однос светла и сенке.<sup>601</sup> Велики стубови који повезују тло са кровним венцем поричу нестајање композиција према хоризонту и намећу своју монументалност као услов ведуте: „најзад, свака Паладијева зграда замишљена је у перспективном скраћењу одоздо према горе, из истих разлога као и код Веронезеа. Сви елементи постављени су на високим подупирачима, како би се, према његовим речима, са горњих спратова уживало у лепом погледу. Његова хроматска способност задовољавала се просторним и перспективним апсурдом: да се највећа маса подигне што је могуће више“.<sup>602</sup> Неокласични критичар Франческо Милиција (Francesco Milizia) у својим *Животима Архитеката* (1768) коментарисао је тим поводом да је Паладијева филозофија била половична, јер да је даље развијао мисао, разумео би да су венци - отежали од метопа - заправо отворени простори, неспособни да се подупру сем као украси.<sup>603</sup> Гетеов коментар, са његовог *Италијанског путовања* (1786-1788), описује исту ситуацију доживљену очима генија: „Ни једна репродукција Паладијевих пројеката не пружа ваљану представу о хармонији њихових димензија, морају се сагледати у њиховој стварној перспективи. (...) У његовом таленту има нечег божанског, упоредивог са моћи великог песника који из света истине и лажи ствара трећи, чије нас позајмљено постојање очарава“.<sup>604</sup>

Спајање простора и функције, облика и конструкције, објекта и значења није инхерентни услов архитектуре, нити је таква идентификација кроз историју имала универзалну вредност, за разлику од оног суштински архитектонског својства, пренебрегнутог у неокласичном наративу, које би остало химерично да га Гете није изразио, доживео и описао. Тај нестварно-стварни „трећи свет“, који делује у стварној перспективи, није ствар логичке конструкције ни апстрактног разума који простор своди на формуле, већ уметничке спознаје за коју је наше време скоро изгубило сензибилитет, и којој је приступ сасвим затворен услед све већег гомилања информација. Интегритет самог материјала је секундаран у односу на рашчлањене, сликовите, искључиво реторичке монументалности, архитекте који прихвата улогу кореографа градске архитектуре, како је Вазари описао омиљеног Рафаеловог ученика Ђулија Романа. Маниристички свет није свет пуризма, чистих облика и дословно схваћене утилитарности, већ скренутог навођења и цитата, „обучен у хаљине у античком стилу“.<sup>605</sup> Пошто је недостајао камен, Ђулио Романо га је измислио; како описује Арган „створио је привид тесаног камена од малтера и гипса, варирајући на безброј начина њихову површину, дајући да се обраде притискивањем и стругањем док су били још мекани, тако да постану различито осетљиви на светлост што није мала ствар у граду где је природно светло слабо и

---

<sup>601</sup> „То решење просторног проблема који Паладио као да сам претпоставља, остаје код њега само могућност и упориште: могућност да се један до другог поставе два архитектонска облика »која се рађају из исте равни« као два тона исте боје“. Ibid, 93.

<sup>602</sup> Ibid, 94.

<sup>603</sup> Francesco Milizia, *Le vite dei piu celebri architetti* (Roma, 1786), 227. Цитирано из: Ibid.

<sup>604</sup> Гете даље пише: „Паладио је био велики човек, како у својим концепцијама, тако и у моћи извршења. Његов главни проблем био је онај са којим се суочавају сви савремени архитекти, наиме како стубове користити у кућној архитектури, јер комбинација стубова и зидова увек мора бити контрадикција“. Johann Wolfgang Goethe, *Italian Journey [1786-1788]* (San Francisco: North Point Press, 1962), 51.

<sup>605</sup> Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata* (Beograd: Leo commerce, 2011), 207.



оскудно“.<sup>606</sup> Једном кад је прочеље замишљено као зид који упија и одбија светлост, требало је пронаћи и друге речи како би се описала променљивост архитектуре чија је конфигурација постала заводљива, али не и усиљена, нејасна или збркана, која више не говори толико о пропорцијама колико о једноставном, меканом стапању колористичке масе са природом и окружењем.

Један од најоштријих противника маниризма, што је свакако био Галилеј, пишући како „нема примедбе на виле, змајеве, хипогрифе и чаробнице, али га љути када се од њега тражи да поверује у врт усред палате, која још садржи брда, долине, шуме, реке, мочваре и планине («често се виде палате у вртovima», вели он, »али не и обрнуто«)“, као да апострофира *Палату дел Те* у Мантови, Тулија Романа, која је, било стварно или фигуративно, све то и садржала.<sup>607</sup> Узимајући активно учешће у расправама о уметности, „отац модерне науке“ заступао је чисту и јасну поделу између вредности и поступака који су се у то време још увек сматрали недељивим, тако да је *критички пуризам* најпре био само потпис његовог генија. Као што је давао предност чистој музици без речи, тако је инсистирао на одвајању квантитета од квалитета, а науке од религије, као и магије, мистицизма или уметности. Био је непријатељ *алегоријске поезије* и *анаморфозе*, наглашавајући да слике, гледане фронтално као и све друге, не приказују ништа сем гомиле линија и боја, а тек уз извесни труд могу се препознати чудни, химерични облици.<sup>608</sup> У складу са уверењем да од природе не треба тражити да се прилагоди ономе што човек сматра најбољим поретком, већ интелект треба ускладити са оним што је она произвела, Галилеј је заступао тренутне, јасно видљиве и директно посматране наративе, насупрот сликовитим, искошеним алегоријским значењима која ум ометају фантастичним и сувишним фигурама. Укључујући се у једну од централних дискусија ренесансе, око питања супериорности сликарства или скулптуре, која је трајала још од времена када су обе вештине унапређене у статус слободних уметности, али је обновљена у касној ренесанси, он се енергично сврстао на страну прве, понудивши експеримент као доказ против скулпторске природности. Његов аргумент се, као и Леонардов, позивао на чињеницу да перспективна слика интегрише сопствено светло, док рељеф и скулптура зависе од спољашњег извора, чије би помрачење или дифузија утицали на видљивост пластичких облика, одузимајући им карактер изједначавањем осветљења и сенке. Разлика се састојала у томе што је Леонардо своје идеје заснивао на спекулацији, денотирајући једно могуће искуство које се не мора никад догодити, док је Галилеј конкретне услове вештачки производио, демонстрирајући их експериментом који се може небројено пута поновити. Тако поткрепљеној аргументацији он додаје вредносни суд, да тродимезионалност скулптуре, иако је по себи природнија, не треба да се посматра као предност већ као отежавајућа околност, с обзиром да је материјални супстрат са којим барата исти онај у којем делује природа коју дословно имитира, док је много више уметничке вештине и супериорности потребно како би се остварила на равни која је супротност простору.<sup>609</sup> Постаје јасно на који начин улога емпиријског експеримента капитализује расуђивање, претварајући некадашњу

<sup>606</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 113.

<sup>607</sup> Цитирано из: Erwin Panofsky, *Galileo as a Critic of the Arts* (Dordrecht: Springer Science+Business Media, 1954), 12-13.

<sup>608</sup> Ibid, 15.

<sup>609</sup> Ibid, 15.

контемплацију у инструмент моћи и припремајући тле за мисаону превагу рационалности. Од Галилеја, постају видљиве контуре нове епистемологије или, према Хани Арендт, ступање астрофизичког погледа на свет који доводи у питање адекватност чула када се ради о откривању реалности, а потврђује универзум о чијим је квалитетима могуће сазнати само то како утичу на човекове инструменте.<sup>610</sup> Иако делује да су обликовни домети једне историјске епохе неограничени, архитектура која је укључена у културу увек представља њен друштвени лик, што доказује чињеница да је потенцијална архитектонска форма два пута од ренесансе у основи променила карактер, услед разградње културних и друштвених матрица које је подупиру.



**Фиг. 23.** Сатурнов месец Енкелад: AutoCAD скица - стереографска пројекција

<sup>610</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 359.

## 2.5.2 Масовна култура и свет без стила. Архитектонски популизам: "Anything goes"

*Непостојаност стварности* или *губитак света*, као имагинарни страх индивидуе од недостатка тежишта и поузданих упоришта у реалности, остао је уткан у дискурзивне облике модерне уметности, али и филозофску, историјску и теоријску рефлексију о њој. Зато се, како пише Лик Фери историја „многобројних лица“ субјективности, односно, историја успостављања заједничког ослонаца са којег је могуће „постављати питање граница човекове моћи над самим собом“, не може позвати ни на једну модерну историју филозофије, била она политичка или есхатолошка, иако обе остају „присутне у духу, као негатив једне друге историје“. По њему су се управо у историју естетике „на позитиван начин“ уписала не само разна поимања субјективности важна за модерно доба, већ и њихова *најоштрија напетост*, унутрашњи сукоби, али пре свега питање *односа између појединца и колектива* које је увек потиснуто, али једнако увек присутно.<sup>611</sup> Велику пројекцију прве *modernité*, као цивилизацијско-морфолошког сна, представљао је управо непрекинути простор људске активности, чије се границе не описују према непревазиђеним достигнућима производње, већ према унутрашњој дубини самоспознаје, коју открива уметност чије се дело, како тумачи Бодријар, (Baudrillard), „налази у срцу стварности“.<sup>612</sup> Модерно доба, према Фукоу, започиње великим дисконтинуитетом везаним за сам начин постојања ствари, односно за померање услова емпиријских чињеница од *појаве* ка *процесу* као облику који диктира континуитет времена.<sup>613</sup> Историчност постаје пресудна за дефиницију сопства и света; научни правци добијају систематски облик, док се разумевање објеката помера од анализе видљивих феномена ка тумачењу невидљивих услова у позадини њиховог испољавања. То исто важи за уметничка дела као предмет једне могуће, свеобухватне теорије о уметности, чија се идеја рађа крајем XVIII века, постављајући у центар питање саме њене суштине. Не напуштајући претпоставку о сопственој аутономији, као гледишту које, успостављајући везу између порекла и исходишта, чулне и видљиве сензације закључава у временску перспективу, еволутивна мисао се од почетка поларизује између дијалектички супротстављених упоришта. Архитектонски обрасци више се не заснивају на анализама *мере и реда*, па ни *доброг укуса (decorum)*, померајући се ка *питању смисла* које је историјски мотивисано, повезујући антериорности и постериорности могућег предмета, и успостављајући, у том „простору времена“, упоришта за сваку могућу интерпретацију. Појам идентитета, који је по структури идеолошки, заснива се на дихотомiji између унутрашњости и спољашњости, а перцепција простора, као појавно-физичког ентитета, открива са једне стране историјску дубину пројекција, а са друге емпиријски подељену *непосредну стварност*: непрегледну, прожету недоследношћу и дисконтинуитетом. Идеје су имплицитно отуђене од света, јер моћ опажања субјекта допире до спољашње ивице ствари, која их изолује у њиховој сопственој темпоралности и унутрашњој организацији, „истовремено манифестној

<sup>611</sup> Лик Фери, *Homo aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижевница Зорана Стојановића, 1994), 12.

<sup>612</sup> Жан Бодријар пише: „Уметност је свуда, зато што се уметничко дело налази у срцу стварности“. *Žan Boudrijar, Simbolička razmena i smrt* (Gornji Milanovac: Dečije novine, 1991), 116.

<sup>613</sup> Mišel Fuko, *Reči i stvari* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971), 298-299.

и скривеној“, чије се рационалности могу сазнати, али не и суштине.<sup>614</sup> Кроз историју је постојаност истина била повезана са представом простора као *целине*, од ренесансних сфера до картезијаског континуума који је био бесконачан али константан, а самим тим и потпуно аналитичан, док рађање модерне свести доноси идеју о неограниченом ширењу космоса, а то значи о непредвидивим, трајно неодређеним, емпиријски недокучивим стањима материје. Модерна празнина означава повлачење истине у дубину бића, као и њено диференцирање и нестајање према линији која дели свесно од несвесног, *светлост од мрака*, снагу разума од искуствених заблуда и илузија.

Од ренесансе до класицизма, класични елементи који су чинили редове сматрани су *облицима* на основу којих се градио простор или артикулисале његове представе. Тренутак у коме се *појам облика преноси на читаву грађевину*, и постаје заснован на објективној *синтези*, открива *пројектовану темпоралност* као инстанцу која је одредила услове могућности архитектонског дизајна и интерпретације у модерном добу.<sup>615</sup> Ледуови и Булеови пројекти, поготово они који су замишљени као идеје, и који демострирају извесне идеалне програме, показују како се структура презентације током друге половине XVIII века мења, наговештавајући темељну промену схватања појмова унутрашњости и спољашњости; један од показатеља биће нестајање *анатомских пресека* из доба Клода Пероа и Кристофера Рена, и преовладавање *изгледа* и *перспективе*, као геометријских планова на основу којих прва модерна архитектура најбоље преноси своје поруке. Чак и када је фасада „отворена“ у пресеку, концептуални карактер цртежа онемогућава унутрашњу инспекцију каквој су традиционални продори били намењени. Архитектонски *планови* и *основе* постају атипични, представљајући манифестацију семантичке синтезе *објекта* поистовећеног са *обликом* (како би грађевина „говорила“ о својој унутрашњој функцији), поготово код Ледуа који и програмске дијаграме пројектује као *изразе*, карикирајући *основе* како би недвосмислено симболизовале аутентичан карактер споменика, пројектованог у *изгледима*. Иконичност је обележила сам почетак модерног размишљања о архитектури, а стицајем околности исте карактеристике одређују и њен крај, у тренутку када се успоставља нови облик, наизглед са њом идентичан, или бар неодређених разлика, који је наговештен у све већој димензионалности елемената и материјала, безобличности или неструктуралности спојева и веза, простору сведеном на остатке или међупросторе и крајњој позицији губитка материјалне дубине (чији је смисао модерна у прошлом век ипак успела да обнови, преносећи га у концепт друштвене и феноменолошке транспарентности). Уколико су актуелне промене спољашње и неухватљиве, наизглед индиферентне и концепцијски несводљиве на оштрицу критике, то ипак не значи да су савремени пројекат и професионални рад растерећени од „сасвим непотребне мртве тежине“, као и да заиста омогућавају оно што прећутно обећавају: „слободни развитак појединца на вишем ступњу“.<sup>616</sup> Методологија која открива живо и интегрално

---

<sup>614</sup> Ibid, 300.

<sup>615</sup> Под *модерним добом* подразумева се раздобље од два века модерне историје чији почетак представља Француска револуција (1789) и које се донедавно називало *савремено доба*, за разлику од *Новог века*, као шире одређене историјске епохе која симболично траје од Колумбовог открића Америке (1492) до данас.

<sup>616</sup> Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi* (Zagreb: Tehnička knjiga, 1961), 27.

искуство налази се у сасвим другачијим распонима од оних које прописују актуелни модели професионалног сазнања, кроз које се већ испољава поредак информатичког доба, макар као коначна дисперзивност и нестајање концепта чији се парадигматски оквир огледао у *луцидној дефиницији архитектонског предмета*.

Увод у дубину историјских дихотомија осветљава разлоге због којих је транспарентност представљала велику тему модерне архитектуре и њене аутономности, постајући средство прекорачења границе коју је наметнуо неокласицистички однос облика и ствари, и елемент проширене сфере перцепције на основу које се освајао сам простор у перспективно неограниченим димензијама. Подижући вео древних предрасуда, XIX век је оголио друштвене парадоксе, али се до њиховог истинског разумевања није могло доћи путем идеализма, већ тежњом ка јасноћи. Идеја модерне, о „заједничком тлу“ архитектуре, симболично је представљала укидање деоба одређених самим људским стањем, утемељеним у индивидуалности као општем месту свих других подела, попут порива за хомогенизацијом или страха од *другог* или *другачијег*. Гропијус је веровао да је темељ образовања архитектата „потпуно технички и формално координисано изучавање свих врста заната, као и екипни рад у градитељству. (...) Стављајући у сам почетак наставе »људско биће« са природном склоношћу за целовито схватање живота, а не »занимање«, Баухаус се супротставио чињеници сувише специјализованог традиционалног школовања, које пружа једино специјално знање, али не објашњава смисао ни садржај рада, нити однос људског бића уопштено према свету“.<sup>617</sup>

Пар деценија касније, када је модернизам већ био зрео, сазнање о Баухаусу је кроз наративе модерне архитектуре неправедно сведено на школу и покрет препознатљивог стилског идентитета, по моделу *Ди Стајла*, услед чега Гропијус у својој *Синтези у архитектури* (1943) још једном скреће пажњу на стварне циљеве програма, везане за откривање новог стваралачког приступа интегралном градитељству. Чињеница је да је ретко који савремени архитектонски факултет икад покушао да примени стварна Баухаус-искуства везана за концепцију, циљеве и програмску поставку наставе, што наговештава константни повратак академизма и стилских наратива који до данас одређују професионалну иницијацију архитекте. Теоријска перспектива коју је утемељио идеолошки модернизам била је прећутни саучесник глорификације антитеоријских зона у институцијама архитектонског образовања, јер је од почетка ишла у прилог утилитаристичкој догматизацији модела, схваћеној у најдословнијем, једнодимензионалном смислу продуктивности, идући на руку идеологији потрошње, усвајајући уверење, наметнуто у свету индустријске економије, да „пролазак кроз фазе различитих експеримената значи екстраваганцију и губитак времена“.<sup>618</sup> Домен делатности се на тај начин изнутра смањује и сужава, у околностима императивне продукције идентитета која је супротна изградњи потпуног креативног бића. Наративи који апсорбују просторно-историјски доживљај и осећање за време, имали су моћ да обликују затворене имагинарне контексте, продубљујући јаз између идеала и стварности и прекривајући недостатак као порекло илузија, где Хана Арент

---

<sup>617</sup> Ibid, 9.

<sup>618</sup> Ibid, 29-30.

препознаје „родно место отуђености модерног света и његовог двоструког бега, са Земље у космос и из света у сопство“.<sup>619</sup> Снажан модернистички преокрет био је усмерен ка савладавању непремостивог јаза између индивидуе и стварности, у историјским околностима које су уметности дале значајну улогу покретача друштвене трансформације, непојмљиву из угла постмодернистичких концепција које су парадоксе претвориле у позитивни услов дизајна, сужавајући још више опсег у који се затвара актуелна перспектива.

У уводу *Синтезе у архитектури* која је настала двадесетак година након оснивања Баухауса, Гропијус тумачи колико су често њихове намере биле погрешно схваћене, истичући да је утемељење и пропагирање одређеног стила, система или догме било супротно архитектонском оживљавању каквом су као школа тежили. У центру програмске концепције из које је природно требало да се развије и концепт нове грађевине, налазило се „*разумевање за однос феномена и околног света*“, које је, према Гропијусу, пресудно за интуитивну сигурност индивидуе, као и лични удео и задовољство у стваралачком раду свога времена“. Управо је трагични недостатак тог односа, који се и данас прећутно прикрива или подразумева, довео до момента када су парадокси, почеком прошлог века, прешли преко критичног прага након којег дијалектичка алтернатива више није била могућа. Данас је све интензивније одсуство контемплативне везе знања и дела са реалношћу постало идеолошка база многих студијских програма у архитектонским школама широм света. Опште место тог раскорака „огледа се у »истинама« модерног научног погледа на свет које, иако се дају доказати формулама и проверити посредством технологије више не могу да нађу свој нормални израз у говору и мишљењу“. Како тумачи Хана Арент, уколико се испостави да су се знање (у модерном смислу тог појма, *како да се нешто уради?*) и мишљење сасвим раздвојили, људи ће постати заробљеници „не толико своје технологије, колико свог знања, предати на милост и немилост сваком новом инструменту који су у стању да направе, без обзира колико он може бити смртоносан“.<sup>620</sup>

Основа једне истините уметничке праксе, неутуђене од људи и света, као ни од савремених средстава и услова производње, према Гропијусу, управо је захтев за размишљањем о сваком од тих чинова, а не само о изгледу предмета који се прави, што се постиже укључивањем уметника у занатски и индустријски процес, као и реципрочним учешћем занатлија и радика у промишљању свих елемената објекта, али пре свега кроз колективну стваралачку тежњу и суделовање свих уметности на заједничком пројекту чије је исходиште нова архитектура. Она не само што не може бити одвојена од друштвених активности и сензибилитета, већ је њено изналажење и уобличавање немогуће без дејствујућег односа појединаца, тако да је, супротно од академског формализма, она схваћена као променљива, експериментална, и истовремено рационална, у оној мери у којој је то и друштво које тежи што рационалнијем испуњавању својих функција. Основна концепција учења и праксе по којој се развијао Баухаус представљала је „јединственост свих пројеката у односу на живот, дијаметрално супротну концепцији »ларпурлартизма« и још опаснијој филозофији која је из ње потекла: концепцији

<sup>619</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 56-65.

<sup>620</sup> Ibid, 10.

пословног живота који постаје сврха сам себи“.<sup>621</sup> Естетски принцип без разлога и непосредне рецепције у јавности, чак и онда када подлеже стандардизацији, увек је у одређеној мери ирационалан, а ирационалност је имплицитно ускогруда употреба простора, која само наизглед разрешава конфликте који се на другом месту отварају. Смисао архитектуре, чији је облик у првим годинама Баухауса представљао отворено питање, с обзиром да је дефинитивна форма, која би просторно објединила све визуелне уметности, увек нужно одложена услед непрекинутог развојног процеса, било је унапређење живота саме друштвене заједнице и сваког појединца. Оно је виђено као далекосежни циљ не само техничког напретка, већ и целокупног естетског напора уметника и архитеката, који је индустријској димензији производње давао демократски значај, схватајући стварање као неодвојиво од живота.

Место утемељења које је за класичну архитектуру представљала природа, за модерну је означавао друштвени контекст и друштво уопште, као феномен модерног доба чији је ентитет тесно повезан са комплементарним стањем индивидуализације. Друштвеност се разликује од *јавности* и *јавног простора*, где би у функционалном смислу пре било речи о *колективитету*, него о *јавности*, а диференцијација тих појмова везана је за плуралитет који је одлика другог, док се први пре заснива на логичкој хомогености функција и релативних одређења. С обзиром да је архитектура, традиционално и просторно гледано, најјавнија од свих уметности, процеси индивидуализације и колективизације мењају њене објективне услове и позицију. Према Хани Арент, монолитни друштвени домен формирао се крајем XVIII и почетком XIX века, разградњом класичне породице и истовременим нестајањем класичне монархије у којој је идеја националне државе била оличена у краљевој улози. Друштво преузима функције истовремено домаћинства и јавности, спајајући тако политичку и економску сферу у јединствени друштвени интерес.<sup>622</sup> Колективитет као окружење захтева нивелисање и конформизам, чему се супротставља индивидуалистичка грађанска култура, позивајући се на мотиве из културне традиције, као отклон од масовних и апстрактних друштвених појава. Романтичарски бунт био је реакција на константно ширење друштвеног делокруга, из разлога што друштво, као механизам ангажовања и контроле, продире у сферу приватног живота, нивелишући његове вредности. Историјске заједнице чиниле су онтолошки изнутра осигуране домене, повезане језиком и митологијом, јединственим физичким и симболичким оквирима простора и бића, кодексима израженим у архитектури, ритуалима, сликама и скулптурама. Трансформацијом свих односа у модерном добу нестаје заштитни поредак традиције, а настаје простор као друштвена функција, укидајући дистанцу између индивидуа. Тај хомогени простор без места, истовремено огољава и збија људе, изазивајући осећај отуђености од света услед недостатка растојања између сопства и других. Почетком XX века, тај развој улази у фазу када се различите друштвене групе стапају у елементу *масовне културе*. Према Хани Арент, „друштво увек изједначава, а победа једнакости у модерном свету само је политичко и јавно признање чињенице да је друштво освојило домен јавности, па су разлика и различитост постали приватна ствар појединца“. Модерни социјални покрети били су израз тог порива хомогенизације, а још веће омасовљење појава, чијег смо

<sup>621</sup> Walter Gropius, *Sinteza u arhitekturi* (Zagreb: Tehnička knjiga, 1961), 26.

<sup>622</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 56-65.

последњег стадијума сведоци, потпуно апсорбује потребу за деловањем и истицањем индивидуе, насупрот навици примереног понашања кроз социјална мерила и норме. Могућност обуздавања бихејвиоралог аутоматизма смањује се све више увећањем једнообразности, па појединачна дела готово сасвим губе видљивост, „а догађаји бивају лишени значаја и све мање имају шансу да осветле историјско време“.<sup>623</sup>

Протагонисти модерног покрета били су свесни друштвених парадокса који су се одражавали у уметничком сукобу између прогресивних и конзервативних снага, па се однос *уметности и друштва* много се мање доводио у питање од односа *уметности и технике*, односно, везе између стваралаштва и производње. Специфичност архитектуре представља непосредност тог односа у градском простору, коју запажа Бенјамин, истичући да је зато и начин њене рецепције сличнији примању масовних уметности, као што су филм и фотографија, него других традиционалних облика, попут сликарства и скулптуре, који захтевају посебно стање субјекта како би се омогућио пренос и дело истински доживело. Доживљај грађевина „збива се у расејаности и од стране колектива“: оне се двоструко примају, употребом и опажањем, тактилно и оптички, где је прво више путем навике него напете пажње, али се и друго мање одиграва кроз концентрацију свести, него као узгредно примећивање.<sup>624</sup> Однос архитектуре и друштва можда у актуелности делује недефинисан, али то не значи да није стваран, или да је неостварен услед растакања његовог систематског облика, преласком у глобалну културу, као и њен непрозирни савремени модалитет. Модерни покрет је од самих почетака себи прецизно одредио друштвену сврху, али у домет социјалне намерности архитектонских трендова улази и став да је тај однос непотребан, и да ће његов прекид, који је такође дефиниција, иако негативна, карактеристичне позиције друштвеног ангажовања, бити ослобађајући у тежњи за чисто уметничком поетиком. Геометријски рационализам модерног покрета уздигао се изнад извештачене монументалности репрезентативних историцистичких грађевина дефинисањем његових распона у односу на друштво и естетске нужности тог тренутка, након чега је уследило ширење, усклађивањем уметничког хтења са технологијом производње, а интонације духовних садржаја са материјализмом индустрије. Према Аргану, програм Баухауса је „у историји модерне ликовне културе добио облик темељног процеса, или бар најјаснијег и најсвеснијег међу процесима којима се формални натурализам традиционалне уметности растварао у такозвану апстракцију“.<sup>625</sup> Трансформација уметности и друштва узима се као жива ствар, остварујући се у односима који граде људску заједницу, „творе друштво и плету мрежу људске солидарности“. Основа на којој је размишљање о архитектури требало изнова да започне повезивала је предметни облик и просторност, технику и интуицију, планирање и активност кроз сарадњу повезаних група у циљу континуалне изградње која се „обраћа координираном друштвеном организму“.<sup>626</sup> У тренутку када се, са завршетком Првог светског рата, та воља енергичније испољила, постало је очигледно да се терминологија и иконографија архитектуре морају најпре довести до нултог степена значења, како би се, ослобођени од

<sup>623</sup> Ibid, 67.

<sup>624</sup> Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit-Biblioteka »Sazvežđa«, 1974), 146.

<sup>625</sup> Giulio Carlo Argan, *Studije o modernoj umetnosti* (Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1982), 159.

<sup>626</sup> Ibid.



непотребних формалних и идеолошких предубеђења, уметност, простор и друштво могли суштински разумети у облику активног међусобног формирања.

Као што је модерни покрет преузео одговорност за целокупни друштвени смисао архитектуре, тако је постмодерна, схваћена као антитеза модернизму, имала за циљ његово порицање. Модернизам и постмодернизам су одређени у тоталитету великих дихотомија, као корелативни праваци без додирних тачака, који успостављају апсолутне парадигме, један другом пружајући ослонац. Дијаметрална промена оријентације показује, са једне стране, еластичност струке у погледу прилагођавања новим политичким околностима, и то радикално мењајући сопствену етичку концепцију, а са друге, њену предодређеност условима друштвене и економске транзиције, у којима се потврђује форма коју су посредовали идеолози. Непрепознавање историјске, већ искључиво формалне димензије архитектонске модерне, створило је имагинарни сиже уобличен кроз накнадне интерпретације, припремајући атмосферу за супротно усмерену идеологију, за коју је карактеристична непрозирност историје, повлачење у унутрашњу сферу уметничке аутономије и радикално порицање каузалности релација без сврсисходнијег оправдања од *случајности*. Џенксово стављање тачке на *модернизам као поглед на свет* започиње *Модерним покретима у архитектури* (1973) где се, повезивањем нафтне кризе и промене економских трендова, херојска архитектонска епоха проглашава историјски довршеном. Заузимајући позицију првог тумача, који сабира и класификује главне модернистичке протагонисте и правце, он у исти мах подиже епитаф идејама модерне и пласира их кроз сопствена објашњења и процене, стварајући миље који непосредно доспева до следеће актуелне генерације. Иако је Џенкс формално и технички афирмисао *необјективност*, његов образац идеолошке интерпретације у великој мери контекстуализује исходишта и обликује каснија уверења о модернизму. Његови ставови о вредностима које су заступале кључне авангардне фигуре, постајући модел на основу којег је постмодерни дискурс дискредитовао друштво као пресудни фактор у дотадашњој архитектонској пракси, биле су пречесто недоследне субјективистичке пројекције циљева и аспирација његовог времена на модерни покрет, као и аргументације *ad hominem*, без објективног значаја, наизглед без тежине, а неретко и без основа. Повратак на тржишну економију, као увод у читав низ промена у глобалним економским кретањима, не оправдава позицију ревизионизма, која се уместо одговора на сложена историјска збивања, и увек специфичне релације, окреће ка крају идеја које су чиниле модернитет. Постмодернизам је био стилизам, који нуди другу рефлексију да би зауставио прву, иницијалну историјску ревизију целокупне архитектуре (и света) која започиње посредством наратива модернизма, обухватајући готово све односе њиховим новим схватањем, у духу перманентне иновације. Уместо тога, постмодернизам ескалира у концентрацији на романтичној, декоративној и ларпурлартистичкој димензији редиговања површина, прикривајући бескомпромисно одрицање од борбе за одговорну архитектуру. Прихватајући конформизам под претекстом уметничке слободе и популарне културе, којој не треба чак ни друштво као упориште или корективни фактор, архитектонска дисциплина не само што осуђује сопствене технике, изразе и методе на застрашујућу произвољност, већ одбацује и своје институционалне задатке и домете. Препуштајући урбанистичке одлуке

прагматици тржишта, постмодерна се бавила екстравагантним типографијама уместо судбином градова.

Џенксово потврђивање произвољности, са прикривеном намером ноншалантности у интерпретацији, дискредитује истинске тежње модерне и убацује их у сопствени калуп. Његова тумачења у којима се огледа однос модерне форме према истини, представљају искључиво баратање са формалностима у сопствену корист. Између фраза о Мисовом прагматизму, Гропијусовом инструментализму и других гласова којима се безусловно даје кредибилитет извора информација, модернизам је сведен на апстрактан и хомогени став, уз индиције и инсиуације чијим се расветљавањем нико после Џенкса није бавио. Како се до тада највећи број архитеката удаљио од строге традиције рационализма и озбиљности његових поставки, у критици се изгубио значајни континуитет искуства. Недоследност професионалних услова описује архитектонско стање почетком овог века, било да се тумачи као атрибут дискурзивне праксе, или техничке продукције и реализације. Искорак који је учинила дигитална технологија услов је трансценденталне промене архитектонске форме, као што је нестајање универзалног стилског израза, и прелазак у сасвим други модалитет артикулације идеја и концептуалних релација, представљање архитектонских чињеница које нема више ништа заједничко са класичним или ручним цртањем. Уместо еуклидовског начина конструисања, директније везаног за материјални облик архитектуре, моделовање прелази на апстрактну математичку аналитику, произилазећи из бестелесности компјутерских алгоритама. Идеалистичка естетика архитектуре, *теоријска категорија коју је успоставила модерна*, као и њен предмет, *формула израза који говори о суштини*, постају непостојани у границама актуелне пројекције која превазилази утврђену пројектантску методику самом нужношћу новог оптичког медија.

Савремена модерна, постмодерна и метамодерна, као низ консеквентних рефлексија чији се терминолошки кодови увек изнова конституишу на неисторијској основи, постављајући границе које неминовно упућују на њихово самоукинуће, подразумевале су увек нова, инвентивна одређивања предмета, обједињујући формалну и предметну позицију у јединствени амалгам *стилског покрета*, проузрокујући готово потпуни недостатак мерила у вредновању. Саучеснички повратак *Facade*, припадајући иконичном аспекту објекта, наметнутом без неопходног односа са другим садржајима архитектуре, уводи нову емблематску раван на месту модерне идеје о конструкцији, која је изражавала својство и меру просторне транспарентности. Еволуирајући у опну, у времену компјутерске технологије, топологија површи доноси нови аморфизам, иако је повратак форми био заштитни знак првог овековног тренда, насталог из могућности неограничене обликовне модулације, али у условима инхерентне прекинутости „*разумевања за однос феномена и околног света*“. Аеродинамичне, биоморфне и зооморфне фигуре<sup>627</sup> нису биле резултат анализе ширих архитектонских услова неког облика, већ могућности за флексибилну употребу закривљења какво су дозвољавали алгоритми, поготово од када је дизајн (CAD)

---

<sup>627</sup> Мисли се пре свега на *Blob architecture (blobitecture* или „блоризам“) и дискурзивну теорију која је тежила да га оправда.

усклађен са производњом (САМ) и инжењерством (САЕ).<sup>628</sup> Њихов формални развој обележава непромењено схватање односа објекта и форме, које је као резултат са једне стране произвољности, а са друге неограничене репродукције, превише брзо стигло до zasiћења. Модуларни растер који у аналогном цртежу није био једноставно графичко помагало, већ је као основни мерни принцип успостављао везу између пропорције и конструкције, у компјутерској графички изгубио је употребну функцију када је реч о уобличавању, остајући искључиво средство визуелне прегледности цртежа. Са њим је нестало свако више начело естетског склада, учинивши да се архитектонска форма истински подреди логици спектакла, јер дејство иконе надвладава све друге аспекте, а комерцијална вредност сва друга мерила грађевине.

У модерној теорији о архитектури питања стила представљала су централну тему, али остаје дилема да ли су постављана на прави начин. Несклад између апстрактних појмова и реалности све више се повећавао удаљавањем пројекције, након што је постмодернизам озаконио пристрасна поређења, доводећи у питање веродостојност владајућег кодекса перспективе. Претварајући компарацију у промоцију сопствене позиције или става о архитектури, овај ревизионистички правац чија је етика од самог почетка под знаком питања, поништава просторну структуралност облика укидањем прозирности фасаде која је била услов разградње апстрактног идентитета, и конституише објекат-знак чији су елементи сведени на корпус и икону. Неприкладност терминологије која онемогућава промишљање о идејама ширим од њих самих и далекосежним од одговора на тренутне потребе, отежава, па чак и онемогућава заснивање дискурса који би покренуо основна питања, у времену када је свет трасцендиран новим условима комуникације, а људске активности, неусловљене локацијом, освајају простор за префињеније дејствовање. Постмодерна стратегија испражњених знака гради илузију креативне слободе на основу бескрајности експресивних и обликовних средстава (*"Anything goes"*), али истовремено она онемогућава или чак укида контекстуално разлагање и надоградњу, одузимајући објектима мултидимензионалност и капацитет за ослобађање простора унутар реалних граница. Она заборавља да се у естетске процесе не убраја само *стварање* већ и *преношење*, и да уместо уобичајеног „шта“, све што се тиче лепоте извире из питања „како“,<sup>629</sup> као и да архитектура истовремено *обликује простор* и *јесте простор*, па је за архитектонски објекат још важније питање, релационо „где“. Архитектура се у кризним и нестабилним епохама ретко кад у историји одређивала према привиду самоорганизоване и самореферентне форме, какву је дефинисао модерни покрет. Њену супротност представљају отворене појаве надоградње, откривеност у свом уметничком језику и једна скренута методологија, уроњена у услове интерсубјективног посредовања, произилазећи из вишеструких димензија контекста као непосредног места постојања.

<sup>628</sup> *Non-uniform rational basis spline* (NURBS) је математички модел обично коришћен у компјутерској графички за генезу и репрезентацију закривљених површи.

<sup>629</sup> Чиме се ослобађа суштински естетско биће (грч.: *αισθανομαι*, чит.: *aisthanomai* = опажати, осећати). Max Bense, *Aesthetica: metaphysische Beobachtungen am Schönen* (Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 1954). Цитирано из: Willy Hochkeppel, „Transformacija umjetnosti i estetika analitičke filozofije (Nevezana razmišljanja o stanju estetike)“, *Delo: umjetnost i filozofija*, br. 11-12 (1990): 34-45.

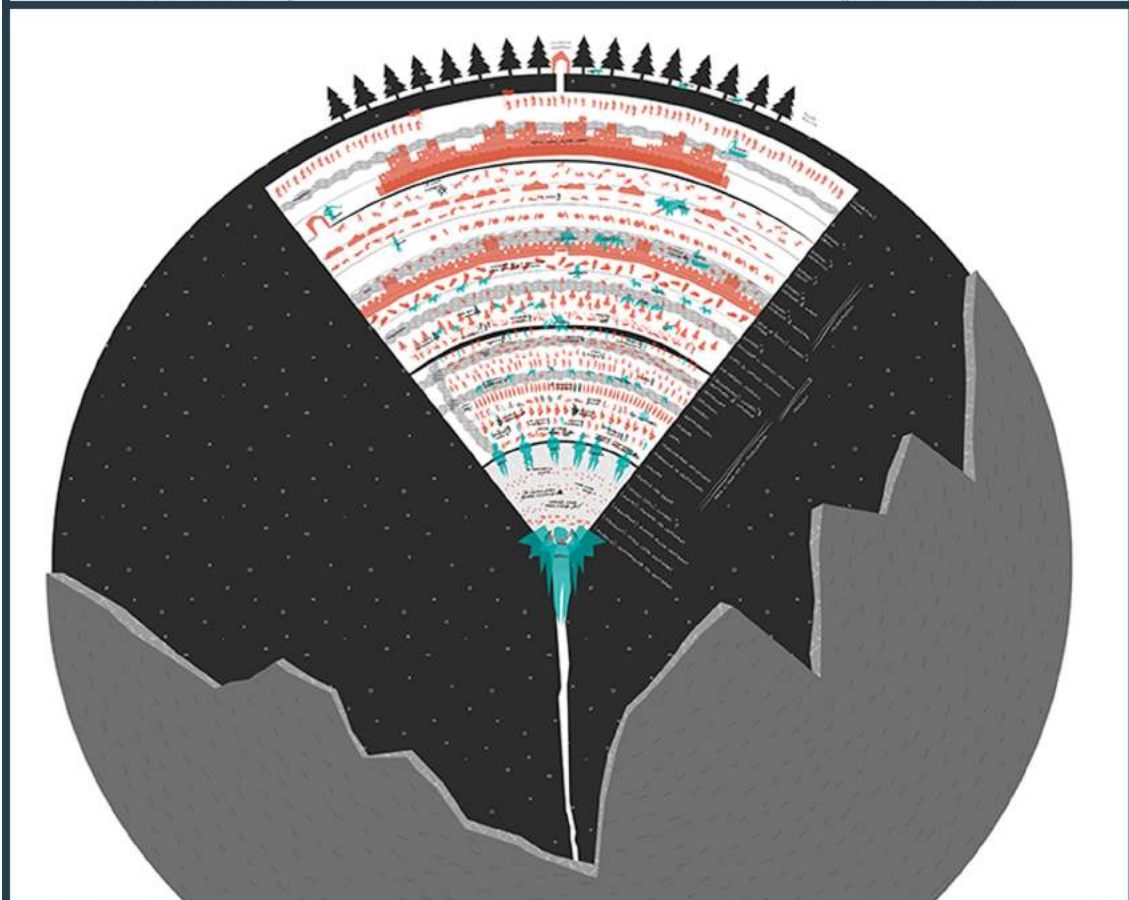
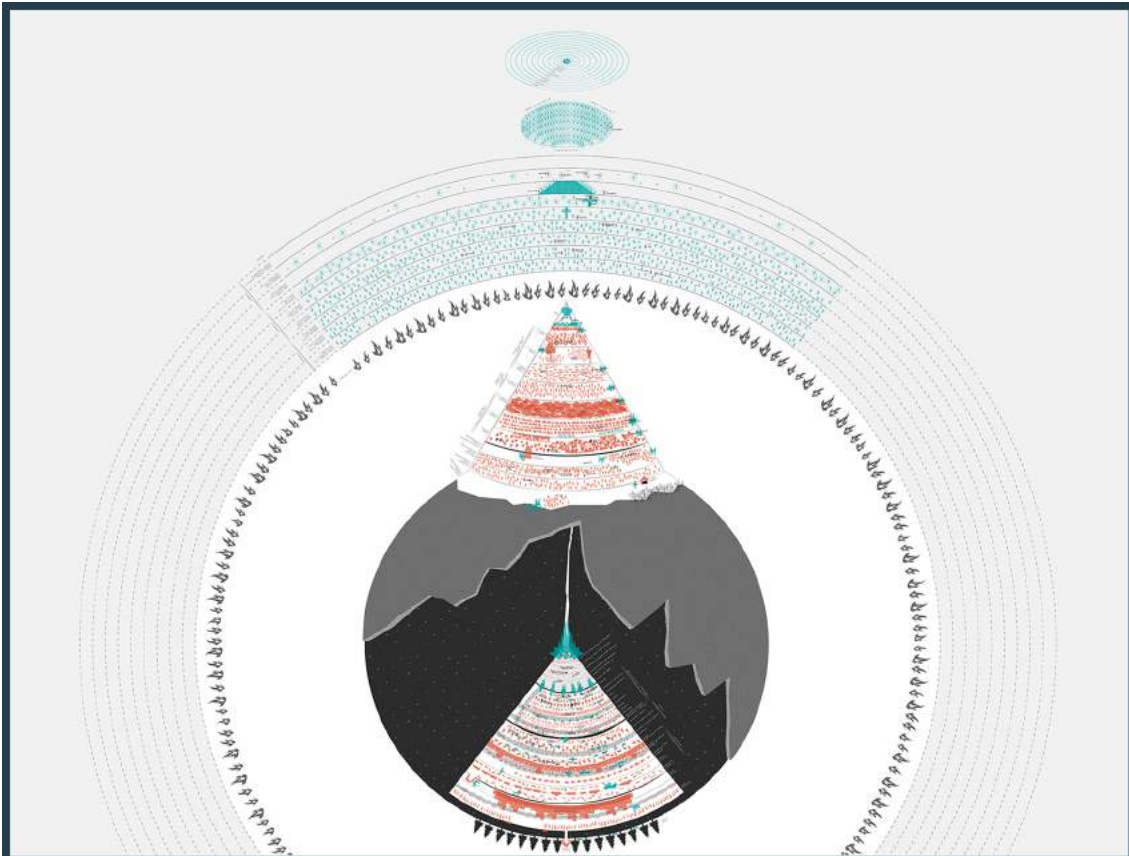


Табла 3. *Марсел Душан Велико стакло, 1915-1923.*

Извор: @arthistory390, <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/5221931732/>







Табла 4. Морфолошки омотачи света: левак и сфера (Божанствена комедија, илустрација: Милена Митровић)

### III ИЗМЕЋУ ПОЗИЦИЈЕ И ПРОЈЕКЦИЈЕ

„*Острво Филозофа*, једно од неколико високих острва у близини Ватрене Земље. Архитектура на овом острву је изузетна. Филозофи подижу огромна здања (звана „системи“) почињући са хрбатом на крову, који је крајње сложене конструкције. Међутим, док они чекају да темељи буду положени, зграда се обично руши, убијајући архитекту“.

#### 3.1 *Poiesis & Praxis*

„Ово острво увек је прекривено снегом, путеви на њему су тешко проходни, и лако је залутати“.<sup>630</sup>

(Речник имагинарних места, *Острво филозофа*)

##### 3.1.1 Универзални архитекта

Појам Архитекте обухвата различите функције које се не могу међусобно сасвим раздвојити, поготово ако се узме у обзир да су и саме грађевине вишезначни просторни системи, у којима се огледа сложена историјска структура и друштвени лик. Пре свих категорија и скупова релација који одређују извесни архитектонски објекат, као примарни критички услов намеће се јединство *аутора и дела*. Сама реч *архитекта* несводљива је на технике и операције које се предузимају у процесу настајања архитектуре, у поређењу са фигуром на коју зграда упућује, „која јој је привидно спољашња и претходи јој“. Према Фукоу, „појам аутора представља значајан моменат индивидуализације у историји идеја“, који покреће низ фундаменталних питања: „како је аутор успео да се издвоји као појединац у нашој култури; какав статус му је дат; почев од ког тренутка се кренуло у истраживање аутентичности и доприноса; у ком систему вредновања је аутор прихваћен и у ком момету се почело причати не више о животу хероја, већ аутора“.<sup>631</sup> Када је реч о западној архитектури, не може се избећи пројекција јединствене референтне фигуре: фирентинског архитекта Филипа Брунелескија (1377-1446), којег Ђорђо Вазари у својим *Животима* идентификује као првог обновитеља класике, са чијим се делом струка ослободила схоластичарског кључа.<sup>632</sup> Ауторска аура нераскидиво је везана за Брунелескијев рад; она га издваја из времена и простора којем припада

<sup>630</sup> Према: [Отац Пјер Франсоа Гијо Дефонтен, *Le Nouveau Gulliver, ou Voyage De Jean Gulliver, Fils Du Capitaine Gulliver. Traduit d'un Manuscrit Anglois* (Париз: Par Monsieur L.D.F., 1730), 139-140.]; Алберто Мангел и Ђани Гуадалупи, „Речник имагинарних места“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Речник имагинарних места*, бр. 131-132-133, 1998.

<sup>631</sup> Mišel Fuko, „Šta је аутор?“, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, бр. 473 (2012): 100-112, 100.

<sup>632</sup> Према Вазарију: „Само небо послало је Брунелескија да архитектури, већ столећима на кривом путу, да нови облик; у то време људи су уложили врло много блага зидајући неугледне зграде без плана и рђавим начином, лошим по цртежу, веома чудним по инвенцији, са још горим украсима. Била је то божја воља јер је земља годинама била лишена узвишеног и божанственог духа, да Филипо остави свету своју највећу, најузвишенију грађевину, лепшу од свих других рађених у садашње или античко доба, показујући тиме да вредност тосканских уметника, иако је нестала, ипак није изумрла“. Đorđo Vazari, *Životi slavniх slikara, vajara i arhitekata* (Beograd: Leo commerce, 2011), 68.

и даје му целовитост, али га и генерализује, денотирајући начин постојања архитектуре која у култури добија посебан статус. Свакако Брунелески није био први познати архитекта након антике, међутим, иако већ средином XIII века неимари „потписују“ своје пројекте, њихов рад остаје апсорбован у форми којој је гаранцију давала припадност једном систематском јединству, а никако позивање на појединца који их је створио.<sup>633</sup> Метафора *архитекте* односила се на Бога као *највишег ствараоца* који се бавио *основама*, или најузвишенијим принципима, било да су у питању *облици* или *идеје*. Под призмом такве универзалности, сам мајстор градитељ остаје њен анонимни медиј чији је рад од почетка до краја посвећен преношењу поруке о савршенству творца.<sup>634</sup>

На почетку архитектонске историје Новог века стоји Брунелескијев профил, вечито враћајући питање *оснивачког карактера и апсолутне улоге субјекта*. По томе он одговара Фукоовој дефиницији „осивача дискурзивитета“, уписујући се у ред стваралаца који нису само аутори својих дела, већ „они који су засновали бескрајне могућности дискурса“. Вазари му, не без разлога, у области архитектуре приписује исте заслуге „за повратак у живот, које Ћоту дугује сликарство“,<sup>635</sup> а управо је *класицизам* она аналогна, изоморфна фигура која се уз небројена „поновна открића“ у нововековној историји увек изнова враћа и реактуелизује. Ретроспективна историјска кодирања, увек уз атрибут природности, призивају узорни и сведени Брунелескијев рационализам као противтежу трендовима необузданих аберација, који су кроз епохе периодично узимали маха, бацајући изворну вредност у заборав. Сам „повратак“ никад не престаје да се мења, у складу са чином успоставања „који је такав у својој суштини да не може бити заборављен“.<sup>636</sup> Симболично откриће *costruzione legittima* (1420) не приписује се Брунелескију без разлога и, премда оригинални цртеж из анегдоте о његовом „експерименту са огледалом“ никад није пронађен, према Панофском, „реч је о правој архитектуралној конструкцији“.<sup>637</sup> Како запажа Дејан Ећимовић, „перспектива је постала знак, или тачније *prosthesis*, са којом спекулативно мишљење захвата простор и време унапред; она је парадигматски пример, у архитектури, иако не и у сликарству, средства антиципације којим архитекта

---

<sup>633</sup> Средином XIII века, уметност је била одраз дискурзивног знања осветљеног светим списима, а катедра би се у том периоду могла дефинисати као микрокосмос или енциклопедија, у средишту друштва које се затвара над собом кроз серију секуларних унакрсних референци. Метафора готске архитектуре је књига, како тумачи Ервин Панофски, осветљавајући структурну хомологију између конструктивних принципа готике (у то време познате као „фрацуски стил“ или лат.: *opus Francigenum*) и прописане реторичке форме текста у којој је писана *Summa Theologica* Томе Аквинског. Erwin Panofsky, *Gothic Architecture and Scholasticism* (New York: A Meridian Book, 1957).

<sup>634</sup> Како наводи Тома Аквински: „У поретку грађења, онај ко планира форму куће зове се мудри архитекта, у поређењу са мајсторима који обрађују дрво и припремају камен: *Као мудри архитекта поставио сам темељ*“ (*Теолошка сума*, Питање 1, Члан 6). Архитекта се према његовој идеји бави *основама* (грч. *ἀρχή*, чит. *archi*: основа), односно, најузвишенијим елементом који представља основни принцип: „Бог, који је први принцип свих ствари, налази се у створеном свету, као архитекта у свом делу (Питање 27, Члан 1)“. Цитирано из: Ibid, 43-44.

<sup>635</sup> Đorđo Vazari, *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata* (Beograd: Leo commerce, 2011), 32.

<sup>636</sup> Mišel Fuko, „Šta je autor?“, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 473 (2012): 100-112, 111.

<sup>637</sup> Erwin Panofsky, Zoran Gavrić (ur.), *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999), 172.



сигнализира будући догађај“.<sup>638</sup> Брунелескијево дело, у укупности његових циљева, поставља се у само средиште тренутка када када теоријско и научно мишљење успоставља одређени просторни ред, доводећи мноштво чулних утисака у систем чисто логичких, идеалних форми.<sup>639</sup>

Ренесанса којој је пошло за руком да естетички већ уједињену представу простора математички рационализује, поготово након што је Алберти апстрактно-логички метод перспективистичке конструкције, засноване на „слици као равном, вертикалном пресеку пирамиде вида“, ускладио са традиционалним искуством и тиме олакшао његову практичну примену, такође је поставила темељ идеји аутора, ослобађајући уметника занаских цехова подржавањем равноправне вредности фигуративних и слободних уметности. Појам архитектонске делатности имао је снажно упориште у Витрувијевом опису из *Прве књиге, О архитектури и*

---

<sup>638</sup> Према Ећимовићу, субјекат и перспектива, две инвенције ренесансних знања, представљају кључне претпоставке европског модернитета чије је порекло лоцирано у истом пункту. Дејан Ећимовић, Vladimir Stevanović (ur.) *Dokumenta* (Beograd: Orion Art, 2017), 413-414.

<sup>639</sup> Однос према знању ренесансе долазио је из сасвим другачијег порива него што се може претпоставити данас; покретала га је жеђ за открићима, а не прагматизам и уска стручност. Са друге стране, још увек је важила застарела средњовековна организација економских удружења, у којој су уметници били приморани да се ситуирају. Брунелески се најпре бавио сликарством и вајарством, па тек касније архитектуром, а како како уметности нису имале самостални статус, био је члан златарског цеха. Према Ећимовићу, „случај Брунелески“ који описује Витковер (Wittkower) показује сву сложеност односа субјекта и институције, региструјући одбијање уметника да свом струковном окружењу исплати извесни фиктивни дуг. На интервенцију гилде, био је испитиван, оптужен и бачен у тамницу (1434), али су црквени великодостојници након свега једанаест дана издејствовали његово ослобађање, јер су радови на великом пројекту куполе катедрале Санта Марија дел Фјоре били у завршној фази извођења ланterne, чији је статички модел био познат једино Брунелескију, који га је осмислио. Уметник је разрешен обавеза и упућен да заврши започети посао са пуном сатисфакцијом, изашавши из конфликта као победник на чијој су страни били право и симпатија јавног мњења, тако да је Тоскана још дуго након смрти архитектке збијала шале на рачун гилдиних бирократа. Ова анегдота говори о промени позиције ствараоца у ренесанси, о порасту ауторског престижа у односу на сама удружења у оквиру којих су средњовековни мајстори остајали анонимни. Ibid.

Брунелескијев архитектонски темперамент, описан кроз низ сличних прича и без сумње глорификован од стране његових биографа, најпре фирентинског математичара, његовог ученика и пријатеља, Атонија Манетија (Antonio Manetti 1423-1497) на чију се грађу касније ослонио и Вазари, неодољиво подсећа на ауторску ауру и карактер Ле Корбизијеа, „несумњиво највећег архитекте XX века“, каквим га је означио Чарлс Џенкс у књизи *Ле Корбизије и трагичан поглед на архитектуру (Le Corbusier and the Tragic View of Architecture, 1973)*, посвећеној лику и делу великог протагонисте модерног покрета. Као и Брунелески, Ле Корбизије се може сврстати у ауторе једне читаве дисциплинарне традиције, унутар које ће и други аутори имати своје место, или такозване „осиваче дискурзивитета“. Његов родни град Шо-де-Фон представљао је вишевековно средиште сајцијског еснафа, чији је производ важио за најпрестижнији у свету, и архитекта се често у својим делима позивао на механичку прецизност својих предака, пројектујући идеално друштво по моделу швајцарских регионалних синдикалних организација, у чији је систем уводио линијску хијерархију, предвиђајући на његовом врху, у складу са сопственим веровањем, малу групу елитних стручњака: великих уметника и просвећених индустријалаца. Попут Брунелескија, Ле Корбизије је најпре завладао перфекцијом детаља учећи граверски занат, у који уводи карактеристичну апстраховану биоморфну шару, са ритмичком трансформацијом, дефинишући концепцијски орнамент као неки вид микрокосмоса. Језик природне форме за којим је трагао добио је израз у гравури сата за коју је, као чудо од детета, добио награду у петнаестој години (1902), а када је променио струку, ширећи перспективу ка архитектури, инкорпорирао је геометризвану природу у своју прву грађевину (*Villa Fallet, 1904-1906*). Charles Jencks, *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture* (London: The Penguin Books Ltd, 1973), 17-21.

образовању архитеката, исто колико и у Албертијевој идеји о обнови Рима (*Renovatio urbis Romae*), где Брунелескијев опус добија фундаментални смисао. Према Витрувију, „архитектура се састоји од праксе и теорије“, односно, обухвата и мишљење и умеће које се стиче трајном вежбом, где се захтева истовремено и таленат и пријемчивост за науку, јер „једно без другог не могу да створе савршеног уметника“. Образовање архитеката је изразито свестрано, с обзиром да укључује вредновање предмета из других дисциплина, обухватајући писменост, вештину у цртању, темељно знање из геометрије, познавање историје, образовање из филозофије и акустике, али и основно разумевање у климатске прилике, правна питања, астрологију и небеске законе.<sup>640</sup> Витрувије тумачи како избор тема за орнаменте мора имати историјског и друштвеног смисла, како би њихови призори у граду будили надахнуће међу људима. Филозофија оплемењује архитекту, односно, „не дозвољава му да буде уображен, већ напротив, захтева од њега да буде скроман, поштен и без похлепе за новцем“. За стварање комплексних и јавних дела као што су грађевине, неопходна је савесност; архитекта „не сме бити користољубив, нити му срцем сме овладати жеља да прима награде, већ мора будно чувати своје достојанство и добар глас“. Знања из природне филозофије омогућавају инвентивност у решавању техничких изазова.<sup>641</sup> Познавање акустике је битно за изградњу појединих машина, на пример, месиганих звучника у позориштима, „које Грци зову *резонатори* (грч.: *ηχηια*, чит.: *icheia*), а који се по математичком закону, према звучним интервалима, постављају у нише испод седишта ради јаснијег и пријатнијег акустичког доживљаја гледалаца“. Разумевање у климатске прилике неопходно је ради процене места за грађење, повољне оријентације и структуре тла и, уопште, подизања здравих насеља. Из области права, архитекти је потребно да се разуме пре свега у грађевинску регулацију, „због позиционирања стреха, клоака, прозора и водовода“. Његова је одговорост да планира у оквиру прописа, како суседи не би касније, кад су им куће већ готове, водили парнице. Најзад, без астрономије и астрологије немогуће је разумети принципе хорологије.<sup>642</sup> Како пише Витрувије, „с обзиром да је архитектура наука

---

<sup>640</sup> Из Витрувијевих описа следи да се спектар теоријских и интердисциплинарних тема које образују архитектонско знање није суштински променио, иако у модерном добу долази до њиховог рашчлањивања, продубљивања и специјализације, али је сам појам теорије суштински другачије постављен, као одређени вид вежбе која се не позиционира у истој равни са актуелним модалитетима концептуализације и репрезентације. Свестраност, као идеја о сагледавању шире слике и баратању скупа свим средствима, нешто је сасвим друго од савладавања појединачних углова једне апстрактне праксе. Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion art, 2014), 4-7.

<sup>641</sup> У империјално доба, филозофија у Риму засива се на учењима постсократовских школа, развијајући, поред самог стицања знања, низ техника које интелектуалном раду дају духовну вредност. Хеленистичко *начело старања о себи* подразумевало је окретање погледа од спољашњег света ка сопству, бдење над собом и пажњу на ономе шта се збива у мишљењу, дакле једну сталну активност којом се човек мења, чисти, преобликује и преображава. С обзиром да се за природну филозофију сматрало да је достигла врхунац након Аристотела, а затим Ктесибија, Архимеда и других александријских филозофа и математичара из III века п.н.е. на које Витрувије скреће пажњу када говори о техничким вештинама и инвентивности, античко мишљење се развија ка етичкој дисциплини, која је подразумевала аскезу и духовне вежбе, као и технике смештања и објективности, па чак и еидетичку и ономастичку медитацију. Мишел Фуко, *Херменеутика субјекта: предавања на Колеж де Франсу година 1981-1982* (Нови Сад: Светови, 2003), 370-374. Ibid.

<sup>642</sup> Према Витрувију, архитектура се дели на градитељство, гномонику (израду сатова) и машинство, па је хорологија, као наука о мерењу времена, представљала неопходно знање за конструкцију сатова. У ренесанси која је тежила разоткривању изворног витрувијанског знања

пуна различитих и многоструких знања, за архитекте се с правом могу признати само они који су се од најранијег детињства пели степеницама различитих вештина, како би се попели до највишег храма - архитектуре“, међутим, иако барата са толиким бројем научних предмета, архитектура укључује дисциплине које међу собом имају стварну, заједничку везу, „као што је тело једна целина, састављена од удова“. Он истиче како се испостављају погрешним веровања о старим архитектима, за које се сматрало да су у стварима свог рада били успешнији од научника из тих области: „архитекта не може бити учен као Аристарх, али не сме бити неписмен; он не мора бити сликар као Апелес, али не сме бити невешт у цртању, нити вајар као Мирон или Поликлет, али не сме се догодити да не зна законе вајарства. Свака вештина састоји се из два дела, материјалног рада и теорије. Зато је сасвим добро урадио онај архитекта који је из појединих наука упознао законе који су му потребни, да их има на располагању у архитектури“. <sup>643</sup> О витрувијанској равнотежи техника учили су стоички филозофи кроз њихов појам „самопревазилажења“, који се није односио на превазилажење других или самог себе, већ бивање јачим, а не слабијим од могуће ситуације (грч.: *paraskeue*): „тренинг доброг атлете подразумева неколико елементарних покрета, али довољно основних, и довољно ефикасних да могу бити прилагођени свакој прилици, те да их човек има одмах на располагању“. <sup>644</sup> Скуп нужних и довољних пракси који омогућава да се одговори на сваки изазов, то је било атлетско образовање архитеката. <sup>645</sup>

---

гномоника најпре губи практични значај, имајући у виду европски изум *механичког часовика*. Ibid, 11.

<sup>643</sup> Како даље наводи Витрувије, људи који су успели да темељно савладају више дисциплина попут геометрије, астрономије и музике, превазишли су знања архитеката и постали математичари. Они су протумачили многе природне законе и изумели инструменте које су оставили покољењима, али „стваралачка снага природе не даје такве таленте свакоме, па чак ни читавим народима, већ само неколицини људи. Посао од архитекте тражи да буде упућен у сва знања, али му сама ствар због своје опсежности не дозвољава да њима барата како треба, већ је то знање осредње“. Ibid, 8.

<sup>644</sup> Мишел Фуко, *Херменеутика субјекта: предавања на Колеж де Франсу година 1981-1982* (Нови Сад: Светови, 2003), 404-405.

<sup>645</sup> Од програмски и методолошки сличне, премда концепцијски обрете поставке, полази тумачење сложене, али фундаметалне друштвене улоге архитектуре, која се протеже од експресионистичких уметничких савеза, до Баухауса и конструктивизма. Пренесећи кореспонденцију са немачким архитектима (1919), Кандински пише како „разједињени и нецеловити правци уметности могу да се обједине само под окриљем нове архитектуре, тако да сваки од њих учествује у општој изградњи“. У складу са тим, „неопходно је ангажовање сликара и скулптора на свим грађевинама и њихово заједничко деловање са архитектима. Значајан је само онај архитекта који је у стању да обухвати целокупну област уметности и схвати различите тежње сликарства и пластике, јер само ће он умети да омогући стварање јединствене целине“. Василиј Кандински, Владимир Меденица (ур.), *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности* (Београд: Логос, 2015), 269.

Баухаус оставља отвореним тематски и стилски појам архитектонске форме, са идејом о њеном логичном развоју из основе дисциплинарих знања, коју треба осветлити у измењеним условима производње, утемељујући је у историјској димензији друштвености. Архитектура је схваћена као карактеристичан облик конструктивности, која је обележје сваке свесне људске активности, као што је деструкција ултимативни израз несвесног. Рационалност као *димензија самог грађења* не може се поистоветити са утилитарношћу која удовољава материјалистичкој логици света. Конструктивност архитектуре отвара најшири могући спектар друштвеног деловања, али њен рационални ток тек треба утврдити и развити га „у све ширим круговима док се не ускладе сви тренуци стваралаштва или људске производности, као и сви аспекти друштвеног живота“.

Фигура аутора коју је ренесанса створила, већ средином XVI века доживљава ерозију класичних функција, када услед расцепа који настаје између *стварања и реалности* долази до дестабилизације заокруженог односа аутор-дело. Целовитост система вредности, стилска и појмовна кохерентност, прожетост догађајима и јединство личности и културе, бивају замењени децентрализованом, интелектуализованом праксом, подложном противречностима времена, које ограничава контекст у коме дело постоји, потискујући уметника у „гето сопствених метафора“.<sup>646</sup> Политички реализам Макјавелијеве (Machiavelli, 1649-1527) концепције био је један од основних елемената расула у моралној и практичној свести друге половине XVI века, када уметници, који тек што су се ослободили цехова, проживљавају ситуацију друштвеног изопштавања која им не дозвољава да увиде своју дужност и улогу, поверавајући се ћудљивим наруцбинама властеле.<sup>647</sup> Дело постаје означитељ тоталитета на основу ексцентричности језика који не поседује никакву моћ над стварношћу, већ се претвара у регистар догађаја којима недостаје значење истинске мотивације. У дијалектици тренутка између условљености и аутономије, простор се осваја давањем премоћи првом тренутку слободе, па се уместо крутих оквира каузалности истинитост сваке могућности налази у *њеном претварању у чин*. Преузимајући пројекат Виле Пија у Ватиканским баштама, по налогу Папе Пија IV, Пиро Лигорио дезинтегрише корпус грађевине визуелним истањивањем фасаде, негирајући пластику претварањем у дводимензионални рељеф писма који образује распоред у аналогiji са графичком артикулацијом књиге. Додајући баштенски павиљон у истом маниру наспрам прочеља куће, Лигорио између њих „утискује“ овални плато, померајући фокус са пуног тела на празину и са простора на илузију, унапређујући привид у слику на којој трг у парку постаје сцена, а зид, као у драми, праг или граница, не више просторно оруђе, образујући трансверзални простор са свешћу о виртуелности догађаја. Такво ослобађање од масе води до трансформације облика у ефекат цртежа, чија хладноћа не потиче од сигурног раздвајања субјекта и стварности, већ из тескобе која спречава директан однос са стварима. Можда је Лигориово превише смело преокретање класичне традиције у чист мисаони заплет изазвало оспоравање од стране Вазарија, који одбија да га укључи у *Животе славних сликара, вајара и архитеката* (1550-1568), чинећи његово дело, услед одсуства историје, још више фантазмагоричним, готово налик на бајку. Иако су Вазаријеви *Животи* неретко сматрани енциклопедијом ауторских биографија, констатујући најпре пристрасност према свему што долази из Фиренце, они представљају, сасвим у духу маниристичког дела, каталог уметничких опсесија

---

Гропијус је веровао да је „индустрија најсавременији и најрационалнији друштвени процес, али треба преобразити њено унутрашње устројство које је још увек занатско“. Механички карактер масовне производње предмет је уметничке активности која једино може да створи духовност, у условима у којима се „свесно одриче великих ремек-дела, добијајући на претежности оно што је изгубила на *висини и дубини*“: у времену маса, високи ниво опште естетске културе надокнадиће недостатак њених највиших сфера. Улога архитектуре је педагошка, и она подстиче педагошку функцију целог друштва, под условом да је оно разрешило своје унутрашње конфликте, усмеравајући целокупну унутрашњу енергију ка потпуној функционалности. У основи такве уметности налази се исправни однос уметника према делу, од чије јасноће зависи његова стварна уметничка вредност. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 158-159.

<sup>646</sup> Akile Bonito Oliva, *Ideologija izdajnika* (Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989), 11-15.

<sup>647</sup> Данас то место заузима апстрактна моћ технологије, која се не постиже само увођењем машина већ деградацијом стваралашва и вредновањем појединца искључиво кроз његову продуктивност.

чија је заједничка црта, изван историјских и естетских различитости, способност да се објекти оптерете искривљеним значењима, али апсолутизованим у односу на стварност. Управо том тексту, с обзиром на популарност коју доживљава захваљујући живописном Вазаријевом језику, припада улога примарног класификовања које разграничава знање, формирајући одређени низ ауторских фигура. Биографски ред који уводе *Животи* извесне чињеничке вредности оставља у позадини, што доказује Лигориово дело које је, без обзира на несумњиви архитектонски квалитет, као и својевремену популарност доказану обимом и значајем његових пројеката, измештено изван дискурзивних координата и препуштено да говори само о себи.<sup>648</sup> Иако Микеланђелова биографија заузима централно место, на плану где се наротив укршта са простором долази до ишчезавања субјекта на рачун славе хероја чији живот, прочишћен и увеличан смрћу, прелази у бесмртност.<sup>649</sup> Падање у мит имало је за последицу парадоксално одсуство снаге уметничког лика тамо где би ауторски геније требало да је најдиректније и најопипљивије присутан.<sup>650</sup>

---

<sup>648</sup> Вазаријев најдоследнији наследник био је Чарлс Џекс који је веома добро разумео потенцијал *Живота* као ауторског заснивања дискурса, који са једне стране успоставља извесну апсолутну класификацију, а са друге, допушта искривљења као његов сопствени ауторски знак. Нагађања о Баухаусу од стране Џекса нису лакомислена ни наивна како се на први поглед чини, јер искључују управо димезију суштине, постављајући димензионалне поруке и слике тамо где се радило о инклузивнијем схватању архитектонске улоге. Џекс тежи да прикаже да је социјалистички и демократски став школе био у функцији чисте представе, а не дубље утемељеног принципа, алудирајући на професионализам елитистичког типа у срцу институције која се од почетка до краја ставила у службу откривања другачијег односа уметника према делу. Тиме се представи Џексовог типа прибавља историјска афирмација, али истовремено у његову корист преобликује садржај историје. На сличан начин, читаоци *Модерних покрета* (1973) бивају уверени да би архитекта попут Миса прихватио било који посао, одакле год да се нуди, чак и у страшним данима 1933. Сужавање Баухауса у Џексовом дискурсу омогућило је злоупотребу слободне интерпретације чињеница, за шта је најбољи пример есеј *Демонизација модернизма*, у коме тврди да је модернистички детерминизам директно одговоран за Холокауст, поткрепљујући своје исказе Баумановим закључцима из истоимене студије (1989), уопштавајући их и слободно им мењајући контекст. У првом плану истакнути су наводни покушаји ангажовања Гропијуса и Миса ван дер Роа у времену нацистичког режима, засовани на гласинама које их повезују са њиховим прогоницима (колико год да је било неправедно оптуживати политичке избеглице за колаборацију). Постављајући темељ уверењу да су демократски принципи Баухауса били само представа и стил, Џекс доводи у сумњу не само идеју модерне, сужавајући је на стилске детерминате, већ и сваку могућност за озбиљну и друштвено одговорну архитектуру. Charles Jencks, *The Architecture of The Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture* (Chichester: Academy Editions, 1997), 31-33.

<sup>649</sup> Mišel Fuko, „Šta je autor?“, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 473 (2012): 100-112, 100.

<sup>650</sup> Последица Микеланђелове славе било је то што је његова каријера документована боље него иједног савременика. У последњем поглављу *Живота славних сликара, вајара и архитеката*, његова дела су представљена као врхунац савршенства, које превазилази све претходнике. Микеланђело упркос свему није био задовољан, затраживши од свог помоћника Асканија Кондивија (Ascanio Condivi, 1533) да напише краћу биографију према његовим властитим коментарима о његовом раду. Обе биографије изашле су за време његовог живота, али су *Животи* касније стекли неупоредиву популарност. Као надахнути литерат, Микеланђело је оставио бројна лична документа: писма, сонете, скице, са наглашеним субјективним мислима, из којих се у контроверзним питањима сагледава само његова верзија ствари, али на основу којих је Ромен Ролан много година касније оживео противречни, деструктивни карактер генија (Romain Rolland, *La vie de Michel-Ange*, 1906): „Ми који се радујемо његовим делима то чинимо онако као што се радујемо победама наших предака – не мислимо више на проливену крв. *Non vi si pensa quanto sangue costa*. Хтео сам пред

Према Фукоу, „функција аутора само је једна од функција субјекта“ па се поставља питање да ли је могуће одузети му ендемску улогу, и сагледати га као промелливу и сложену функцију промишљања и стварања архитектуре. Промене које су се дешавале у историји показују да та функција није константна у свом облику, егзистенцији и сложености. Могуће је замислити и „архитектуру без архитектата“, како је дефинише Бернард Рудофски (Bernard Rudofsky). Превазићи антологију грађевина, „узвишену архитектуру или *архитектуру узвишења*“, значило би разградити их као конструкт, а са њима и базу идентитета.<sup>651</sup> Проблем који се јавља код такве разградње представља вечита интеграција услова предмета у пројекцији, за коју је, према Адорну, „заслужно само мишљење и његова потреба за ослонцем, *репертоар увек једнаког* који свести одузима могућност за неидентичне садржаје“.<sup>652</sup> Култура у којој би „циркулисали дискурси, бивајући прихваћени, а да функција-аутор не постоји“, представљала би изградњу, било мисаону или стварну, било каквог облика или статуса, која би се одвијала у апсолутој анонимности.<sup>653</sup> Није искључено да се актуелност не креће управо ка таквом стању, када више неће бити важно ко је архитекта, што не значи да неће бити и архитектуре. „Стајала је ту вековима“, како подсећа Орсон Велс (Orson Welles), „највеће људско дело, можда у целом западном свету, а без потписа је: Шартр... Можда човеково име и не значи баш толико?“<sup>654</sup>

### 3.1.2 Јавни карактер архитектуре и њено трајање

Средином XVIII века, слабљење метафоричких значења куполе компензује јачање комуналне праксе, а пређашњу инклузивност облика коју је одражавао класични поступак *commodulatio*, одвајањем од приказивања простора и исцрпљивањем њиховог пластичког значења, замењује појам геометријске функционалности.<sup>655</sup>

---

очима свих да покажем ту крв, хтео сам над главама свију нас да залепшам црвеном заставом хероја“. Romen Rolan, *Mikeladelo* (Beograd: Evoluta, 2015), 24.

<sup>651</sup> Bernard Rudofsky, *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture* (New York: Doubleday & Company, Inc., Garden City, 1964), 2.

<sup>652</sup> Predrag Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP Filip Višnjić, 2007), 64.

<sup>653</sup> Mišel Fuko, „Šta je autor?“, *Polja: časopis za književnost i teoriju*, br. 473 (2012): 100-112, 112.

<sup>654</sup> У филму *F for Fake* (фр. *Vérités et mensonges*, 1973) Орсон Велс говори о катедрали, ауторству и сврси људског постојања: „Можда ћемо баш ову раскошну камену шуму, ову анонимну светковину свих ствари одабрати, кад се сви наши градови буду рушили у пепео, да настави да стоји, да озаначи ко смо били и шта смо све могли да постигнемо. Можда човеково име и не значи баш толико...“ <https://www.teemingbrain.com/2013/05/09/orson-welles-on-chartres-cathedral-authorship-and-the-purpose-of-human-existence/>.

<sup>655</sup> Крај ренесансне космологије обележила је двострука појава *супернове* на северном небу. Прву је посматрао и описао Тихо Брахе (1572), а другу Кеплер (1606). Ова „нова звезда“, која данас носи име *Кеплерова супернова*, била је последња у Млечном путу чији је настанак виђен голим оком. Кеплер је мерењем са сигурношћу утврдио да њен положај оповргава доктрину о удаљеним непокретним звездама, фиксираним на последњој целестијалној сфери, а Галилеј је на основу тога у потпуности оспорио Аристотелов систем, доказујући да у космичким просторима важе слични закони кретања као и на земљи, те да су и сама небеска тела сачињена од физичких елемената материје. Слабљење метафоричке моћи морфолошких значења куполе у новом добу указује на повезаност безобличности простора и децентрализације човекове позиције у непрегледном универзуму. Након губитка визије да је Земља обмотана сферним луковима који око ње орбитирају

Архитектура има сложен професионални карактер, који је сличан карактеру језика: она је самостална струка, али истовремено је саставни део и израз целокупног система. Према Аргану, „ако би требало дефинисати архитектуру која би одговарала стварима којима се бави, требало би рећи да је она исто што и град; према томе, све оно што не функционише у граду одражава недостатке архитектонске културе, и открива њену неспособност да испуни своје институционалне задатке“.<sup>656</sup> Средином XVIII века, интегрална урбанистичка мисао развијала се паралелно са визионарским класицизмом: Булеов и Ледуов савременик Пјер Пат сматрао се зачетником теорије о *урбаном организму*, односно, истовременом размишљању о целокупној структури града, где промена сваког дела утиче на целину.<sup>657</sup> Његов приручник, *Споменици широм Француске у славу Луја XV*,<sup>658</sup> обухвата нацрте јавних простора са уличним коридорима који их повезују, где се као начин приказивања развија *партерна ситуација*, омогућавајући преглед непосредних нивоа кретања кроз градске просторе, како би се на ширем плану омогућиле денivelације. Као зачетник једног потпуно новог начина пројектовања и теорије простора, Пјер Пат је припремао и објављивао попречне пресеке кроз уличне коридоре и зграде, предвиђајући да долази време када градови више неће моћи да се пројектују у две димензије, пре свега јер укључују пројекте комуналних инсталација. Цевоводи на његовим пресецима стављају у покрет сва друга релациона кретања, трансформишући пиктуралне елементе на мапи у живе

---

као некакав „топли небески огртач“, сводови новог доба, попут Капитола, неупоредиво заостају за истинама староевропских *толоса* (грч.: *θόλος*). Брунелескијева купола која је засводила фирентиску катедралу Санта Марија дел Фјоре и тиме обележила почетак ренесансе успела је да представи простор у његовој укупности, одговарајући идеји да је сама природа *geometrico demonstrata*, подручје чистих волумена којима управљају виши обликовни принципи универзума, а не натприродна, алегоријска значења и ситуације. Њен класични узор налазио се у Пантеону чија је унутрашњост престављала материјализацију небеског свода који су грчки филозофи и математичари најпре геометризовали, па затим уплели у мрежу комплексне сферне симболике. Ако се купола фирентинске катедрале надметала са видљивим хоризонтима, облик Пантеона (113–125 AD) открива апсолутно унутрашње место геометријске рецепције, са савршено уписаном сфером у његовом ентеријеру чија калота није замишљена да постоји у перспективи градских кровова, већ да створи осећање блиско платонистичкој идеји апсолутно испуњеног круга. Томе доприноси централни окулус кроз који се прелива снап светла, наглашавајући правилни пресек свода и онтолошку осу космоса у његовом средишту, какво је представљала универзална кућа богова, око које се окрећу Аристотелова небеса са својим идеалним и непрекидним ротационим кретањем. Ренесансне куполе никад нису достигле овакву сферичност, пратећи симболику коју је оцртала хришћанска метафизика преобликујући материјалну природу птоломејског обрасца, док су за разлику од њих нововековне куполе биле тек величанствени знаци, доследне репрезентације империјалне моћи, али не и иманентности заокружених простора.

<sup>656</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 21.

<sup>657</sup> Покретљивост у правцу нових идеја, за које се по природи ствари морају тражити нова средства репрезентације, сконцентрисана је у то доба око Краљевске академије, долазећи из студија Жак-Франсоа Блондела, где су поред Булеа, Ледуа, Дирана, Гимара, у истој класи били Вилијам Чејмберс (William Chambers), пројектант лондонских краљевских паркова, тргова и палата, који је уобличио идеју енглеског врта и Блонделов асистент Пјер Пат, који се сматра зачетником теорије о урбаном организму, односно, истовременог размишљања о целокупној структури града, где промена сваког дела утиче на целину. Након Блонделове смрти (1774), Пат је наследио његов атеље, и приредио до краја чувени *Курс архитектуре* (1777), а позат је и по самоиницијативном објављивању публикације о раду Шарл-Франсоа Рибара: *Јединствена архитектура, тријумфални слон, велики киоск у славу краља*, који је спасио од заборавља. Видети: 286. Стр 169.

<sup>658</sup> Pierre Patte, *Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV* (Paris: Auteur [u.a.], 1765). Видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/patte1765/0001/thumbs>.

просторне чиниоце.<sup>659</sup> На самом прагу модерног урбанистичког пројектовања, он у будућу дисциплину уводи неколико значајних мисли: о граду као живом организму и континуитету јавног простора; затим, о вишеслојности мапе, односно сложености организације у којој различите потребе, све док се схватају објективно, остају неповезане, па чак и противречне вредности, али на основи/пресеку у размери све се свде на *просторне вредности* и у јединственој замисли налазе заједничког именитеља; најзад о томе да грађевина представља исто што и град, па се не може посматрати одвојено, јер зграде које су у приватној функцији ипак имају пре свега *фасаду и партер* као битне елементе архитектуре који тек посредно и делимично припадају унутрашњој организацији, а много дирекције, и у целини, јавном домену који је простор репрезентације. Због тога се урбанистичко пројектовање развија из планиметрије и у размери; архитектонска основа се не замењује мапом, већ мапа, колико год минуциозном, основом где ствари у пропорцији задржавају што реалније односе, појављујући се у форми у којој дефинишу просторе, а не у цифрама и апсолутним терминима. Савремени градови, чији се темељни раст одвија у актуелности, могу се сматрати постисторијским по начину просторног ширења које се утврђује на грубом преношењу чињеничких информација између модела и реалности и њиховој сталној посредничкој преради кроз даљу диференцијацију. Урбано ткиво опонаша виртуелне светове компјутерских модела, губећи постојећу структуралност и иманентност визуелне организације, која је у историјском граду била основни циљ планирања, дајући му виши смисао поред искључиве функционалности технолошких, хигијенских и организационих захвата. Нова технолошко-имагинарна димензија пројектантске реалности, располажући концептуалистичким капацитетима уопштавања и техничком произвољношћу компјутерског модела, продире у све нивое визуелних чињеница, претварајући их у формалне параметре и ознаке.

Трајност грађевина се у традицији није сматрала нужном већ пожељном особином; био је то квалитет који искључиво архитектура поседује у мери која омогућава њеним објектима да надживе светове који су их створили.<sup>660</sup> Према Хани Арендт, „објективност ствари огледа се управо у чињеници да људи преко њих могу да задобију истоветност, да стекну идентитет тиме што стоје у односу према истој столици или истом столу“.<sup>661</sup> Грађевине су *par excellence* „преносиоци“ идентитета, и то мање личног, колико заједнице, читавог друштва или цивилизације. Контрадикторност трајности у модерном добу може се објаснити основном нужношћу иновације, неутољивом жеђи за новим открићима и искорак у непознато, опсесивном „конструктивном деструкцијом“ по којој се модерни свет разликује од свих других, у основи традиционалних, немодерних светова. „Солидна модерност“ била је доба идентитета, најпре друштвених група, па масовне културе, затим аутентичности појединца, чије тенденције остају уписане у поимање архитектонског језика, од модернизма, преко постмодернизма до супермодернизма. Модерни покрет припадао је антионтолошком ефекту који је, заједно са

---

<sup>659</sup> Донедавно се сматрало, с обзиром да се бавио инфраструктуром, да је француски архитекта био први који је приказао пројекат канализационе цеви у уличним пресецима, али заслуге за то припадају португалском инжењеру Еугенију дос Сантосу (Eugénio dos Santos), који је нешто раније израдио планове за реконструкцију Лисабона након великог земљотреса (1755).

<sup>660</sup> Антички свет је давно нестао, док Партенон и Пантеон још увек стоје.

<sup>661</sup> Hana Arendt, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 189-190.



категоричким одбацивањем иконизма, брисао све пређашње стилове, типологије и морфологије, и то не да би се стварност једноставно разрешила, већ да би се успоставио нови, савршенији геометријски поредак. Модеризам није био борба за већу креативну слободу, већ за поуну струковну самосталност, корениту реформу пројектовања и планирања. Уколико је свет изграђен на рационалистичким идејама, трајност постаје позитивна претпоставка архитектуре из које следи идеолошки спој радикалне иновације и норме. Рационалистички покрет укида могућност несолидности и грешке водећи се дијалектиком чврстих тела која искључује ирационалности. Данашња архитектура, колико год да је помпезно крута или чак перфекционистичка, никад не искључује ни ирационалност ни грешку, као по некој *ad hoc* логици која није предвиђена да траје. То што структуре *унак трају* најмучније је питање нашег времена, прихватајући Колхасов *junkspace*<sup>662</sup> као општи услов пројектантске праксе. Простор који изгледа као остатак у ствари постаје контекст, флуидно окружење ширења архитектонских ентитета у тополошком елементу који пракса није успела да проблематизује. Чињеница је да се структура архитектонског пројекта, као логичке основе из које се приступа сваком појединачном случају у пракси, још увек ослања на обрасце солидне модерности, идентификујући архитектуру са иновативном дефиницијом објекта.

Средином XVIII века, када настаје овај поглед на архитектуру, *појам облика се мења, као и појам предмета*. Уместо класичних елемената, забата, стубова, венаца или пиластра, први пут се цео објекат или корпус тумачи као форма, што показује Булеова дефиниција карактера од којег, уместо од редова, креће геометријско рашчлањивање. Промена форме и ново схватање архитектуре, полази од морфолошке трансформације физичког амбијента грађења и радног окружења архитекте. Уколико је у преломном периоду *појаве историчности и субјекта* могуће осветлити дискурзивну трансформацију, није у питању континуална трансформација вредности, већ прекид у коме се продори указују као знаци. Као главна фигура тог дисконтинуитета јавља се архитекта у улози археолога и уметника, који изнова започиње дискурс рушевина својим истраживањем заснованим на градским визурама.<sup>663</sup> Пиранезијеве графике у драматичним *пресецима* и *перспективама* предодређују наслаге времена, развијајући из њих једну покренути материју која обухвата археолошке остатке заједно са њиховим позицијама у нечитљивом систему.<sup>664</sup> Дисконтинуитет између истине и њених

<sup>662</sup> *Junkspace* представља прву дефиницију унутрашњег простора лишеног просторних вредности као што су облик и структура, чија појава „није принцип, па чак ни последица, већ пре остатак или колатерална појава“ савремене архитектонске продукције. Rem Koolhaas, *Content* (Köln: Taschen, 2004).

<sup>663</sup> Пиранезијеве графичке публикације *Varie Vedute di Roma Antica e Moderna* (1745), *Le Antichità Romane* (...), *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani* (1761), као и илустрације популарног историјског дела Едварда Гибона (Edward Gibbon), *The History of the Decline and Fall of the Roman Empire* (1776-1789), изазвале су велику пажњу у Европи, најављујући процват археологије, и инспиришући нови покрет у архитектури. *Le Antichità Romane de' tempo della prima Repubblica e dei primi imperatori* (1761). Henri Focillon, *Giovanni-Battista Piranesi 1720 -1778* (Paris: Librairie Renouard. - Henri Laurens, 1918).

<sup>664</sup> Стварност више није оно што слика приказује, већ приказано постаје само наговештај, одејај на површини невидљивог тела. Класични редови нису више обрасци и мерила која се односе на себе, већ се карактеристични облици стапају у јединствени стилски језик који упућује на невидљиво. Пиранезијеве графике наговештавају дубоки субјективни искорак на коме је засован отклон неокласичне мисли од језика класицизма. Ликови и ознаке који су артикулисали барокне

видљивих обележја постаје прозор сугестивне дубине: не постоје више разбацани остаци, ни облици и знаци који трепере у неутралности, већ само неодређена снага која их групише и спаја: снага ока које губи неутралну дистанцу, разума који трансцендира садржаје идеја, или самог призора који га „увлачи“ у пројекцију. Према Фукоу, „од тог тренутка ствари долазе представе само из дубине увучене у саму себе; испретуране, можда још тамније, али снажно везане за саме себе, спојене или раздвојене, али немилосрдно груписане силом која се крије у тој дубини. Видљиви ликови, њихове везе, белина која их изолује и окружује њихов профил, више неће бити доступни нашем погледу осим као јединствена маса која у тој ноћи превире заједно са временом“.<sup>665</sup> Пиранезијеве пројекције денотирају рушевине као најсугестивније архитектонско стање, двоструко разоткривајући облик и његову историчност, остајући притом симбол не само темпоралности културе, већ и оног подсвесног симболичког другог.<sup>666</sup> Према Жижеку, „процес историзације (симболизације) захтева празно место (*das Ding*), неисторијско језгро око којег се артикулуше симболичка мрежа, омогућавајући порицање апсолутне смрти, радикалног краја кружног кретања природе. Смак света, »уништење космоса«, увек је уништење *симболичког космоса*“.<sup>667</sup> Пројектујући рушевине, као видљиве пресеке кроз слојеве структуре које је разоткрило време, додајући им елементе који су давно нестали, Пиранези их „пресеца“ на архитектонски начин, откривајући у имагинарном засеку хтонску „дубину“ зида: неизрециво *празно место* „унутрашњости“ конструкције. Тежећи да се ослободи масивних зидова, рана модерна је замишљала друштво будућности које је непрозирне симболе пригушених тенденција прошлости заменило стакленим преградама од кристала. Веровало се, можда сасвим наивно, да ће прозрано-хроматски карактер животног простора ослободити људе од усамљености егзистенције коју носи тежина материје и затвореност у идентитет.<sup>668</sup> Ослобађајући се у елементима између којих се

---

представе споменика увек су били постављени у виду призора који је истовремено био сопствена дескрипција јер је, остајући у константном простору неутралне пројекције, говорио без остатка истовремено о себи и о ономе шта приказује. Пре раздвајања математике и онтологије свака слика била је једна прецизна *табела садржаја*. Призори времена успостављени на Пиранезијевим цртежима стављају тачку на алегорије и класичну дескрипцију, а рушевине познатих античких споменика постају схваћене, са оне стране емпиријских чињеница, као функције једног дубоког континуалног кретања. Giovanni Battista Piranesi, *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani* (Roma: Piranesi, 1761). Видети: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761/0253/thumbs>.

<sup>665</sup> Мишел Фуко, *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka* (Београд: Nolit - „Sazvežđa“, 1971), 350-351.

<sup>666</sup> Пиранезију су графички и археолошки садржаји омогућили простор за пројектовање који је у пракси био немогућ. Тадашње сужавање струковне перспективе без сумње је упоредиво са актуелним стањем, где нарочито у пракси постаје јасно да су пројектантске теме потрошене, као и да се простор за креативност мора тражити у другим областима, како би се успоставили односи и створиле нове реалности. Пиранези је реалне призоре споменика допуњавао изгубљеним елементима, успевајући да маштовито проникне у дизајн примарног архитекте. У том поступку огледа се специфично модерно проницање у дубину егзистенције, које алегорије времена мења за метонимизације његовог кретања, а кохерентне слике архитектуре за појам интегралног објекта.

<sup>667</sup> Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 2007), 135.

<sup>668</sup> Почетком XIX столећа, читав век пре авангардног искорака модерне, када долази до прве реорганизације знања и поновног заснивања архитектонских школа, у оквиру историцизма устаљује се солидна рационалистичка тенденција, огледајући се у тежњи за једноставним, огољеним геометријским фигурама. Она се испрва позива било на метафизичку или позитивистичку мисаону орјетацију, с обзиром да се сличност фигура више не налази између *архитектонског склопа* и појавне природе, већ између *архитектонског облика* и принципа зачетих у уму, непроменљивих у односу на видљиве феномене опажајног света. Историчност се у модерном добу „уселила у срце

конституише модерна субјективност, Пиранезијев језик у његовим последњим радовима, фантастичној серији *Имагинарних тамница* (*Le Carceri d'Invenzione*, 1761), достиже некакво велико јединство које као да извире из недоречене судбине модерности, најављујући, пре саме транспарентности, парцијалност пројекције и нестајање човека.<sup>669</sup>

### 3.2 Концептуално јединство пројекта и аутономност дела

„Оно што је савршено није требало да постане. – Ми смо се навикли да не постављамо питање о постанку свега савршеног, већ да се радујемо његовом садашњем стању, као да је оно никло из земље ударцем чаробног штапа. Ми смо ту вероватно још под утицајем прастарог митолошког осећања. Нама се готово чини (на пример, када посматрамо грчки храм попут оног у Пестуму) да је неки бог, играјући се, једног јутра саградио себи кућу од таквих огромних терета; други пут нам се чини да је камен изненада стекао душу која сада покушава да из њега говори“.<sup>670</sup>

(Фридрих Ниче, *Људско, сувише људско*)

#### 3.2.1 Реификација представе и њено појављивање

Архитектура је одувек сматрана истовремено употребним објектом и уметничким делом, али се у традицији те две релевантности нису налазиле у међусобно конфликтном односу који је настао када је корисност у модерном добу изједначена са инструменталношћу. Постојаност архитектуре испољава се на сасвим другачијем плану од момента употребљивости, имајући у виду начин на који уметничка дела припадају свету који кроз њих траје и огледа се у њима. Према Хани Арент, „реч је о трајности вишег реда од оне која је свим стварима потребна да би уопште постојале, с обзиром да је кроз трајање уметности постала видљива сама стабилност света, а са њом и слутња бесмртности, не душе или живота, већ нечег што је достигнуто смртним рукама“. Она тумачи како је непосредни извор

---

архитектонских облика“, дајући им невидљиву кохерентност садржаја који се никад у потпуности не може спознати. Идеја архитектонског облика више се не налази у дефиницији редова и отвореног низа, односно компоновања фасаде као репрезентације архитектуре, већ се заснива у подручју изван искуства, као услов који сваки објекат чини могућим. У аутономном статусу „стила који постаје предмет“ потврђују се сва начела Лајбнице (Leibniz) *Монадологије*: 1) *начело идентитета* или једне тачке гледишта, једне делимичне перспективе целине интегрисане у складни тоталитет; 2) *начело разума* као вишег систематског јединства, превазилажења противречности на основу дијалектичке синтезе; 3) *начело кохерентности* или континуитета у инеграцији тачака гледишта, тако да се систем показује без недостатка; 4) *начело оригиналности*, које претпоставља да се етапе саморазвијања идеја увек међусобно разликују, иначе би се свеле на једну одређеност; 5) *начело најбољег*, са којим се саображава систем подразумевајући максимум одређености у најједноставнијој и најелегантнијој фигури кружнице. Лик Фери, *Номо aestheticus: откриће укуса у демократском добу* (Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994), 118-120.

<sup>669</sup> Серија *Имагинарних затвора* (1750-1761) састоји се из 16 графика, од којих су неке прикази лавиринтских структура који у себи крију оптичке варке немогуће перспективе.

<sup>670</sup> Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko. Knjiga za slobodne duhove* (Београд: Fedon, 2012), 114.

уметничког дела „људска способност за мисао, која трансформише неми и неартикулисани очај осећања, надилазећи га својом отвореношћу и способношћу за свет - у који отпушта страсни интензитет из своје заточености у властитом сопству“.<sup>671</sup> У уметности, реификација или постваривање није само пука трансформација, већ трансфигурација, истинска метаморфоза, која посредством ствари претвара мисао у стварност, ослањајући се на исто мајсторство које је кроз примарни инструмент људских руку створило спектар употребљивих предмета у човековом вештачком окружењу. Материјализација без које ни једна мисао не може постати опипљива ствар „увек се плаћа, а цена је сам живот“: увек је нежива материја, попут камена, оно у чему живи дух мора да опстане, избегавајући се доласком у додир са животом који је вољан да га васкрсне.<sup>672</sup> Како је у свом тексту „Поводом *ready-made-a*“ приметио Дишан (Duchamp), „уметник може колико хоће да виче да је геније; мораће да сачека потврду гледалаца да би његови захтеви добили социјалну вредност и, најзад, да га покољења уврсте међу прваке историје уметности. Ствари добијају форму тек педесет до сто година касније, а тада постериорност даје коначни суд о томе шта ће бити запамћено заувек, а шта пасти у заборав“.<sup>673</sup>

Као парадигматски пример мисли, претворене у коначни израз физичког простора, модерна историја архитектуре означила је Брунелескијеву куполу Санта Марија дел Фјоре, објекат који је успоставио урбанистички, али такође алегоријски и симбиотички однос *Фиренца: небо*, у тренутку када је сам град тежио да постане нешто више од сопствене демографије и природне географије.<sup>674</sup> Да је то била архитектонска намера потврђује само постојање куполе, а шта је она, и шта представља, први се усудио да тумачи Алберти, који је тренутку њеног настанка, пишући *Расправу о сликарству и О скулптури*, „дубоко размишљао о проблему приказивања“.<sup>675</sup> Схваћена као објекат, купола за Албертија добија посебан значај,

---

<sup>671</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 232.

<sup>672</sup> Ibid, 235.

<sup>673</sup> Дишан овим поводом даље пише: „Знам да ће овај став наићи на неодобравање многих уметника који не прихватају ову медијумску улогу и инсистирају на ваљаности њихове свести у стваралачком чину – па ипак, истрија уметности је о вредностима уметничког дела увек одлучивала уз помоћ разматрања која су потпуно одвојена од рационализованих објашњења уметника. У сваком случају, стваралачки чин не изводи уметник сам: посматрач доводи дело у додир са спољашњим светом, дешифрирајући и тумачећи његове унутрашње квалификације, и тиме даје свој прилог стваралачком чину. Ово постане још јасније када постериорност даје свој последњи суд и каткад рехабилитује заборављене уметнике“. Marcel Duchamp, Gavrić Zoran (ur.), *Marcel Duchamp: izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1984), 45-46.

<sup>674</sup> Из тих аспирација оснаженог унутрашњег универзума рођена је ренесанса. Отварање неоплатонске Академије (1450) било је кључно за оживљавање Платонове филозофије чији се утицај ширио далеко ван граница Италије. Фиренца је у то време са правом називана „другом Атином“; филозофска школа укључивала је и уметност у новом сусрету са геометријом, и као таква постала је „срце града“. Архитектонски искорак ка универзалном одиграо се незнатно раније: првом половином века, недостајући свод катедрале Арнолфа ди Камбија постао је за Брунелескија место где се имунолошко својство зидина обнављало у елементу куполе, која би својом појавом, али пре свега, својом формом, могла да оваплоти идеју неба над градом, одражавајући и заокружујући оно што је заиста једино цело.

<sup>675</sup> Према Аргану, „Алберти је разликовао два начина приказивања привидности: *сликарство* (и по сродности проблема *барелеф*) које приказује помоћу перспективне пројекције тродимензионалне стварности на дводимензионалну плоху, и вајарство које приказује тродимензионални предмет помоћу другог тродимензионалног предмета. Купола је приказивање

док је као архитектонски садржај занемарује, користећи за њено означавање реч *структура*.<sup>676</sup> Самим тим, он изузетно Брунелескијево остварење превасходно интерпретира као просторни предмет огромних димензија, који се као *опредмећење самог простора* одликује перспективношћу. Реч *структура* која је данас уобичајена у дискурсу о архитектонским грађевинама, тада је поседовала специфично значење, односећи се дословно на контрафор или склоп елемената који, распоређени у одређеном геометријско-статичком обрасцу, могу да носе много већи терет. Архитектура претходних векова била је структурална, не само у погледу грађе која подупире сама себе стремећи динамички у висину, већ и у погледу логике преношења силе и масе, где је целокупна готичка игра конструкције била потпуно видљива. Употреба термина од стране Албертија први пут наговештава да су подупирачи скривени изнутра, па је *структура* не само носива, већ и репрезентативна целина, са ребрима која се спајају у једној тачки, означавајући перспективну позицију бесконачности. Облик који се појавио изнад фирентинских кровова, попут огромне перспективне направе коју је Брунелески уклопио у отворени хоризонт Фиренце, показује како је помоћу формалног чиниоца дефинисан бескрајни простор. Величина постаје први пут апсолутно испољена димензија из чије се проблематике рађа Брунелескијева идеја да волуменом апсорбује видљиву готску арматуру која би се нашла на месту контакта између контура, где би управо онемогућила куполи „да се уздигне изнад небеса“. По први пут након средњег века, контрафори бивају схваћени као методолошка погрешка. Њиховом традиционалном употребом *структура* би спласнула, изгубила би „способност лебдења“ и набујалост запремине коју јој пружа пнеуматички изглед „као да дише“, на рачун ширења или чисто готске планиметрије. У криптичкој архитектонској мисли средњег века питање просторне форме било је теолошки апсорбовано као сама могућност, док је читав простор био схваћен као једна јединствена, хомологна и донекле дематеријализујућа морфологија. Одвајајући куполу од архитектонског тела катедрале, Брунелески је остварио самосталност облика, обезбеђујући му централни значај и управни однос са небеским сводом.<sup>677</sup> Лантерна која је настала пар деценија касније, док је процес изградње још увек био у току, полази од истих формалних принципа. И она је замишљена као самостална грађевина, попут малог храма са централним планом чији су контрафори делимично „утопљени“ у ребра куполе, надовезујући се на њихове просторне осе, а делимично замаскирани орнаментом кружних волута на чијем се додиру појављује неочекивана супротност две геометријски усаглашене структуре, различитих пропорција, али истих обликовних принципа.<sup>678</sup> Лантерна се

---

јер омогућава сагледавање простора који је стваран, премда не и видљив, али управо приказивање простора у његовој свеукупности, а не нечега што се догађа у неком одсечку простора. У *De re aedificatoria* он наводи како су зграде предмети који се налазе у простору пуном других предмета, па се као такве на крају и не разликују превише од скулптура“. Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 72.

<sup>676</sup> Ibid.

<sup>677</sup> У томе се можда открива разлог његовог осигуравања нацрта које други нису могли да читају, његовог противљења отвору у подножју као и свакој другој конструктивној дестабилизацији која би могла довести до повратка потпорних елемената тамо где је требало направити јасан прекид и убедљив прелаз од једног тела ка другом. Ibid, 76.

<sup>678</sup> Завршна тачка у којој се спајају све линије које стварају простор прелази у круг волута, попут механизма који у спреси са сенком ствара утисак ротационог кретања попут великог точка, одговарајући ребрима која јасно сугеришу кружни покрет око осе са кругом и крстом. На пресеку некадашњег обзора и *структуре* настаје нова морфологија, и она рађа нова значења: Алберти пише

укључује у простор стварајући утисак атмосферског притиска који обликује перспективну конструкцију куполе, имајући за циљ да је својим хуманистичким језиком, насупрот неимарско-техничком приступу примарног објекта, учврсти и у идеолошком смислу, одређујући њен историјски значај и објашњавајући га пред лицем града. Технологија коју уводи Брунелески, за разлику од готичко-интернационалне технологије миланског Дуома, много је више историјска, у функцији онога што је требало да изрази, указујући на нов, авагардни положај Фиренце. Према признању релевантних историчара, таква купола без контрафора није се могла сматрати изумом античке архитектуре, премда је створена у духу њених облика, па се посредством Брунелескијевог објекта класичност открива као модерни пројекат, историјска творевина захваљујући којој је модерна архитектура ширила сопствене хоризонте.<sup>679</sup>

### 3.2.2 Материјалност структуре: трансформација модула у времену

Формалне карактеристике одређене архитектуре зависе од мноштва комплексних услова, тако да развој облика никад није био кохерентан, нити је могао да добије карактер неког процеса, иако на то указује теоријски појам аутономије чије се савремено схватање поистовећује са принципом субјективности. Како показује Брунелескијев пример, преокрети у погледу начина архитектонске реализације, повезани са коренимом променом конструктивних облика, били су у историји једнако снажни као и у модерности, али нова култура никад није била лет маште нити потврђени градитељски систем, већ познавање и разумевање односа, принципа и конститутивних начела, на основу којих се архитектура могла одредити према прошлости и будућности. Проблем *методолошког јединства и размењивања искуства*, који настаје услед процеса индустријализације, доживљава експанзију услед новог таласа аутоматизације који се не задржава на градилишту већ улази у архитектонски студио, трансформишући целокупну хијерархију праксе. Укључивање стваралаштва у систем односа одувек се тицало разликовања *између материје и облика*: проналаска композитивног или комбинаторног начела које је гарантовало да се слобода инвенције неће претворити у неограничено расипање драгоценог искуства. Један од најзначајнијих таквих поступака у класичној архитектури јесте онај који је Витрувије описао као *commodulatio* (лат.: *commodulatio* = регуларност),<sup>680</sup> а том начелу се вратила и модерна, управо у фази

---

о њеној ширини која је толика „да сенком прекрива све тосканске народе“, мислећи управо на сенку која укључује кретање сунца, чинећи куполу привидно ротирајућом конструкцијом. Ibid.

<sup>679</sup> Историјски храм био је синтеза историјских и идеолошких садржаја; као такав, он је у Албертијевом смислу „споменик“, а управо то његово обележје истиче историјску вредност техничког проналаска. Ibid, 77.

<sup>680</sup> Реч *commodulatio* тешко долази до изражаја у преводима Витрувија, с обзиром да је укључена у појам *симетрије*, лат. *symmetria*. Како тумачи Тине Курент, превод те речи је лингвистички тачан, али како она у модерним језицима означава нешто друго него у латинско доба, читави витрувијански пасуси остају термилошки замагљени: „Витрувијанска *симетрија* значи »модуларне величине« или »стандардне мере«, док данас та реч означава композицију чији су делови идентични у односу на средишњу осу, попут слике у огледалу“. Први део *Треће књиге, О симетрији храмова и одакле она потиче*, на латинском језику гласи: „*Aedium compositio constat ex symmetria, cuius rationem architecti diligentissime tenere debent. Ea autem paritur a proportione, quae*

најинтензивнијег индустријског преображаја архитектонских процеса. Према Аргану, неопходно је тачно одредити значење самог термина: „модул није задата форма, већ могућност форме, а будући да не постоји изван контекста речи *commodulatio*, он означава пре свега извесни пројектантски принцип. Искључиво у том контексту функционише и чувени Ле Корбизијеов израз *модулор*“.<sup>681</sup>

Код Витрувија, модул је представљао једноставно метричко начело, које није имало смисао, као у ренесанси, да одрази дубоки природни закон, већ да једноставно, попут метрике у поезији, гарантује одређени склад визуелних ефеката. Како је главна тема модерне архитектуре представљала позив на чистоту облика, на борбу за изворни објекат насупрот фалсификованом, као и на искрени захват насупрот лицемерју индустрије прерушене у занатство, тако и модернистички *стандард* не подразумева тип облика већ тип предмета, који као такав заузима место које је у класичном пројектовању имао модул. Како тумачи Арган: „може се тврдити да је велико откриће модерне архитектуре била замена *модула-мере модулом-предметом*, представљајући полазиште нових механизма реализације, нове дефиниције функције, рецепције градског простора, као и индустријализације грађевинских процеса“.<sup>682</sup> Када је реч о поимању простора, узимајући увек у обзир предмет у односу на његову практичну функцију, ово начело отвара нове хоризонте просторно-временског *continuum*-а људског постојања и деловања, подразумевајући нужност да се сваки елемент сведе на апсолутну вредност конструктивности, какву је теорија Баухауса прописивала као предуслов било којег формалног захвата, настојећи да је унесе, као основно естетско начело, у све чињенице и процесе индустријске производње.<sup>683</sup> Постмодерна доноси преокрет,

---

*graece αναλογία dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum. Namque non potest aedis ulla sine symmetria atque proportione rationem habere compositionis, nisi uti ad hominis bene figurati membrorum habuerit exactam rationem“*, што је преведено као: „Композиција храмова заснива се на симетрији; архитекти се пажљиво морају држати њених закона. Симетрија настаје из пропорције, која се на грчком назива *αναλογία* (чит.: *analogía*). Пропорција је подударане одређеног дела са појединим деловима грађевине и целином. На томе се и заснива закон симетрије. Ни један храм без симетрије и пропорције не може имати правилну композицију, ако у деловима нема таквих односа какви се налазе, на пример, код добро грађеног човека“. Tine Kurent, „The Vitruvian symmetria means »modular sizes«,“ *Linguistica* 19.1 (2015): 65-78, 65-67.

<sup>681</sup> Giulio Carlo Argan, *Arhitektura i kultura* (Split: Logos, 1989), 38.

<sup>682</sup> Ibid, 41.

<sup>683</sup> Супротно од уверења идеалистичке естетике и њених илузија аутономије, начин на који се архитектура остварује прописује њену условљеност економијом и политиком. Модерни сукоб уметности и технике маскирао је прави проблем дијалектичког превирања у чијем се корену налазио архитекта као политички субјекат. Почетком XX века на архитектуру престаје да се гледа као на једну од лепих уметности, а њен задатак, да врати свету људско мерило, постаје остварив само деловањем из друштвене сфере, водећи ка ослобађању од традиције и одбацивању академских норми, према идеји модерне која се постављала много шире, настојећи да доведе до промене социјалних структура. Из такве дијалектике архитектура се искристалисала као активност која тежи да преузме пуну одговорност за изградњу на плану чија је дистрибуција представљала испољавање политичке моћи. Модерни архитекти који су деловали од 1910. године, али пре свега у периоду између два рата, имали су свест о кризи вредности проузрокованој ширењем масовне културе, али и о ограничениости застареле идеологије. Демијуршка метафизика стваралачког чина који архитектонским облицима намеће божански ред и хармонију, представљала је превазиђену праксу које се нова архитектура прогресивно ослобађала. Прелазећи у друштвено подручје, њен смисао се кретао између програма које је требало омасовити и прилагодити савременим потребама и уметничке позиције која се окреће потпуној саморефлексији света.

појавом опне која, као симулација грађевине, скрива њену унутрашњу структуру омогућавајући феноменолошку неодређеност просторних елемената. Ограничења постају више временски и темпорални, а самим тим виртуелни конструкти, најављујући нову етапу процеса који физичким појавама дају језички карактер.<sup>684</sup> Преласком на компјутерско моделовање пропорцијски обрасци губе практични смисао, тако да се једини релевантни естетски критеријум везује за значење. Заједно са *смислом модула* нестаје принцип који је омогућавао типолошку апстракцију пројектантских техника, а уместо тога наступају маргиналне варијације, онемогућавајући израз архитектуре који би био инклузивнији од појединачног.

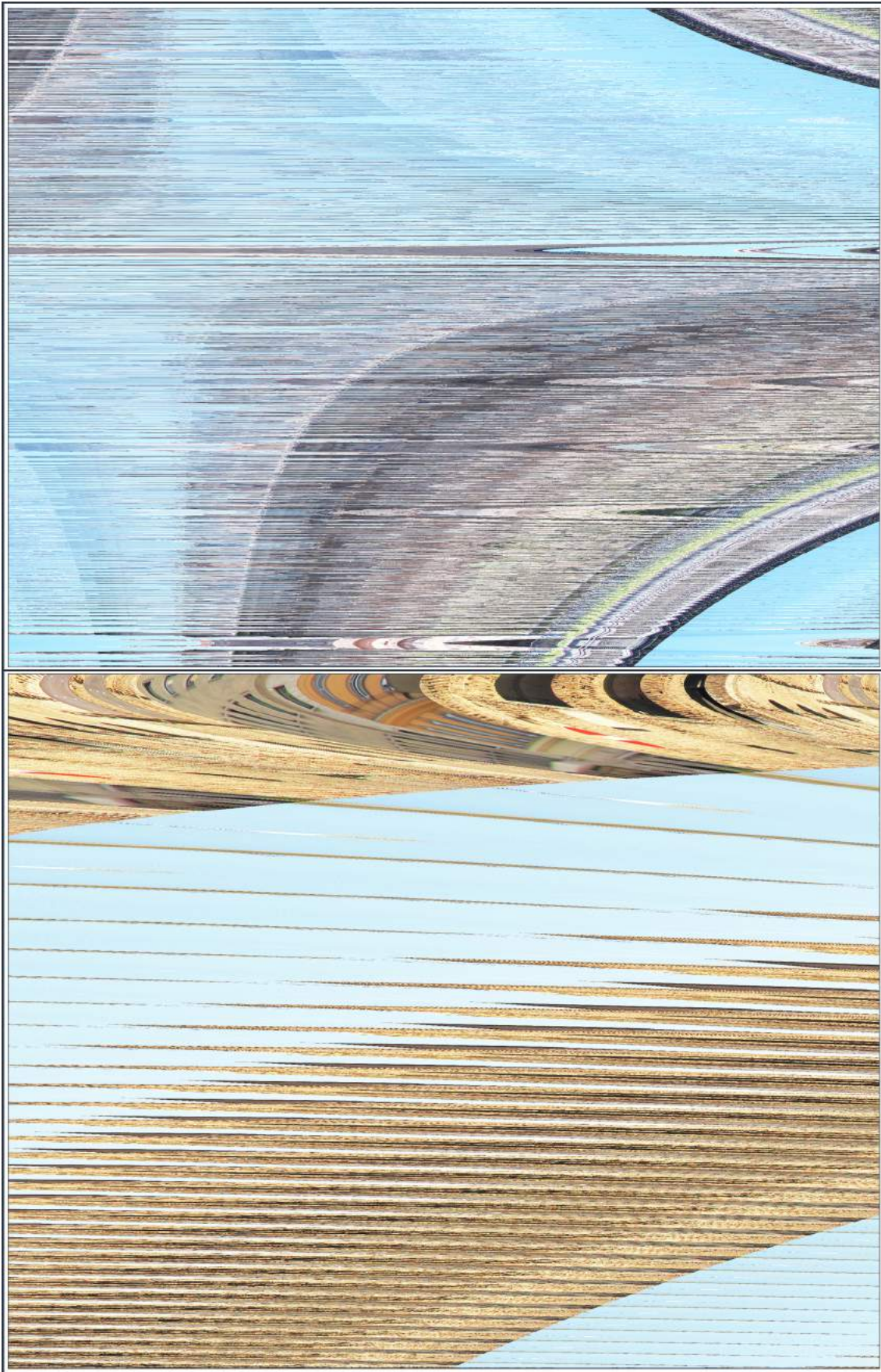
Процес архитектонске реализације постаје фрагментиран и прожет непрегледношћу, али истовремено ограничен у облику искуства које је наметнула технологија. Управо на том плану испољава се карактер савремене производње која апсорбује целокупну архитектонску делатност, одузимајући јој могућност да уочава сопствене алтернативе и ослобађајући је дужности да преиспитује ваљаност сопствених изричитих претпоставки.<sup>685</sup> *Течни контекст* онемогућава суштинско умрежавање идеја, демонтирајући чврсте мреже у сфери дисциплинарног повезивања и знања, обесмишљавајући све могуће темељно разрађене релације, тако да неизвесност прожима сваки појединачни поступак. Сфера практичног истраживања повлачи се на ниво искључиве визуелизације, дајући актуелној архитектури карактер компјутерских слика које једнозначним одразом и антистатичком волуметријом прикривају дубоку произвољност појава које суштински негирају јавни простор, јер не превазилазе индивидуалну вредност. Услед прећутног прилагођавања компјутерској технологији цртежа, ослобођеној нужности усклађивања елемената и целине какво је подразумевало цртање у размери, створене су околности видљиво диспропорционалне архитектонске продукције, чија је неодређеност обележје „међупростора“ без планова и дубине.

---

<sup>684</sup> Robert Venturi, Deniz Skot Braun, Stiven Ajzenur, *Pouke Las Vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme* (Beograd: IRO „Građevinska knjiga“, 1988).

<sup>685</sup> Zygmunt Bauman, *Tekuća modernost* (Zagreb: Naklada Pelago, 2011), 29.





Табла 5. Фрактално прецртавање (рушење принципа стварности)

## IV ПРОЈЕКТОВАЊЕ У XXI ВЕКУ

„Испод њих су канали. У њима ништа, изнад њих дим се гони. Били смо у њима. Нисмо уживали. Брзо прођосмо. А полако пролазе и они“.  
(Бертолт Брехт, *О градовима*)

„Знао сам да су грађени градови, нисам се до њих одвезао. То спада у статистику, помислих, не у историју“.  
(Бертолт Брехт, *Велико време проћердано*)

„... Кажем вам: не расту саме од себе, већ двадесет година, куће као брда од метала. Велики градови сад очекују трећи миленијум. Он почиње, не може се зауставити, већ данас. Потребан му је само један грађанин, и довољан је један једини човек или жена“.<sup>686</sup>  
(Бертолт Брехт, *О усељавању човечанства...*)

### 4.1 Еколошка функција облика

„Саградићу вам један град од крпа! Саградићу вам без плана и цемента Грађевину коју ви нећете моћи уништити, и коју ће нека врста пенушаве очевидности подржавати и надувавати...“<sup>687</sup>  
(Анри Мишо, *Противим ти се!*)

Према Валтеру Бенјамину, „природа формира сличности: довољно је помислити на мимикрију. Али узвишену способност *произвођења сличности* има само човек“. Више функције попут уметничког стварања пресудно су одређене миметичком моћи чије је деловање шире и дубље него што изражавају свесне аналогиије, али чији капацитети, заједно са њиховим објектима, никад не остају устаљени током времена, већ имају запањујућу моћ трансформације. Није тешко претпоставити да су постојали миметички облици и смислени карактери објеката тамо где данас нисмо у стању ни да их наслутимо, као на пример у констелацијама звезда.<sup>688</sup> Претварањем визуелих чињеница у формалне параметре и ознаке, настају појмови и системи вредности који се више не могу вратити у непосредне просторне односе, већ се у актуелним логичким процесима претварају у информације, као што су се некад чисто чулни, квалитативни односи трансформисали у мерила позиције и функције. Тако процес геометријске апстракције, који започиње проналаском линеарне перспективе, добија исходиште у виралној димензији архитектонског

---

<sup>686</sup> „О градовима“ (1913-1926); „Велико време, проћердано“ (1953-1956); „О усељавању човечанства у велике градове почетком трећег миленијума“ (1913-1926). Bertolt Brecht, *Izabrane pesme* (Beograd: Nolit, 1979).

<sup>687</sup> Анри Мишо (Henri Michaux), *Противим ти се!* Анри Мишо, *Кловн* (Крушевац: Багдала, 1962), 47.

<sup>688</sup> Према Бенјамину, исто важи за језик и писмо, „медии у који су без остатка ушле раније способности означавања сличног, тако да он сада представља медијум у коме се ствари не сусрећу директно, као раније у духу видовњака или свештеника, већ у њиховим бићима, најлелујавијим и најфинијим супстанцама, ступају у везу“. Valter Benjamin, „Učenje o sličnom“, *Delo: Lavirinti, labirinti*, br. 1-2 (1981): 61-65, 65.

пројекта.<sup>689</sup> Закон преображаја, карактеристичан за модерно научно мишљење, који хетерогене саржаје сличности преноси у хомогене, формалне „калупе“, Бодријар је представио у функцији технике схваћене као *процес ослобавања*, „када човек миметичке фигуре које ствара пројектује напоље, у празан простор, и на тај начин их се ослобађа“.<sup>690</sup> Тако техника постаје средство растварања симболичког света чије инхерентне садржаје преноси у спољне сингуларности, свдећи стварност на мрежу функционалности које као релативни, међусобно необавезни елементи, успостављају опасну димензију атомизације. Урањањем у комуникацију, савремена пракса постаје ексцентрична, чиме престају да постоје суштински архитектонске одлуке и јавност која би о њима имала јединствену свест. Допирући посредством екрана, уместо несумњивих исходишта настаје игра у којој све постаје неодређено, па архитектура у савременој продукцији постоји само условно, док о пројектовању у правом смислу не може бити ни говора. Према Бодријару, „када материјал постане непријатељ и човековој провокацији одговори супротном провокацијом, онда се принцип стварности сам од себе урушава, јер се ствари повинују овом узајамном изазивању, а не више сопственој објективности“.<sup>691</sup>

Пројектовање у правом смислу почиње када се апстрактност нацрта, који је увек шематски и неутралан, подразумевајући неутрализацију извесне просторне и историјске ситуације, конкретизује у непосредном односу са окружењем. *Моменат инвенције* у већој или мањој мери представља надилажење генералних решења, наталожених у матрици репрезентације, као што су у архитектури прошлости извесна узорна решења била синтетизована у шематској структури типа. Суштина дестабилизације или неодређености савремене праксе огледа се у изостанку *момента инвенције*, где се неподношљива апстрактност реализација може упоредити са бодријаровским повиновањем ствари провокативној игри коју захтева репрезентација, уместо законима објективности. Компјутерска технологија је омогућила производњу архитектонских пројеката на таквом нивоу да нужно долази до диференцијације процеса, подељености на фазе између различитих субјеката и њиховог међусобног техничког превођења, како би се сваки елемент испоставио и извео као симулација целине. Неминовна типолошка апстракција, која од категорије објекта прелази у *репрезентативни калуп* или еталон приказивања, дестабилизује фазу инвенције одлажући је у изостављено подручје које нестаје и губи обресе са повлачењем принципа реалности. Она постаје додатна вредност за коју ће се архитекти самоиницијативно борити насупрот отпору дискурзивног света комуникације, бивајући притом лишени не само некадашње функције аутора која се огледала у јединству са делом, већ и њене постмодерне ауре, налазећи смисао искучиво у функцији дела, као супротности не-делу. Тиме настаје један сасвим другачији *модус објекта*, који ипак одговара нејасном бодријаровском појму *радикалности света*, који као *еколошка функција архитектонског облика* означава специфичност праксе, подразумевајући

<sup>689</sup> Видети: 214. Стр 399.

<sup>690</sup> У културама у којима „надвладава симболички имунитет“, које нису „користиле технику да све то избаци и да се тога растерете“, дестабилизација самих основа не може да настане услед отпорности „самог органског тела“ које их изнова интегрише у јединствени симболички процес. Jean Baudrillard, „Теорија вируса (virus теорија) – слободни govorni tekst“, *Gledišta, časopis za društvenu kritiku i teoriju: Postmoderna*, br. 5-6 (1990), 40-46, 41.

<sup>691</sup> „Принцип је да су субјект, као и свет, и предмети, назовимо то природом или не, *унак материјал*“. Ibid, 43.

непосредно локализовање и формирање у релацији са окружењем.<sup>692</sup> Амбијент постаје иклузивни појам, означавајући животну средину у њеној целини, као и у дословном испољавању кроз релације које облицима дају јединствени карактер.

*Непосредно локализовање облика* представља једну од основних тема у уметничким радовима Криста и Жан Клод (Christo and Jeanne-Claude) чије привремене инсталације, ослоњене на просторно искуство архитектуре, разоткривају модулацију природне димезије предела. Оне осветљавају настајање облика супротно од имплементације у постојећи пејзаж на основу програмске или формалне логике наметнуте од споља; реч је о настајању кроз откривање конструктивне функције изведене из просторне ситуације, у виду модула који, као предмет или детаљ представља директну *могућност форме*, дакле, одређени пројектантски принцип, који у себи садржи *commodulatio*.<sup>693</sup> Сваки облик алудира на већ постојећи облик и у њега уписане симболе, омогућавајући преплитање лика и места са садржајима културе и значењима објеката који се, као опредмећења простора, одликују перспективношћу. Такав предмет се увек пројектује у односу на конкретне позиције гледања, карактеристична градска места или јавне визуре одакле ће „оживети“ његов просторни ефекат, а никад као апсолутна вредност геометријских принципа. У дефинисаним *погледима* облик се интегрише као суптилни релациони доживљај, који је као израз дате просторне ситуације непоновљив, укључујући се у линије, структуру и ознаке окружења, попримајући вредност пуног представљања или „изградње“ простора. Узимајући у обзир да у физичком свету нашег непосредог вида постоје места која су слична, али не и идентична, учинак облика у правом смислу те речи зависи и од његовог положаја,

---

<sup>692</sup> Природа или физички свет, друштвени свет људских односа и изграђени свет људског стваралаштва добијају облик посредством архитектуре, као директни садржај места. Та коцепција није нова; она се кроз различите идеје уобличавала у првој критици модернистичког убанизма, од стране наредне генерације која је тежила увођењу различитости кроз локализацију његових темељних начела. Према речима Киша Курокаве (Kisho Kurokawa), једног од оснивача групе Метаболизам, трага се за јединственом перспективом просторне ситуације, имплицитне у широком пољу флуидних и замршених проблема. Kišo Kurokawa, „Homo movens“, *Delo: Japan, tradicija & savremenost*, br. 1 (1973): 26-44.

<sup>693</sup> Пројекти Криста и Жан Клод припадају категорији *land art*-а, где се као најкарактеристичнији издваја поступак умотавања (*wrapping*) грађевина или елемената пејзажа да би се прекривањем тканином објекти извукли из њихове устаљене слике, разоткривајући иначе невидљиве појавне димензије које омогућавају различита друштвено-историјска читања споменика. У ту серију спадају пројекти попут *Умотаног дрвећа* (*Wrapped Trees*, 1997-1998), *Умотаног Рајхстага* (*Wrapped Reichstag*, 1971-1995), *Умотаног Понт Нефа* (*The Pont Neuf Wrapped*, 1975-1985), *Окружених острва* (*Surrounded Islands*, 1980-1983), *Текуће оград* (*Running Fence*, 1972-1976), „Зида“ - *обмотаног римског зида* (*The Wall—Wrapped Roman Wall*, 1973-1974), *Умотаних споменика* (*Wrapped Monuments*, 1970), *Умотане обале, милион квадратних стопа* (*Wrapped Coast, One Million Square Feet*, 1968-1969), итд. Један од радова око чије се реализације преговарало више деценија, *Тријумфална капија, умотана* (*L'Arc de Triomphe, Wrapped, since 1962*), требало би да буде коначно изведен у октобру ове године. Сваки од пројеката у потпуности су финансирани сами уметници, продајом цртежа, колажа и макета, као и ранијих радова и оригиналних литографија. Поводом *Умотаног Рајхстага*, аутори тумаче: „Рајхстаг стоји на отвореном, необично метафизичком подручју. Зграда је доживела своје сталне промене и поремећаје: саграђена 1894. године, спаљена 1933. године, готово уништена 1945. године, обновљена је шездесетих година, али Рајхстаг је увек остао симбол демократије. (...) У периоду од две недеље богатство сребрне тканине, обликоване плавим конопцима, створило је раскошан ток вертикалних набора који су истицали особине и пропорције импозантне структуре, откривајући суштину Рајхстага“. <https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>.

а не само од његове морфологије. *Инсталацијама Криста и Жан Клод* увек претходи одабир карактеристичних позиција гледања који се надовезује на тему, а из тих тачака се, на основу фотографија са лица места, служећи као подлога за пројекције, истражују перспективне вредности *структуре*. Оне воде до *модуларних вредности*, односно, до дефиниције предмета, често из готовог индустријског репертоара, који је истовремено детаљ и веза: не проста мера, већ особена антиципација облика. Јединични елемент, одређен бојом, оријентацијом и слогом, омогућава варијабилност кроз серијску ротацију са којом се постиже хармонични преокрет такта на плану целе структуре.

Намерност таквих преокрета суштина је архитектонског пројектовања схваћеног као активост која апстрактне приципе и захтеве претвара у просторне чињенице и конкретне ситуације. Трансформација која покреће структуру може бити пуки производ случајности, и као таква има одређени архитектонски значај, али као свесна идеја, чијим се постваривањем „мисао претвара у стварност“, она добија вишеструку и јединствену вредност уметничког дела. *Лондонска мастаба (2016-18)*<sup>694</sup> открива најфиније релације, какве се у савременој архитектури занемарују кроз парадигме репрезентације,<sup>695</sup> поседујући *вишак вредности* који иде насупрот комуникационом услову дестабилизације и искључивању могућности непосредне локализације виртуелним одвајањем нашег фиктивног „ока“. Основни услов таквог отуђења од реалности омогућава *камера 3D модела* коју је могуће поставити на карту локације и задати јој прецизне просторне координате, губећи из вида да је ефективна перспективна слика, настајући на компјутерски генерисаној подлози, неспојива чак и са фотографијом која подразумева физичко присуство субјекта на лицу места, али и сасвим неупоредива са квалитативним мноштвом утисака стварног погледа у простор који она опонаша и замењује у процесу пројектовања, не заснивајући се на механичком „запису“ реалне визуре, ни на сећању на доживљену стварност, већ на апстрактној предиспозицији онога што је могуће видети: на фиктивној, геометријској симулацији реалности. Дигитална оптика модела чак се и фактички разликује од пројекције психолошког вида: латерална ширења и панорамска закривљења моделски произведених перспектива *незанемарљива су у урбанистичкој размери*, у којој актуелне праксе искључују саму могућност форме.<sup>696</sup>

<sup>694</sup> *The London Mastaba* (Serpentine Lake, Hyde Park, 2016-18): „састоји се од 7506 хоризонтално наслаганих буради на плутајућој платформи направљеној од међусобно повезаних полиуретанских коцки велике густине, на чијем је врху конструисан челични оквир за који су причвшћена бурад. Скулптура је тешка 600 тона, фиксирана са 35 сидара, а њен укупни отисак износи око 1% површине језера. Као у случају других Кристо и Жан Клод пројеката, Мастаба је у потпуности финансирана продајом оригиналних Кристових радова, без коришћења јавних средстава, и спонзорстава“. Разгледнице и планови који истовремено представљају студије за настанак пројекта и карактеристичне скице структуре, посматрају се као дела по себи, не репродукције, чија продаја омогућава независност и пуну слободу реализације“. <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-london-mastaba/>.

<sup>695</sup> *Парадигме репрезентације* замениле су типолошку идентификацију коју су у модерном пројекту подразумевале *парадигме функционализма*.

<sup>696</sup> Претпоставку о трајном морфолошком губитку потврђује легитимизација „пројектовања на даљину“, која је, након велике рецесије 2008. године, уследила из низа дисциплинарних политичких прилагођавања новим стратегијама глобалног улагања, усредсређеним на зоне и округе културног наслеђа, способне да оптимизују приходе од туризма. Наметнута сврсисходност *диференцираног*



## 4.2 Стварни и дигитални просторни екрани

„Знамо да смо привремени житељи света, а да после нас неће доћи ништа спомена вредно“.<sup>697</sup>

(Бертолт Брехт, *О усељавању човечанства...*)

Еро Саринен (Eero Saarinen) је крајем 1950-тих још увек могао да тврди да се истинска лепота архитектонске структуре огледа у њеној борби против гравитације. Огромне макете својих објеката објашњавао је као елемент контроле над њиховом тежином, омогућавајући аналогију са најфинијим деловима структуре где се испитује гранично место, доведено до ивице прекида. Узбудљивост простора се по њему не огледа у стабилности конструкције, већ у позицијама најближим њеној статичкој дестабилизацији, где елементи у стању видљивог напона добијају динамички моменат. Инфраструктура у модернизму постаје надахнути просторни чинилац, захтевајући виши ниво визуелне артикулације од чисто практичног средства са којим се „прави склониште за модерног човека“. Према Саринену, „архитектура као таква има много већу, скоро религијску улогу и мора кренути од сазнања о томе да је човек пре свега племенито биће.“<sup>698</sup> Његов савременик, Ђо Понти (Gio Ponti), посвећен сасвим другом аспекту архитектуре, о свом предмету је писао на веома сличан начин: „Архитекта (уметник), када гради ентеријер, мора да замисли за сваки прозор *човека на њему*, за свака врата *особу како пролази*, за свако степениште *да се неко њиме пење*, за фоаје *сусрет*, за терасу *одмор*, за дневну собу *да се у њој живи*. Италијанска реч за собу је *stanza*, прелепа реч која значи да је неко ту. То је »анимирајућа генеза« архитектуре. Па ипак, архитектура нам се разоткрива у оном облику у којем просуђујемо о њој, ненасељена и изолована од свих сопствених закона“.<sup>699</sup> Рекло би се да је у једном кратком периоду, који се несумњиво завршио крајем 1960-тих година, архитектонска струка представљала идеалну делатност. Схваћена више хуманистички него демијуршки, она је градила свет, једнако суверено заступајући мисао и праксу. Архитекта је био уметник који обликује просторе достојне племенитог људског бића пред којим се, тражећи више од пуког материјалног смештаја, открива дидактичка улога грађевина. Инфраструктура је лебдела истањујући све више преокренути однос структуре и масе, без сумње паладијански изум који је модерна конструктивно усавршила, баратајући са новим структуралним перформансама армираног бетона

---

*дизајнерског процеса*, подређена искључиво економској логици без контекстуалних механизма, неминовно нарушава физиономију и идентитет историчног бића постојећих градских целина. Афирмативни однос према свим видовима технолошких иновација имао је за последицу недостатак далекосежнијег разумевања промене медијског супстрата пројекције, где је компјутерско цртање пре свега значило аутоматизацију поступака геометријског конструисања у којима се огледала сличност са материјалним обликом архитектуре. Свођење конструкције на аутоматску репродукцију редуковало је могућност пројектовања просторне структуралности на пуке визуелне стратегије базиране на спољашњем изгледу објекта. Систематске везе између апстрактног модела и физичке стварности грађевине нестају услед потпуне еманципације виртуелног пројектантског домена, све веће техничке аутоматизације процеса, као и атомизације реалности.

<sup>697</sup> „О усељавању човечанства у велике градове почетком трећег миленијума“ (1913-1926). Bertolt Brecht, *Izabrane pesme* (Beograd: Nolit, 1979).

<sup>698</sup> George Nelson, „The Designer in The Modern World“, James B. Hall, Barry Ulanov (ed.) *Modern Culture and The Arts* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1972), 524-529, 526.

<sup>699</sup> Gio Ponti, „The Architect, The Artist“, James B. Hall, Barry Ulanov (ed.) *Modern Culture and The Arts* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1972), 515-523, 516.

и стакла. Иако су приказиване у идеалистичкој форми, грађевине су функционално биле већ укључене у живот, или су бар тако замишљане у односу на појам идеалног корисника чија се рецепција отвара за сваку техничку иновацију. Прва нафтна криза (1973), наступајући попут цивилизацијског шока, преокренула је све односе, стављајући тачку на срећни развој дисциплинарне праксе. Она је означила крај позитивних трендова који су обележили светску економију у четврт века након завршетка Другог светског рата, најављујући фазу нестабилности која траје до данашњих дана. Почетком 1970-тих година, из струковог дискурса извајају се сасвим другачији гласови: о „структури која постаје илузија“;<sup>700</sup> о „двоструком коду“ који значи *по нешто за сваког*;<sup>701</sup> о *плуралности* која постаје филозофија и о естетици *ишчекивања*. Долази до разградње или напуштања некадашњег јединства између пројекције и стварности, где у новонасталим условима релативизације и губитка средишта истинитост говора постаје ирелевантна у односу на његов идеолошки учинак.<sup>702</sup> Иако су се производни услови архитектуре са компјутерском технологијом коренито променили, филозофски она остаје безизлазно закључана у терминолошку амбивалентност дискурса „*anything goes*“. Уплитањем критике у ту игру, основна претпоставка постмодернизма константно траје, означавајући неодређеност терминолошког мноштва и маргиналних различитости икона, која не значи нужно и плуралитет архитектонских чинова. Она представника културе, од *племенитог бића*, као субјекта једне истински просторне праксе, претвара у *купца или потрошача* одређеног свим нивоима укуса. Комерцијални принцип је апсорбовао постмодеристички дискурс много пре преузимања термина из језика маркетинга, Колхасовог присвајања симбола и ознака културне хегемоније у тренутку „отварања“ новог тржишта на истоку. Тиме се морфолошки капацитети структуре дислоцирају на рачун комуникативних, па се архитектонски објекти, осим у виду споредног дејства, више неће схватати као средство за трансформацију реалности. Кључни појмови модернистичког дискурса добијају нове дефиниције и тумачења, вредна искључиво са формалног аспекта, али губећи историјска значења и смисао.

Свеопшта амбивалентност, подстакнута трендом неоавангардних заснивања модернизма, маскира структуралне промене које настају ступањем компјутера у

---

<sup>700</sup> Richard Lippold, „Illusion as Structure“, James B. Hall, Barry Ulanov (ed.) *Modern Culture and The Arts* (New York: McGraw-Hill, Inc., 1972), 357-383.

<sup>701</sup> Wolfgang Welsch, „Postmodernističke perspektive za dizajn budućnosti“, *Delo: Postmoderna aura (V)*, br. 6-8 (1991): 288-302.

<sup>702</sup> Џенкс пише како је модернизам „био афирмативан и униформни, отмени језик челика и стакла који је одговарао пругастим оделима на шефовским спратовима, док постмодернистичка архитектура настоји да буде мање елитистичка, а више комуникативна и многострука. Постмодернистичка грађевина подесна је истовремено барем за два различита слоја становништва: како за ангажовану мањину која брине о специфичним архитектонским проблемима, тако и за широку јавност, како традиционалистичку, тако и индивидуалистичку“. Познато је да Џенкс, када говори о модернизму, из појединачних примера оркестрирано индукује негативне поруке, од којих се многе не слажу са чињеницама, чак ни на најелементарнијем нивоу. Интернационални стил био је можда ексклузивистички, али не и елитистички (штавише, полазне претпоставке модернизма и интенационалног стила у својим начелима биле су сушта супротност елитизму, како историцизма против којег су дигле глас, тако и класе која се на њега ослањала, противећи се стварању масовне уметности), а у сваком случају је као позиција неупоредив са постмодернизмом, чије истовремено заступање *елитизма и популизма*, инструментализује дисконтинуитет културе који пружа базу за „двоструко кодирање“.

архитектонски студио, трансформишући постепено односе продукције, као и много фундаменталније епистемолошке услове у њиховој позадини. Компјутерско цртање означава промену медија са таквим историјским интензитетом да остаје нејасно због чега се теорија није снажније заинтересовала за радикални преображај техничког окружења, имајући у виду да су папирни формат и начин пројектовања у размери од тренутка масовне доступности папира у ренесанси остали мање-више константни до краја прошлог века. У корену ових процеса налази се *промена саме природе модула*, из које следи *другачије схватање материје и форме* у односу на целокупну нама познату праксу, условно временски одређену од средине XVIII до краја XX века<sup>703</sup> или, као историјски садржај, од Пиранезија до Портогезија.<sup>704</sup> Проблем који у основним цртама покреће нестајање модула-предмета тиче се начина просторног размишљања, као самог услова пројектовања и репрезентације архитектуре, где је цртање на формату представљало артикулацију облика у размери, док компјутерски модел уводи јединице (*units*), захтевајући као унос *реалне величине*. Аналогни цртеж је преко размере као основног пропорцијског закона успостављао директнији однос са стваномшћу коју је представљао, док компјутерски модел постаје паралелна и фиктивна стварност на какву указује неограничено ширење пројективних равни као и *бројеви* који су заменили *мере*. На основу растера који је усклађивао цртеж и *commodulatio*, модернизам је развио метричко начело (модул-предмет) са идејом да истовремено повеже *графичко помагало, стандард индустријске производње и систем монтаже*, укључујући и *поделу градилишта*. Ле Корбизијеов *Dom-Ino* склоп<sup>705</sup> био је први корак ка остваривању те идеје коју ће усавршити *Модулар* (1943-1945). Архитектонско конструисање и представљање облика на папиру увек је подразумевало унутрашње рашчлањивање формата на основу извесног пропорцијског обрасца, уз аналогни однос према стварности, била она замишљена као књига реалних мера и стандарда, попут Нојферта<sup>706</sup> или, као у ренесанси, у виду дубоког природог закона који се откривао посредством пропорција витрувијанског човека.<sup>707</sup>

Компјутерско моделовање, за разлику од традиционалног и модерног аналогног архитектонског цртежа, утврђује одређене принципе на основу величина у бројевима, а не у мерама, без обзира да ли их уносимо на основу емпиријског знања, или већ постоје у готовим блоковима. Аналогно цртање захтевало је прецизност у односима, а не у цифрама, јер *нумеричке величине*, колико год биле прецизне, међусобно не заснивају просторни склад и геометриску артикулацију,

<sup>703</sup> Видети: Стр. 353.

<sup>704</sup> Видети: Стр. 161-163.

<sup>705</sup> *Maison Dom-Ino* (1914-1915), модулarna структура отвореног плана била је манифестација модула-предмета, на шта казује наслов који алудира истовремено на *domus* (лат.: кућа) и *домине*. Систематско повезивање свих елемената у сложеном процесу реализације грађевина било је јединствена одлика архитектонског модернизма, који је геометријски рационализам прогласио за естетски принцип, одричући се иконизма и сводећи на нулти ниво језика, како би темељна рационална структура обухватила што шири круг друштвених процеса, имајући у виду да је израда функционалних стандарда био један од основних циљева *Међународног конгреса модерне архитектуре (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne, 1928-1959)*.

<sup>706</sup> *Нојферт (Bauelementelehre, 1936)* књига архитектонских стандарда и мера коју је објавио Ернст Нојферт (Ernst Neufert) као приручник за архитекте и студенте, са циљем рационализације пројектовања.

<sup>707</sup> Однос микрокосмоса и макрокосмоса заснивао се на Платоновој идеји геометријског универзума и пропорцији која, као основна сличност, обухвата све везе између ствари.



као што је то био случај са *преношењем мера* где је модул већ на основном плану усклађивао величине у извесни ритмички и визуелни ред. *Auto CAD*<sup>708</sup> ангажује сасвим супротну логику од папирног формата: логику низова и тополошких простора, бескрајне мултипликације и ширења у неограниченом простору, где је симетрија готово немогућа у класичном смислу, као образац унутрашње артикулације, тако да делови буду међусобно усаглашени и да сваки део буде усклађен са целином. Она се не може постићи понављањем елемената и њиховим накнадним заокруживањем, кадрирањем и подешавањем оквира, јер уместо конкретне фигуре сличности изнова настаје апстрактна матрица, низ преведен у отворени распоред позиција. Тек приликом кадрирања које је крајњи корак неког процеса задаје се размера која је више резултат или *output* него иницијална графичка одредица. *Штампа* у датој размери садржи бесконачно више информација од одговарајућег аналогног цртежа који је у њој био мишљен, а који је пропорцијским системом у одговарајућем односу од R=1: n (10, 100, 200, 500, 1000...) обухватао и артикулисао примарну просторну разлику између великог и малог. Губитком јединственог метричког начела, тај однос постаје неодређен, јер се његово разумевање заснива на апстрактно-идеолошком, а не техничком, уметничком или симболичком домену искуства. Заменом *односа мера односом бројева*, која је наступила са компјутерским цртањем и моделовањем, у јединицама и на неограниченом формату чија је једина релеватна тачка координантни центар 0 (x, y, z) губе се сви обликовни критеријуми који су се заснивали на формалном момету *commodulatio*, као што су „ред, распоред, еуритмија, примерени облик, симетрија, прикладност, складан однос, подударане“, <sup>709</sup> а који су формално можда нестали и раније, модерничким брисањем класичне методологије, стилистике и типологије, али су ипак фигурирали у прећутној универзалности геометријске лепоте, или су били изнова оживљени у теорији форме какву у свој програм уводи Баухаус.<sup>710</sup>

Последице неслагања између две математике, еуклидске и тополошке, где прва одређује историјски, али и сваки други емпиријски простор, а друга неограничени простор компјутерске симулације који постаје место архитектонског пројектовања, постају видљиве услед немогућности коегзистенције актуелне архитектуре и историјски уобличеног простора друштвене стварности. Јукстапозиција замењује све друге односе, када је реч о визуелним елементима најновијих грађевина, а немогућност финије артикулације или било какве вишеслојне везе између *компјутерски* и *аналогно* пројектованих објеката има за исходште прекид и дезинтеграцију историјско-политичког језгра урбаног окружења.<sup>711</sup> Као што је модерни план био вештачка, апстрактна творевина, насупрот антропомофој физиономији ренесансног простора, тако *град као систем*

<sup>708</sup> Компјутерско цртање односи се у овом случају и на 3D моделовање, јер се заснива на истој логици за коју је *Auto CAD* узет као парадигма, иако аспект визуелизације отвара и посебна пројектантска питања.

<sup>709</sup> Vitruvije, *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion Art, 2014), 8-9.

<sup>710</sup> Растер више нема градивну функцију која је претходила облику, и интегрисала га у рационалистичком јединству интернационалног стила, као што је у бароку декорум прописивао укупни склад визуелних учинака.

<sup>711</sup> На сличан начин су се средњовековни и барокни градови почетком XIX века под оптерећењем програмске и профитабилне масовне изградње растварали у „безобличне масе које се шире по земљи“.

*информација* постаје неспојив са снажним историјским идентитетом прошловековних метропола. Непосредно локализовање савремене архитектуре, дефинисано као *еколошка функција облика*, представља главно место пројектантске инвенције, указујући се, од модела до чињеница, као једно од најосновнијих питања архитектонске праксе XXI века.

Након неколико деценија употребе софтвера у архитектонском моделовању и графици створено је извесно искуство за које се поставља питање да ли је од почетка развијано на релевантним основама, или су компјутерске технике, имитирајући методологију мануелног цртежа, окренуте супротно од обликовних потенцијала које поседују. Иако су ти капацитети испрва били несагледиви, идентификацијом основне разлике од принципа *tabula rasa* мануелног цртања, постаје видљиво да се они не заснивају на унутрашњем структурирању архитектонских облика (чија дефиниција на папиру увек почиње из почетка), већ на преображавању увезене графичке супстанце. У могућности преобликовања и трансфигурације постојећег оптичког материјала, који се тражи и преузима из различитих сфера виртуелног простора и уводи у контекст архитектонског обликовања, открива се начин контекстуалног изграђивања вредности које нису везане за предметни идентитет, већ се налазе у концепту „постпродукције“.<sup>712</sup> Уместо заснивања на једној полазној идеји и једном „узорку“, што је била одлика „монаде“, или на сукобу противречности у процесу, како је хтела дијалектика, естетски простор се препознаје у свим видовима преображаја постојећег материјала, позивајући се на тумачење из Буриоове *Релационе естетике*, где је сваки историјски повратак могућ, а сваки облик постаје место сусрета. У тој виртуелној маси губи се *субјективна функција аутора*, али се радикализује креативни чин и пракса, омогућавајући простор за нову дефиницију дела и његов повратак у стварност.<sup>713</sup> Уколико се одабир, преображај и ново означавање укључе у дисциплинарну динамику, *архитектура као чин* може се у потпуности ослободити идентификације са објектом или програмским идентитетом, постајући у целини реконструкција било изграђених или природних, урбаних или руралних локација, где се сваком простору приступа са тачке гледишта базе и надоградње.

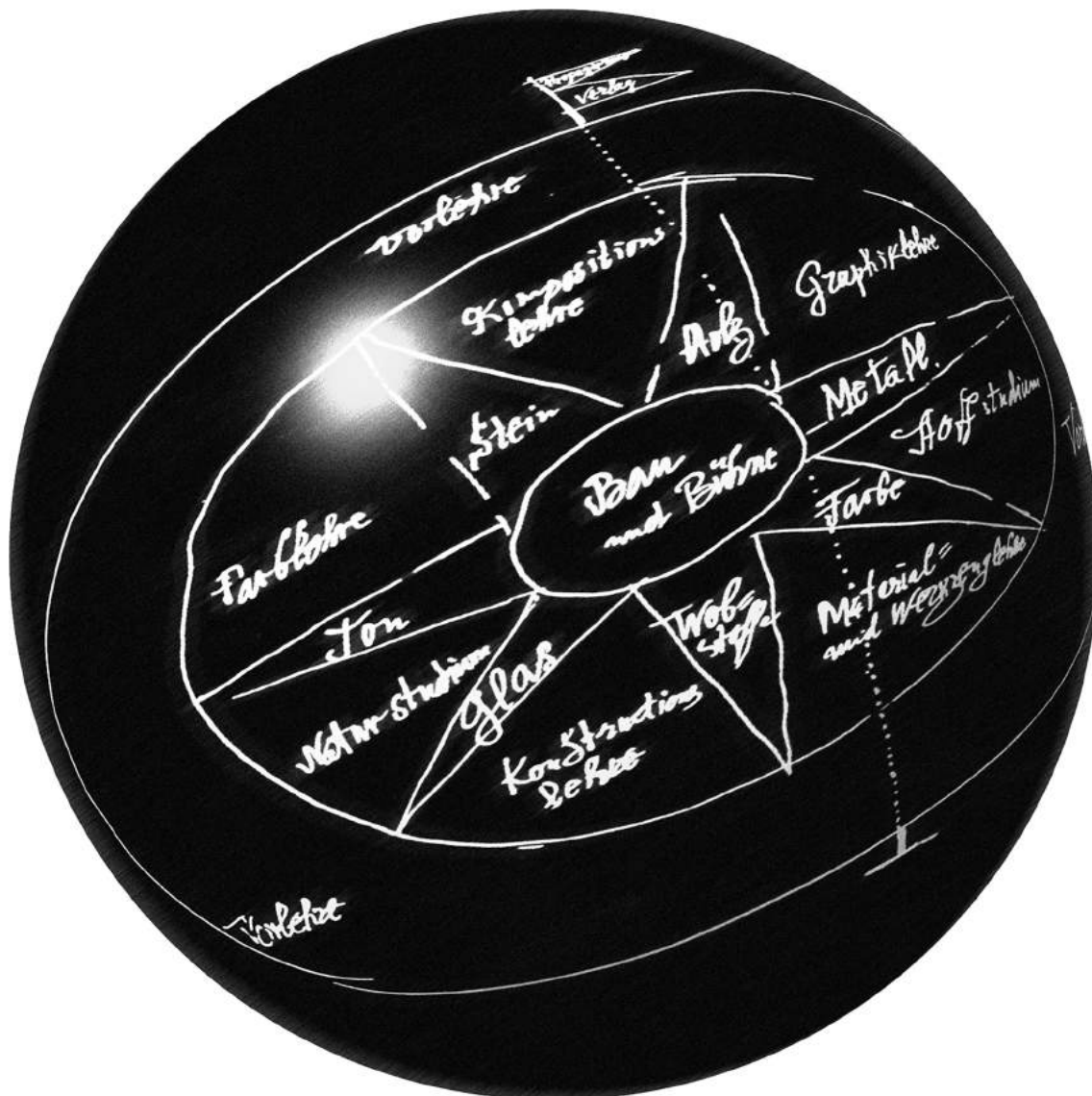
---

<sup>712</sup> Nicolas Bourriaud, *Postproduction* (New York: Lukas & Sternberg, 2002).

<sup>713</sup> Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les presses du reel, 2002), 11.



Табла 6. Кристо и Жан-Клод Лондонска мастаба, 2016-2018.  
[Извор: Christo & Jeanne-Claude, <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-london-mastaba/>]



Фиг. 22. Пол Кле: „Идеја и структура Баухауса“, 1922. – 3D мапа<sup>714</sup>

#### 4.3 Релационо пројектовање: флуидни тимови

„Модерни Диоген. – Пре него што се почне с тражењем човека, мора се пронаћи фењер. – Да ли ће то бити киничарев фењер?“<sup>715</sup>  
(Фридрих Нице, *Људско, сувише људско*)

Тимови су неопходни услов архитектонске производње, али то не значи да је *умеће сарадње* особина која природно краси архитекту. Управо је ту способност Валтер Гропијус дефинисао као битну основу нове архитектуре, тежећи да је утемељи у идеји и програмској структури Баухауса. *Тимски рад* у суштини нема ништа

<sup>714</sup> Michael Siebenbrodt, Lutz Schobe, *Bauhaus 1919-1933* (New York: Parkstone Press International, 2009), 29.

<sup>715</sup> Fridrih Niče, *Ljudsko, suviše ljudsko. Knjiga za slobodne duhove* (Beograd: Fedon, 2012), 457.

заједничко са *синергијом* или *заједничким деловањем*, што се у савременим околостима види из хијерархијске организације архитектонских студија. Чак и кад је реч о више демократској, а мање централизованом пракси, архитектонски „офиси“ (енг.: *office*), како им само име каже, представљају административне структуре, у оквиру којих је ангажовање појединца више одређено као средство за постизање неког циља. *Brainstorming* као вид комуникације о идејама ни у ком случају не значи слободну размену мисли, јер је пре свега ограничен у свом циљу, штавише, у њему се потврђује, уместо да се превазилази, инструментална улога производње, дефинисана све уједначенијим раздвајањем „менаџмента“ и „продукције“. Чињеница је, међутим, да лепота, оригиналност и луцидност мишљења не зависе од положаја субјекта у ужој струковној организацији, већ од снаге талента и инспирације. Због тога су најинвентивнији процеси они који приликом покретања питања имагинације тактички остављају статус са стране, укључујући што више слободних замисли у стварање неког концепта или методологије. У хијерархијама пословне организације прећутно делује егалитарност која све односе стапа у истородно и монотono једиство система,<sup>716</sup> како би се успоставила чисто функционална подела рада, где је вештина потребна само за осмишљавање и стварање модела. Подручје слободе стварања и деловања почиње тамо где престаје условност рада и ауторитет организације, ослобађајући тежњу за укључивањем идеја у домен јавности, где се испољавање мисли и дела заснива на чистом занимању и акцији појединца, које не карактеришу резултати и циљ, као што је случај са производњом.<sup>717</sup>

*Умеће сарадње* није везано само за ширење професионалних кругова или подизање општег нивоа и распона пројеката, већ и за свеобухватније преношење укључивањем сваког пројектантског чина, како би се створио интерсубјективни простор као алтератива једнозначном понављању *монада*. Високо развијени културни амбијент не настаје сам од себе, већ се константно обликује и гради, за разлику од спонтаних деструктивних кретања, безразложног окупирања простора, произвољног укуса или лутајуће деградације без икаквог специфичног мотива. Модерна појединачност је „неангажована негативност: „непогрешив производ постисторијске ситуације“.<sup>718</sup> Ова ситуација представља последњи стадијум масовне културе, када је „друштво апсорбовало читаву јавност, па су разлике и различитости постале приватна ствар појединца“.<sup>719</sup> Слично томе, одсуство критичког места, али и друштвене самосвести социјалног домена сведеног на масу дезорјентисаних индивидуалности, дочарава Брехт у својој причи „Оригиналност“,

<sup>716</sup> Не мисли се на јединство у функцији неке идеје, или било какво другачије удруживање, већ на јединство узора и парадигми, као кључа за нивелацију.

<sup>717</sup> Према Хито Штајерл: „посао се првенствено види као средство за постизање неког циља: производњу нечега, добијање награде или плате. То је инструменталан однос. Рад такође отуђивањем производи субјекат. Занимање представља нешто супротно од тога. Оно закупа људе уместо да им омогући да наплате свој рад. Занимање не зависи од резултата и нема нужни завршетак. Као такво, не познаје традиционално отуђивање ити било коју одговарајућу идеју субјективности. Оно нема ограничен временски оквир осим протока времена као таквог“. Hito Štejerl, „Umetnost kao okupacija: zahtev za autonomijom života“, Jovan Čekić, Maja Stanković (ed.) *Slike/Singularno/Globalno: Savremeno kao eksperiment* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013), 29-41, 29.

<sup>718</sup> Peter Sloterdijk, *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization* (Cambridge-Malden: Polity Press, 2013), 169-170.

<sup>719</sup> Hana Arent, *Conditio humana* (Beograd: Fedon, 2016), 67.



најављујући време „када ће људи поверовати да потпуно сами могу да пишу велике књиге, док за повезивање са другим текстовима неће имати духа“ - када неће постојати мисли које би се могле преузети, ни ситуације које би се могле цитирати, и када ће јако мало бити потребно свакоме за оно што ради. Анегдота осликава крајњи стадијум цивилизације када се идеје производе „само у сопственој радионици, а ко не може да их произведе довољно сматра се лењим“, или када „људи упорно граде своје уцарице, без икакве помоћи, само од одкудног материјала који један човек може понети на леђима, јер нестаје свако знање и свест о већим зградама од оних које је кадар да направи један једини човек“. <sup>720</sup> Иако се метафора грађевине у Брехтовој причи односи на уметост у целини, она осликава у којој је мери за архитектуру значајно искуство које се у истраживању модела ослања на референце претходника. Бескрајни сингуларитет архитектонских објеката у пракси претходних декада открива затвореност у препознатљиви знаковни идентитет који видљиви свет претвара у индивидуалну рефлексiju и тумачи га као функцију сопствене оригиналности.

Линеарна идентификација аутор-дело постаје сведена на низ појединачних односа чији карактер осликава загонетно место изгубљене самерљивости (*commodulatio*) у компјутерској репрезентацији. Од тренутка када је Чарлс Џенкс увео „двоструко кодирање“ архитектонског језика на *слојеве за упућене* и *слојеве за лаике*, између тих нивоа нестаје свака прецизна разлика или гранична област која одваја неархитектонски од архитектонског садржаја, или неуметничко од уметничког у архитектури. <sup>721</sup> Оквири архитектонске делатности више нису утемељени у конкретним чињеничким односима, већ у нестабилним кодовима који се сами од себе мењају и расплићавају, а који су пре свега неодређени у самој ствари, јер су се од самог почетка односили на идеолошке, а не на архитектонске суштине. Актуелно стање разоткрива пројектантско доба без конзистентне развојне линије, са неизвесним циљем над којим субјекат нема контролу, јер архитектонски објекат услед фрагментације процеса бива претворен у мрежу односа без фиксне и коначне форме. Дезорјентација субјекта отвара могућност за нове услове праксе: флуидну сарадњу у којој сама путања постаје важнија од конкретних исходишта. У процесу у коме креативност настаје из преобликовања постојећег материјала, а не из систематски хијерархизованог развоја концепта од нуле, простор постаје хетерогени медиј отворен за најразличитије облике надоградње. Једну од идеја о таквом простору налазимо у *Лутајућим стенама*, десетој глави романа *Уликс*, Џејмса Џојса (James Joyce), где је у осамнаест параграфа иста епизода посматрана са осамнаест различитих гледишта, у осамнаест просторних ситуација и осамнаест тренутака у различитим сатима једног дана. Према тумачењу Светлане Рацановић, „класични мит о целовитој, јединственој стварности разбијао се и расипао у једну реалност мноштва и хетерогености, један флексибилни свет без хијерархије, несталан и фрагментаран, са мноштвом тачака посматрања, сазнавања и дефинисања“. <sup>722</sup> Посредовано сусретима који воде до садејства, резонанце и размене, пројектовање може постати истовремено дејствујућа и стваралачка

<sup>720</sup> Бертолт Брехт, *Календарске приче* (Нови Сад: Матица Српска, 1980), 111-112.

<sup>721</sup> Војан Ковачевић, „Ulicom kapela“, *Delo: Postmoderna aura (V)*, br. 6-8 (1991): 348-371.

<sup>722</sup> Svetlana Racanović, „Work in Progress - Progressive work“, Slobodan Mijušković, Svetlana Racanović, *Jovan Ćekić – Out of Memory, Art Works 1994-1999* (Beograd: Ćigoja štampa, 2000), 6.

активност, оживљавајући кроз супротстављање наметнутим формама, које је увек морално вредније од конформизма.

#### 4.4 Простор као медиј: цело није сума делова

„Број. - Ми из тог круга не можемо изаћи јер је наше веровање у постојање ствари одвајкада повезано с нашим бићем“<sup>723</sup>  
(Фридрих Нице, *Људско, сувише људско*)

Епоха стилске модерне, која је полетела на крилима транспарентности, завршила се амбивалентношћу са којом је изнова глорификована *естетика недокучивих споменика*. Предуслов за транспарентност представљало је прожимање унутрашње и спољашње просторне егзистенције, а како не постоји никакав узајамни однос између просторности и знака, тако постмодерна фасада постаје суштински непрозирна, чак и када је материјализована од стакла. Технолошки искорак машинског доба представљао је теоријски и реални услов за модернистичку формализацију делатности, док прелазак из аналогног у компјутерски медиј, насупрот систематској кондензацији процеса, доноси неупоредиво расплињавање методолошког оквира и хијерархије праксе. Досадашње пројектантско искуство XXI века сведочи томе да спољашње и унутрашње условљености дизајна не нестају, већ губе прегледност која им је раније давала интегритет рационалости, постајући нејасно присутне, неразлучиве и несигурне тако да се одговорност за успех или неуспех примењених техника и поступака више не може пребацити на систем већ пада искључиво на терет појединца. Статус објекта у архитектури подређен је специфичној дисциплинарној оптици и посматран кроз призму идеје о аутономији која више није структурална ни идеолошка, с обзиром да услове архитектонске праксе више не одређује сврсисходност циљева, већ делотворост средстава. Са друге стране, истраживање је показало како су питања архитектонске форме, и грађења уопште, повезана са дилемама простора и времена, а доследно томе и са проблемима композиције материје из којих следи разумевање *структуре света*. Како њихова поставка долази у додир са низом квази-научних хипотеза, тако је неопходно апстрактну анализу појава, повезану са спознајом апсолутног простор-времена, заменити проучавањем посебних историјских ситуација у којима се огледа одбацивање једног оличавајућег система и наговештај другог.

<sup>723</sup>

Фридрих Нице, *Људско, сувише људско. Књига за слободне духове* (Београд: Fedon, 2012), 32.

#### 4.5 Непосредна орјентација и лично искуство

ПРИЛОГ 1. Инсталација „Стреографско коло“, ауторски пројекат; Галерија Колектив, Карађорђева 53. Београд. Програм 3М3: 21. новембар – 05. децембар 2015.<sup>724</sup>

Инсталација испитује могућност екстензије спољашњег простора на унутра, на основу преклапања ентеријера и његове сликовне илузионистичке деформације пројектоване на сферу монтирану у излогу галерије. Поглед кроз „стакло“ може бити вештачки компонован, деформисан покретном пројекцијом по некој композиционој замисли. Ентеријер се открива транспоновањем погледа који га обухвата, у који се уклапа ротациона инсталација, употпуњујући визију. Сфера утискује своју тему у секвенцу живота, који јој узвраћа својом неправилношћу. Тек што је поново откривен, поглед кроз стакло у потпуности је трансфигурисан и транспонован у визуелно и симболичко подручје. То поново откриће није учињено директно. Више није реч о репродукцији ентеријера на слици; слика је пројектована у ентеријер.

Живимо у времену кад нам се простор представља као „форма односа локализације“, али упркос читавој мрежи знања која нам даје могућности да га одредимо или формализујемо савремени простор још увек није лишен ауре. Нашом перцепцијом владају супротности које се институције и праксе нису одважиле да промене, контрасти између јавног и приватног простора, породичног и друштвеног, корисног и забавног, радног и рекреативног, итд. који су и даље контролисани неким видом прећутног посвећивања.<sup>725</sup> Померање границе никад није узајамно, оно увек припада унутрашњем простору. Може ли архитектура да чини супротно, да уместо границе осветли празнину и да тако делује против линеарне пројекције простора, пре него што се конституише субјекат? Свет у коме живимо није апстрактна празнина, већ ансамбл непосредних односа одређених местима несводљивим једна на друге, која се међусобно апсолутно не суперпонирају.

---

<sup>724</sup> <https://kolektiv.rs/3m3/spheric-mirror/>

<sup>725</sup> Michel Foucault, „Mesta“, Delo: postmoderna aura (IV), br. 5-6-7, 1990.



ПРИЛОГ 2. Инсталација „Југословенски врт“, ауторски пројекат са групом *Yunicorns*; Галерија Колектив, Карађорђева 53. Београд. Програм 3М3: 18. јун – 09. јул 2019.<sup>726</sup>

Сваки објекат од свог настанка у простору представља артефакт који значењем жели да детерминише, као заувек бивствујуће, место идеје, али у времену које своје плетиво густо и непредвидљиво плете нитима новог значења не бива оно што се мислило него оно што се десило. Објекат би требало да рефлектује своју суштинску идеју постојања кроз динамизам где се наспрам пластичног, чврсте материје, густине супстанце, отвара шупљина празног простора, оног изостављеног, а присутног. У тој дијалектици сукоба налазе се значења која су преживела испод површине очигледних симбола.

Инсталација представља гест мултидимензионарања простора у излогу како би се у јединственом погледу истовремено нашли статични и покретни свет, унутрашњост и спољашњост, одраз и предмет, објекат и систем, кондензована стварност и диференцијално време. Физички модел представља деформацију скулптуре која у цилиндричном огледалу ствара правилни одраз споменика - у имагинарном простору згуснутом иза површи, који омогућава да се фигура појави тамо где је нема, у идеалној пројекцији, али као простор који је суштински нестваран. Деформисана скулптура у стварном простору по свом карактеру није споменик већ његов неидентични део, релациони модел који испољава одсуство предмета са места где јесте, и то зато што се налази тамо, у огледалу. Тако се у средишту инсталације које одређује огледало конституише један кондензовани простор унутрашњег јединства, нестваран у мери у којој су то утопије које представљају облик доведен до савршенства у окружењу које се раствара и нестаје. Са друге стране налази се стварни простор инсталације чијом се композицијом симулира кретање облика кроз непрозирно ткање времена. Ту је могуће замислити просторну целину, али засновану на принципу врта или баште: вртови су места у којима су контрадикторне позиције могуће; то су просторна плетива у којима се симболичка савршенства преклапају са самим постојањем ствари.

---

<sup>726</sup>

<https://kolektiv.rs/3m3/yugoslavian-garden/>





Табла 7. Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, 3М3, 21. новембар – 05. децембар 2015.









Табла 8. Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, 3М3, 21. новембар – 05. децембар 2015.



3М3





Табла 9. *Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.*









Табла 9. Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.

## БИБЛИОГРАФИЈА

- Adorno, Theodor W.** *Žargon autentičnosti – o nemačkoj ideologiji*. Beograd: Nolit - »Sazvežđa«, 1978.
- Adorno, Theodor.** *Negativna dijalektika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979.
- Alexander, Amir.** *Proof! How Thee World Became Geometrical*. New York: Scientific American / Farrar, Straus and Girous, 2008.
- Alberti, Leon Battista.** *De re ædificatoria*. Paris: Imprint Florence, N. di Lorenzo, 1485.
- Alberti, Leon Battista, Rocco Sinigalli (ed.)** *Leon Battista Alberti: On Painting*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- Alberti, Leon Battista.** *The Ten Books of Architecture - The 1755 Leoni Edition*. New York: Dover Publications, inc. 1986.
- Allen, Stan.** *Practice: architecture, technique and representation*. London: Routledge, 2000.
- Arent, Hana.** *Conditio humana*. Beograd: Fedon, 2016.
- Arent, Hana.** *Izvori totalitarizma*. Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998.
- Argan, Đulio Karlo, Akile Bonito Oliva.** *Moderna umetnost II 1770-1970-2000*. Beograd: Clio, 2005.
- Argan, Giulio Carlo.** *Arhitektura i kultura*. Split: Logos, 1989.
- Argan, Giulio Carlo.** „Bonito Oliva ili kritika koja ne štiti vrednost umetnosti“. *Moment: časopis za vizuelne medije*, br. 21 (1990): 18-20.
- Argan, Giulio Carlo.** *Studije o modernoj umetnosti*. Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1982.
- Arden, Pol.** *Kontekstualna umetnost: umetničko stvaranje u urbanoj sredini, u situaciji, intervencija, učestvovanje*. Novi Sad: IK „Kiša“, 2007.
- Aristotel.** *Fizika*. Zagreb: Globus, 1988.
- Aristotle.** *On The Heavens*. Dover: Dover Publications, Inc., 1955.
- Aristotle.** *Poetics*. New York: Dover 1951.
- Arnhajm, Rudolf.** *Vizuelno mišljenje: jedinstvo slike i pojma*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1985.
- Ackerman, James.** *Origins, Imitation, Conventions: Representation in the Visual Arts*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2002.
- Аћин, Јовица.** „Вртови, или фантазирати природу“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*. бр. 60-61-62 (1985): 6-20.

**Аћин, Јовица.** „Фантастички историчар: елементи из једног портрета искоса“, *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*, бр. 60-61-62, 1985, 160-162.

**Вак-Морс, Сузан.** *Svet snova i katastrofa*. Beograd: Beogradski krug, 2005.

**Балтрушаитис, Јургис.** „Алегорије и фантастичка знамења“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Чудовишта и врагови*. бр. 73-74-75 (1986): 28-36.

**Балтрушаитис, Јургис.** „Вртови и земље илузија“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*. бр. 60-61-62 (1985): 68-80.

**Baltrušaitis, Jurgis.** „Pitagorino ogledalo“. *Delo: Ogledala*. br. 11-12 (1982): 42-56.

**Baltrusaitis, Jurgis.** *Aberrations: An Essay on The Legend of Forms*. Southampton: October Books, 1989.

**Barbaro, Daniele, Andrea Palladio (illustrateur).** *I dieci libri dell'architettura...* Venice: F. Marcolini, 1556.

**Батај, Жорж.** „Настраности природе“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Чудовишта и врагови*. бр. 73-74-75 (1986): 108-109.

**Берлин, Исаија.** „Против просвећености“, *Писмо: часопис за савремену светску књижевност*, број 11, (1987): 155-172.

**Berman, Marshall.** *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London-New York: Verso, 2010.

**Bataille, Georges.** *Oeuvres Completes I: "Architecture"*. Paris: Gallimard, 1971.

**Baudelaire, Charles.** *Paris Spleen*. Chicago: New Directions, 1970.

**Baudelaire, Charles.** *Selected writings on art and artists* Cambridge: Cambridge University Press, 1981.

**Bauman, Zygmunt.** *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press-Blackwell Publishers Ltd., 1993.

**Bauman, Zygmunt.** *Tekuća modernost*. Zagreb: Naklada Pelago, 2011.

**Benjamin, Walter.** *Eseji*. Beograd: Nolit-Biblioteka »Sazvežđa«, 1974.

**Benjamin, Walter.** *The Arcades Project*. Harvard: Harvard University Press, 2002.

**Benjamin, Walter.** „Učenje o sličnom“. *Delo: Lavirinti, labirinti*. br. 1-2 (1981): 61-65.

- Beret, Chantal.** „Jedna formalistička revolucija“, *Delo: Francuska revolucija*, br. 01 (1990), 34-42.
- Bergson, Anri.** *Materija i pamćenje*. Beograd: Fedon, 2013.
- Berman, Marshall.** *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. London-New York: Verso, 2010.
- Bendžamin, Endrju.** *Filozofija arhitekture*. Beograd: Clio, 2011.
- Behne, Adolf.** „Biologie and Kubismus“, *Der Strum*, 6:II -12 (1915).
- Biermann, Veronica, Barbara Bornglässer Klein, Bernard Evers, Christian Freigang, Alexander Grönert, Christoph Jobst, Jarl Krameier, Gilbert Lupfer, Jürgen Paul, Carsten Ruhl, Paul Sigel, Christof Thoenes, Jürgen Zimmer.** *Architectural Theory - From The Renaissance to The Present*. Köln: Taschen, 2015.
- Bihalji-Merin, Oto.** *Prodori moderne umetnosti: utopija i nove stvarnosti*. Beograd: Nolit, 1962.
- Благојевић, Љиљана.** *Нови Београд: Оспорени модернизам*. Београд: Завод за уџбенике, Архитектонски факултет Универзитета, Завод за заштиту споменика културе града Београда, 2007.
- Bodrijar, Žan.** *Prozirnost zla: ogled o krajnosnim fenomenima*. Novi Sad: Svetovi, 1994.
- Bodrijar, Žan.** *Simbolička razmena i smrt*. Gornji Milanovac: Dečije novine, 1991.
- Bodrijar, Žan.** *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: IP Svetovi: 1991.
- Baudrillard, Jean, Jean Nouvel.** *Singularni objekti – arhitektura i filozofija*. Zagreb: AGM, 2008.
- Baudrillard, Jean.** „Teorija virusa (virus teorija) – slobodni govorni tekst“. *Gledišta, časopis za društvenu kritiku i teoriju: Postmoderna*. br. 5-6 (1990), 40-46.
- Baudrillard, Jean.** *Why Hasn't Everything Already Disappeared?* Calcutta: Seagull Books, 2009.
- Boillot, Joseph.** *Nouveaux pourtraits et figures de termes...* Langres: J. Desprez, 1592.
- Bourriaud, Nicolas.** *Altermodern*. London: Tate Publishing, 2009.
- Bourriaud, Nicolas.** *Postproduction*. New York: Lukas & Sternberg, 2002.
- Bradbury, Malcom, James McFarlane.** *Modernism 1890-1930*. Harmondsworth: Penguin Books Ltd., 1976.
- Брехт, Бертолт.** *Календарске приче*. Нови Сад: Матица Српска, 1980.
- Brecht, Bertolt.** *Izabrane pesme*. Beograd: Nolit, 1979.

- Brecht, Bertolt.** „Protiv Đerđa Lukača“. *Delo: Tito / Polemički »dosije«*. Br. 5-6 (1980), 36-40.
- Brott, Simone.** *Architecture for a Free Subjectivity: Deleuze and Guattari at the Horizon of the Real*. Farnham-Burlington: Ashgate, 2011.
- Bule, Etjen–Lui.** „Arhitektura, esej o umetnosti“. Ranko Radović (ur.) *Arhitektura i urbanizam: Tekstovi arhitekata*, vanredni broj (1984): 8-13.
- Bullock, Allan, Oliver Stallybrass.** *The Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Fontana Press, 1989.
- Vazari, Đorđo.** *Životi slavnih slikara, vajara i arhitekata*. Beograd: Leo commerce, 2011.
- Vatimo, Đani.** *Kraj moderne*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.
- Velmer, Albreht.** *Prilog dijalektici moderne i postmoderne*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1991.
- Venturi, Robert, Deniz Skot Braun, Stiven Ajzenur.** *Pouke Las Vegasa: zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme* (Beograd: IRO „Građevinska knjiga“, 1988.
- Virilio, Paul.** *A Landscape of Events*. Cambridge, MA: MIT Press, 1996.
- Vitruvije,** *Deset knjiga o arhitekturi*. Beograd: Orion art, 2014.
- Vladimir, Milenković.** *Forma prati temu*. Beograd: UB–AF, 2015.
- Vredeman de Vries, Jan.** *Hortorum viridariovmque elegantes et multiplices formae - Belles et diverses figures de jardins et de vergers...* Antwerp: J. Galle, 1636.
- Gavrić, Zoran, Branislava Belić (ur.)** *Marcel Duchamp: spisi, tumačenja*. Bogovađa: Samostalno izdanje, 1995.
- Gej, Piter.** *Vajmarska kultura: autsajder kao insajder*. Beograd: Geopoetika-Plato, 1998.
- Giedion, Sigfried.** „Bauhaus und Bauhauswoche zu Weimar“, *Das Werk : Architektur und Kunst*, Band 10 (Zürich, 1923): 232-234.
- Giedion, Sigfried.** *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Los Angeles: Getty Research Institute, 1995.
- Giedion, Sigfried.** *Prostor, vreme i arhitektura: nastajanje nove tradicije*. Beograd: Građevinska knjiga, 1969.
- Giedion, Sigfried.** *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1959.
- Godwin, Joscelyn.** *Robert Fludd, Hermetic Philosopher and Surveyor of Two Worlds*. London: Thames and Hudson, Ltd., 1979.

- Goethe, Johann Wolfgang.** *Italian Journey [1786-1788]*. San Francisco: North Point Press, 1962.
- Goujon, Jean.** *Hypnérotomachie, ou Discours du songe de Poliphile, déduisant comme Amour le combat à l'occasion de Polia*. Paris: J. Kerver, 1561. (Paris: Bibliothèque Nationale de France)
- Grafton, Anthony Thomas, Daniel Rosenberg.** *Cartographies of Time*. New York: Princeton Architectural Press, 2013, 2012.
- Gropius, Walter.** *Sinteza u arhitekturi*. Zagreb: Tehnička knjiga, 1961.
- Guattari, Félix.** *Chaosmosis: an ethico-aesthetic paradigm*. Indiana: Indiana University Press, 1995.
- Guattari, Félix,** Gary Genosco and Jay Hetrick (ed.) *Machinic Eros: Writings on Japan*. Minneapolis: Univocal Publishing, 2015.
- Danilo Pejović (ed.)** *Nova filozofija umetnosti*. Zagreb: Nakladni zavod MH, 1972.
- Danchev, Alex (ed.)** *1000 Artists' Manifestos: From the Futurists to the Stuckists*. London: Penguin Books Ltd., 2011.
- Делез, Жил и Феликс Гатари.** *Шта је Филозофија?* Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1995.
- Deleuze, Gilles, Sean Hand.** *Foucault*. Minneapolis: University of Minnesota Press 1988.
- Dobrović, Nikola.** „Doba Le Nôtra – vrhunska ostvarenja barokog vrtarstva“. *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Uiverziteta u Beogradu*: Sveska 4. - Beograd (1960).
- Dobrović, Nikola.** „Predlenotrovsko doba – velika priprema“. *Zbornik Arhitektonskog fakulteta Uiverziteta u Beogradu*: Sveska 7. - Beograd (1961).
- Dobrović, Nikola.** *Savremena arhitektura 1: postanak i poreklo*. Beograd: Građevinska knjiga, 1965.
- Докучаев, Николай Васильевич, Павел Новицкий.** *Архитектура: работы архитектурного факультета Вхутемаса 1920-1927*. Москва: Издание Вхутемаса Москва, 1927.
- Dostojevski, Fjodor.** *Zapisi iz podzemlja* (Beograd: Feniks Libris, 2002.
- Eisenman, Peter.** *Diagram Diaries*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Eko, Umberto.** *Istorija lepote*. Beograd: Plato, 2004.
- Eko, Umberto.** *Razgovor o kraju vremena*. Beograd, Narodna knjiga, 2001.
- Emmons, Paul.** “A Window to the Soul: Depth in Early Modern Section Drawing”, *Architecture Post Mortem: The Diastolic*

*Architecture of Decline, Dystopia, and Death*, (ed.) Donald Kunze, David Bertolin, Simone Brott. Farnham: Ashgate (2013), 153-178.

**Ećimović, Dejan, Vladimir Stevanović** (ur.) *Dokumenta*. Beograd: Orion Art, 2017.

Zevi, Bruno. *Storia dell'architettura moderna*. Torino: Giulio Einaudi editore, 1950 e 1975.

**Ibelings, Hans**. *Supermodernism - Architecture in the Age of Globalisation*. Rotterdam: NAI Publishers, 1998.

**Jencks, Charles**. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. London: Penguin Books Ltd., 1975.

**Jencks, Charles, Nathan Silver**. *Adhocism: the case for improvisation*. Cambridge: MIT Press Edition, 1972-2013

**Jencks, Charles**. *The Architecture of The Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture*. Chichester: Academy Editions, 1997.

**Johnson, Philip and Henry-Russell Hitchcock**. *Modern architecture: international exhibition, New York, Feb. 10 to March 23, 1932, Museum of Modern Art*. New York: The Museum of Modern Art, 1932.

**Kaminer, Tahl**. *Architecture, Crisis and Resuscitation: The Reproduction of Post-Fordism in Late-Twentieth-Century Architecture*. London-New York: Routledge, 2011.

**Кандински, Василиј, Владимир Меденица** (ур.) *Плави јахач. Изабрани радови из теорије уметности*. Београд: Логос, 2015.

**Kandinsky, Wassily**. *Concerning the Spiritual in Art*. Auckland: The Floating Press, Ltd., 2008.

**Kasirer, Ernst**. *Filozofija simboličkih oblika. II: Mitsko mišljenje*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985.

**Cassirer, Ernst**. *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought*. New Haven: Yale University Press 1955.

**Kaufmann, Emil**. *Three Revolutionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu*. Philadelphia: The American Philosophical Society, 1952.

**Kepes, Gyorgy**. *Language of Vision*. Chicago: Paul Theobald and Co., 1969.

**Kircheri, Athanasii**. *Ars Magna Lucis Et Umbrae: In X. Libros digesta...* Amstelodami: Janssonius à Waesberge & Weyerstraet, 1671.

**Kitler, Fridrih**. *Optički mediji. Berlinska predavanja 1999. godine*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2018

**Krstić, Predrag**. *Spor oko prosvetiteljstva: istorija i savremenost jedne kontroverze*. Univerzitet u Beogradu – Filozofski fakultet: doktorska disertacija, 2005.



- Krstić, Predrag.** *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta.* Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP Filip Višnjić, 2007.
- Kovačević, Bojan.** „Ulicom kapela“. *Delo: Postmoderna aura (V)*. br. 6-8 (1991): 348-371.
- Konstantinović, Radomir.** „Filosofija palanke“, *Treći program*, br. 2 (1969): 251-525.
- Koolhaas, Rem.** *Content.* Köln: Taschen, 2004
- Koolhaas, Rem.** *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan.* New York: The Monacelli Press, 2007.
- Koolhaas, Rem, Bruce Mau, Jennifer Sigler (Ed.)** *S,M,L,XL.* New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koyre, Alexandre.** *From the Closed World to the Infinite Universe.* Baltimore: The John Hopkins Press: 1957.
- Kunze, Donald, David Bertolin, Simone Brott (ed.)** *Architecture Post Mortem: The Diastolic Architecture of Decline, Dystopia, and Death.* Farnham: Ashgate, 2013.
- Kurent, Tine.** “The Vitruvian symmetria means »modular sizes«“. *Linguistica* 19.1 (2015): 65-78.
- Kurokava, Kišo.** „Homo movens“. *Delo: Japan, tradicija & savremenost.* br. 1 (1973): 26-44.
- Latour, Bruno.** *Nikada nismo bili moderni.* Zagreb: Arkzin, 2004.
- Laurent, Rachel.** „Marie Antoinette: hir i stil“, *Delo: Francuska revolucija*, br. 01 (1990): 12-19.
- Le Clerc, Sébastien, Isaac de Benserade, Charles Perrault.** *Labyrinthe de Versailles: gravures par S. Le Clerc, d'après des fables d'Esopé; introduction & descriptions en prose par Charles Perrault; vers par Isaac de Benserade.* Paris: Imprimerie Royale, 1679.
- Le Korbizije.** *Ka pravoj arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
- Le Korbizije.** *Putovanje na istok.* Loznica: Karpos, 2008.
- Le Corbusier.** *Način razmišljanja o urbanizmu.* Beograd: Građevinska knjiga, 1967.
- Le Corbusier.** *Savremrna kuća dostojna ljudi.* Beograd: Građevinska knjiga, 1956.
- Le Corbusier.** *The City of Tomorrow and Its Planning.* New York: Dover Publications, Inc., 1987.
- Le Corbusier.** *When The Cathedrals Were White.* New York, Toronto, London: McGraw-Hili Book Company, 1967.



- Ledu, Klod-Nikola.** „Arhitektura posmatrana kao umetnost u odnosu na običaje i zakon“, Ranko Radović (ur.), *Arhitektura i urbanizam: Tekstovi arhitekata*, vanredni broj (1984): 14-16.
- Leposavić, Rade.** „Dada Clipping: Traganje za izgubljenim srpskim (?) dadaistom“. *New Moment – New Ideas / Beograd – grad ideja*. New Moment, No.15. (2001): 8-15.
- Lippold, Richard.** „Illusion as Structure“. (ed.) James B. Hall, Barry Ulanov. *Modern Culture and The Arts*. New York: McGraw-Hill, Inc. (1972), 357-383.
- Lisicki, El.** *Arhitektura Rusije dvadesetih. Rekonstrukcija arhitekture u Sovjetskom Savezu*. Beograd: Orion, 2000.
- Lissitzky, El.** „Nasci“, *Merz* 8-9, April-June 1924.
- Lobkowitz, Juan Caramuel.** *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen... promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial...* Vigevano: En la emprenta obispal por Camillo Corrado, 1678.
- Locke, John.** *An Essay Concerning Human Understanding*. London: Penguin Classics, 1998.
- Loos, Adolf, Ljiljana Blagojević i Dejan Vlaškalić (ur.)** *Izabrani eseji*. Beograd: Grupa Lavirint, 2000.
- Loos, Adolf.** *Ornament i zločin*. Zagreb: Mladost, 1952.
- Liotard, Jean-François.** „Povećati dekadenciju istinitog“, *Delo: Dekadencija*, br. 3-4 (1988) 95-101.
- Mako, Vladimir.** *Barokna umetnost i oblikovanje prostora*. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 1997.
- Мангел, Алберто, Ђани Гуадалупи.** „Речник имагинарних места“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Речник имагинарних места*. br. 131-132-133 (1998): 139-140.
- Marks, Karl – Fridrih Engels.** *Manifest komunističke partije*. Beograd: Kultura, 1963.
- Menna, Filiberto.** *Proricanje estetskog društva*. Beograd: Radionica SIC, 1984.
- Mertins, Detlef.** *Modernity Unbound*. London: AA Publications, 2011.
- Merleau-Ponty, Maurice.** *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: IP »Veselin Masleša«, 1978.
- Meštrović, Matko.** *Od pojedinačnog općem*. Zagreb: IKP Mladost, 1967.
- Mijušković, Slobodan.** *Nema opasnosti*. Beograd: Prodajna galerija Beograd – Fond Obala, 2011.

- Milenković, Vladimir.** *Arhitektonska forma i multi-funkcija*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004.
- Milenković, Vladimir.** *Forma prati temu*. Beograd: MoAA & UB–AF, 2015.
- Mitrović, Jelena, Vladimir Milenković.** „The Architecture of Dome: Mapping The W/Hole“. *Theorija I* (2017): 163-175.
- Мишо, Анри.** *Кловн*. Крушевац: Багдала, 1962.
- Morse, Erik.** *Dreams from a Glass House: An Interview with Josiah McElheny*. The Paris Review, February 9, 2019.
- Mosco, Vincent.** *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace*. Cambridge-London: The MIT Press, 2004.
- Moholy-Nagy, Laszlo.** *Vision in Motion*. Chicago: Paul Theobald and Co., 1947.
- Moholy-Nagy, Laszlo.** *Von Material zu Architektur*. München: Albert Langen Verlag / Bauhausbücher, 1929.
- Nelson, George.** „The Designer in The Modern World“. (ed.) James B. Hall, Barry Ulanov. *Modern Culture and The Arts*. New York: McGraw-Hill, Inc. (1972), 524-529.
- Niče, Fridrih.** *Vesela nauka*. Beograd: Dereta, 2015.
- Niče, Fridrih.** *Ljudsko, suviše ljudsko. Knjiga za slobodne duhove*. Beograd: Fedon, 2012.
- Niče, Fridrih.** *S one strane dobra i zla*. Beograd: Grafos, 1981.
- Оже, Марк.** *Неместа: Увод у антропологију надмодерности*. Beograd: XX век, 2005.
- Олива, Акиле Бонито.** *А.Б.О.М.Д.* Нови Сад: Светови, 1999.
- Oliva, Akile Bonito.** *Ideologija izdajnika*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1989.
- Остен, Манфред.** *Покрадено памћење*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Palladio, Andrea.** *I quattro libri dell'architettura...* Venezia: D. De Franceschi, 1570.
- Palladio, Andrea, Adolf K. Placzek** (ed.). *The Four Books of Architecture*. Dover: Dover Publications, 2013.
- Panofski, Ervin.** *Ikonološke studije: humanističke teme u renesansnoj umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Panofsky, Erwin, Zoran Gavrić** (ur.). *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*. Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999.
- Panofsky, Erwin.** *Galileo as a Critic of the Arts*. Leiden, Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1954.

- Panofsky, Erwin.** *Perspective as a Symbolic Form* New York: Zone Books, 1991.
- Pevsner, Nikolaus.** *Pioniri modernog oblikovanja: Od Morrisa do Gropiusa.* Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
- Pejović, Danilo** (ur.). *Nova filozofija umjetnosti.* Zagreb: Nakladni zavod, 1972.
- Pelletier, Louise.** *Architecture in Words: Theatre, Language and the Sensuous Space of Architecture.* Routledge: London, 2006.
- Penson, Danijel.** *Arhitektura i moderna.* Beograd: Clio, 2001.
- Pérez-Gómez, Alberto.** *Architecture and the Crisis of Modern Science.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1983.
- Pérez-Gómez, Alberto.** *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics.* Cambridge, London: The MIT Press, 2006.
- Pérez-Gómez, Alberto, Stephen Parcell (ed.)** *CHORA Vol. 1: Intervals in the Philosophy of Architecture.* Sabon: Mc Gill University, 1994.
- Pérez-Gómez, Alberto.** "Questions of representation: the poetic origin of architecture", *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*, (ed.) Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey. Abingdon - New York: Routledge, (2007): 11-22.
- Перниола, Марио.** *Естетика двадесетог века.* Нови Сад: Светови, 2005.
- Perović, Miloš.** *Iskustva prošlosti.* Beograd: Zavod za planiranje razvoja grada Beograda, 1985.
- Perrault, Claude, Leclerc Sébastien (graveur).** *Les dix livres d'architecture de Vitruve.* Paris: J.-B. Coignard, 1673.
- Petrović, Đorđe.** *Teoretičari proporcija.* Beograd: Građevinska knjiga, 1974.
- Pierre Patte.** *Charles-François Ribart: Architecture singulière, l'éléphant triomphal, grand kiosque à la gloire du Roi.* Paris: Chez P. Patte, 1758.
- Piranesi, Giovanni Battista.** *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani.* Romae: Piranesi, 1761.
- Platon.** *Timaj.* Beograd: »Srboštampa«, 1981.
- Podoli, Renato.** *Teorija avangardne umetnosti.* Beograd: Nolit, 1975.
- Poincaré, Henri.** *Science and Hypothesis.* New York: Cosimo, Inc. Press 2007.

- Ponti, Gio.** „The Architect, The Artist“. (ed.) James B. Hall, Barry Ulanov. *Modern Culture and The Arts*. New York: McGraw-Hill, Inc. (1972), 515-523.
- Racanović, Svetlana.** „Work in Progress - Progressive work“. (ur.) Slobodan Mijušković, Svetlana Racanović. *Jovan Čekić – Out of Memory, Art Works 1994-1999*. Beograd: Čigoja štampa, 2000.
- Ray, Nicolas.** *Architecture and its Ethical Dilemmas*. New York: Routledge, 2005.
- Raynaud, Dominique.** *Studies on Binocular Vision. Optics, Vision and Perspective from the Thirteenth to the Seventeenth Centuries*. Grenoble: Springer International Publishing, 2016.
- Rowe, Colin, Fred Koetter.** *Collage city*. Cambridge-London: The MIT Press, 1978.
- Rowe, Collin, Robert Slutzky.** *Transparency: Literal and Phenomenal*. Basel: Birkhäuser - Verlag für Architektur, 1997.
- Rudofsky, Bernard.** *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-pedigreed Architecture*. New York: Doubleday&Company Inc., 1964.
- Rusconi, Giovanni Antonio.** *Dell'architettura: con centosessanta figure diseguate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate, libri dieci*. Venice: Giovanni & Giovanni Paolo De Ferrari, 1590.
- Russell, Frank.** *Architectural Monographs 11 – Mies van der Rohe European Works*. London: Dr Andreas Papadakis, 1986.
- Ruhrberg, Karl, Manfred Scheneckenburger.** *Umjetnost 20. stoljeća*. Zagreb: V.B.Z., 2004.
- Сантарканђели, Паоло.** „Вртови лавиринти“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад*. бр. 60-61-62 (1985): 56-63.
- Scruton, Roger,** *The Aesthetics of Architecture*. London: Methuen & Co Ltd, 1979.
- Scheerbart, Paul, Josiah McElheny, Christine Burgin (Ed.).** *Glass! Love!! Perpetual Motion!!! A Paul Scheerbart Reader*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.
- Schmidt, Burghart.** *Postmoderna – strategije zaborava*. Zagreb: Školska knjiga, 1988.
- Sedlmayr, Hans.** *Art in Crisis: The Lost Center*. London and New York: Routledge, 2017.
- Sennett, Richard.** *The Culture of the New Capitalism*. New Haven & London: Yale University Press, 2006.

- Serlio, Sebastiano.** *Il primo [-quinto] libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio, Bolognese.* In Vinetia: Per Cornelio de Nicolini da Sabbio a instantia de Marchio Sessa, 1551.
- Serlio, Sebastiano.** *Livre extraordinaire... Extraordinario libro...* Lyon: J. de Tournes, 1551.
- Siebenbrodt, Michael, Lutz Schobe.** *Bauhaus 1919-1933.* New York: Parkstone Press International, 2009.
- Sloterdijk, Peter.** *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje.* Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1988.
- Sloterdijk, Peter.** *Sfere I – mehurovi, miktosferologija.* Beograd: Fedon, 2010.
- Sloterdijk, Peter.** *Sfere II – globusi, makrosferologija.* Beograd: Fedon, 2015.
- Sloterdijk, Peter.** *Srdžba i vreme: političko-pdihološki ogled.* Zagreb: Antibarbarus, 2007.
- Sloterdijk, Peter.** *U istom čamcu.* Beograd: Beogradski krug, 2001.
- Sloterdijk, Peter.** *Derrida, an Egyptian. On the Problem of the Jewish Pyramid.* Malden: Polity Press, 2009.
- Sloterdijk, Peter.** *In the World Interior of Capital: Towards a Philosophical Theory of Globalization.* Cambridge-Malden: Polity Press, 2013.
- Somol, Robert & Sarah Whiting.** “Notes around the Doppler Effect and other Moods of Modernism”, *Perspecta 33, The Yale architectural Journal.* Cambridge, MIT Press, 2002.
- Sontag, Suzan.** „Protiv tumačenja“. (ur.) Mirjana Stošić. *Strategije čitanja.* Beograd: Fakultet za medije i komunikacije (2014), 29-39.
- Stanković, Maja.** *Fluidni kontekst: Kontekstualne prakse u savremenoj umetnosti.* Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2015.
- Taut, Bruno.** *Modern Architecture.* London: The Studio; New York: A&C. Boni, 1929.
- Taut, Bruno, Matthew Mindrup and Ulrike Altenmüller-Lewis.** *The City Crown by Bruno Taut.* Farnham: Ashgate Publishing Ltd., 2015.
- Taut, Bruno.** *Die Stadtkrone - Mit beiträgen von Paul Scheerbart, Erich Baron, Adolf Behne.* Jena: Verlegt bei Eugen Diederichs, 1919.
- Till, Jeremy.** *Architecture depends.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1999.
- Tournikiotis, Panayotis.** *The Historiography of Modern Architecture.* Cambridge, MA: The MIT Press, 1999.

- Tschumi, Bernard.** *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.
- Tschumi, Bernard.** *Architecture and Disjunction: Collected Essays 1975–1990*. London: MIT Press, 1996.
- Uspenski, P. D.** „Smer četvrte dimenzije“, *Delo: Pjotr Demijanovič Uspenski*, br. 8-9-10 (1990): 151-170.
- Uspenski, P. D.** „Četvrta dimenzija“, *Delo: Pjotr Demijanovič Uspenski*, br. 8-9-10 (1990): 1-38.
- Фери, Лик.** *Ното aestheticus: откриће укуса у демократском добу*. Сремски Карловци-Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1994.
- Ferris, Hugh.** *The Metropolis of Tomorrow*. New York: Dover Publications Inc., 2005.
- Feyerabend, Paul.** *Protiv metode: skica jedne anarhističke teorije spoznaje*. Sarajevo: „Veselin Masleša“ - Biblioteka Logos, 1987.
- Focillon, Henri.** *Giovanni-Battista Piranesi 1720 -1778*. Paris: Librairie Renouard. - Henri Laurens, 1918.
- Fontana, Domenico, Natale Bonifacio.** *Della transportatione dell'obelisco Vaticano e delle fabbriche di Sisto V*. Roma: Appresso Domenico Basa, 1590.
- Frempton, Kenet.** *Moderna arhitektura, kritička istorija*. Beograd: Orion Art, 2007.
- Francastel, Pierre.** *Studije iz sociologije umjetnosti*. Beograd: Nolit – Sazvežđa, 1974.
- Frankstel, Pjer.** *Umetnost i tehnika*. Beograd: Nolit - Sazvežđa, 1964.
- Фуко, Мишел.** *Рађање биополитике*. Нови Сад: Светови, 2005.
- Фуко, Мишел.** *Херменеутика субјекта: предавања на Колеж де Франсу година 1981-1982*. Нови Сад: Светови, 2003.
- Fuko, Mišel.** *Poredak diskursa – pristupno predavanje na Kolež de Fransu, održano 2. decembra 1970. godine*. Loznica: Karpos, 2007.
- Fuko, Mišel.** *Reči i stvari: arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit – „Sazvežđa“, 1971.
- Fuko, Mišel.** „Šta je autor?“. *Polja: časopis za književnost i teoriju*. br. 473 (2012): 100-112.
- Foucault, Michel.** „Mesta“, *Delo: postmoderna aura (IV)*, br. 5-6-7 (1990): 277-287.
- Forget, Thomas.** *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*. Abingdon - New York: Routledge, 2013.
- Frascari, Marco, Jonathan Hale and Bradley Starkey (ed.)** *From Models to Drawings: Imagination and Representation in Architecture*,

Abingdon - New York: Routledge, 2007.

**Frascari, Marco.** "A reflection on paper and its virtues within the material and invisible fractures of architecture", *The Construction of Drawings and Movies: Models for Architectural Design and Analysis*, (ed.) Marco Frascari, Jonathan Hale, Bradley Starkey. Abingdon - New York: Routledge (2007), 23-34.

**Haag Bletter.** Rosemary „Opaque Transparency“, *Oppositions 13* (1978): 121-126.

**Haeckel, Ernst.** *Art Forms in Nature*. New York: Dover Publications Inc., 1974.

**Harvey, David.** *Paris, Capital of Modernity*. New York: Routledge, 2006.

**Hauzer, Arnold.** *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, I tom*. Beograd: Kultura, 1966.

**Hauzer, Arnold.** *Socijalna istorija umetnosti i književnosti, II tom*. Beograd: Kultura, 1966.

**Hvattum, Mari, Christian Hermansen (ed.)** *Tracing Modernity: Manifestations of the Modern in Architecture and the City*. London: Routledge, 2004.

**Hochkeppel, Willy.** „Transformacija umjetnosti i estetika analitičke filozofije (Nevezana razmišljanja o stanju estetike)“, *Delo: umjetnost i filozofija*, br. 11-12 (1990): 34-45.

**Hollier, Denis.** *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. Cambridge-London: MIT Press, 1993.

**Holloway, Emory.** *Whitman; An Interpretation in Narrative*. New York: Alfred A. Knopf, 1926.

**Honnecourt, Villard de, Theodore Bowie (ed)** *The Medieval Sketchbook of Villard de Honnecourt*. Mineola NY: Dover Publications, Inc., 2012.

**Horkheimer, Max, Theodor Adorno.** *Dijalektika prosvetiteljstva*. Sarajevo: »Veselin Masleša«-»Svjetlost«, 1989.

**Howard, Ebenezer.** *The Garden Cities of To-Morrow*. London: Faber&Faber, 1945.

**Hofmann, Werner, Zoran Gavrić (prir. i prev.)** *Studije o umetnosti XX veka*. Bogovađa: Samostalno izdanje, 2005.

**Huysen, Andreas.** *After the Great Divide: Modernism, Mass Culture, Postmodernism - Theories of Representation and Difference*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press, 1987.

**Cassirer, Ernst.** *The Philosophy of Symbolic Forms - Volume Two: Mythical Thought*. New Haven: Yale University Press, 1955.

- Cesariano, Cesare.** *Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati...* Côme: G. da Ponte, 1521.
- Colonna, Francesco.** *Hypnerotomachia Poliphili...* Venice: A. Manuce, 1499.
- Colonna, Francesco.** *Hypnerotomachia. The strife of love in a dreame.* London: Simon Waterson, 1592.
- Chevalier, Jean, Alain Gheerbrant.** *Rječik simbola.* Zagreb: Nakladni zavod MH, 1978.
- Čekić, Jovan.** „The Marcel Duchamp Case“. *Moment: časopis za vizuelne medije.* br. 20 (1991): 3-5.
- Čelant, Đermano.** *Artmix.* Beograd: Hesperiaedu, 2012.
- Chernyshevsky, Nikolai.** *What Is to Be Done?* Ithaca-London: Cornell University Press, 1989.
- Dženks, Čarls.** *Moderni pokreti u arhitekturi.* Beograd: Građevinska knjiga, 2006.
- Шпенглер, Освалд.** „Место врта у пропасти запада“. *Градац, часопис за књижевност, уметност и културу: Исток-запад.* бр. 60-61-62 (1985): 64-66.
- Špengler, Oswald.** *Propast zapada I - oblik i stvarnost.* Beograd: INP »Književne novine«, 1989.
- Špengler, Oswald.** *Propast zapada III – poreklo i zemljište.* Beograd: INP »Književne novine«, 1989.
- Štajerl, Hito.** „Одбрана сиромашне слике“. (ur.) Jovan Čekić, Maja Stanković. *Slike/Singularno/Globalno: Savremeno kao eksperiment.* Beograd: Fakultet za medije i komunikacije (2013), 63-72.
- Štajerl, Hito.** „Umetnost kao okupacija: zahtev za autonomijom života“. (ur.) Jovan Čekić, Maja Stanković. *Slike/Singularno/Globalno: Savremeno kao eksperiment.* Beograd: Fakultet za medije i komunikacije (2013), 29-41.
- Šterner, Gabrijela.** *Jugendstil: umetnički oblici između individualizma i širokih masa.* Beograd: Izdavački zavod Jugoslavija, 1978.
- Šuvaković, Miško.** *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhauusa.* Beograd: Orio art, 2014.
- Šuvaković, Miško.** *Pojmovnik teorije umetnosti.* Beograd: Orion Art, 2011.
- Welsch, Wolfgang.** „Postmodernističke perspektive za dizajn budućnosti“. *Delo: Postmoderna aura (V).* br. 6-8 (1991): 288-302.
- Whitman, Walt.** *Leaves of Grass, The Death-Bed Edition.* New York: The Modern Library, 1993.



**електронски извори:**

**Andrea Palladio**, *I quattro libri dell'architettura...*

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1338Index.asp>)

**Athanasii Kircheri**, *Ars Magna Lucis Et Umbrae: In X. Libros digesta ...* (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kircher1671/0001/thumbs>)

**Buckminster Fuller**

([https://en.wikipedia.org/wiki/Buckminster\\_Fuller](https://en.wikipedia.org/wiki/Buckminster_Fuller))

**Vincenzo Scamozzi**, *L'idea dell'architettura universale*

(<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/scamozzi1615bd1/0305/image>)

**Giovanni Antonio Rusconi**, *Dell'architettura : con centosessanta figure disegnate dal medesimo, secondo i precetti di Vitruvio, e con chiarezza, e brevità dichiarate, libri dieci*

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Auteur/Rusconi.asp?param=en>)

**Giovanni Battista Piranesi**, *Della Magnificenza Ed Architettura De' Romani* (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761/0253/thumbs>)

**Google's English dictionary: word origin and use over time**  
(<https://languages.oup.com/google-dictionary-en/>)

**Galerija Kolektiv 3M3**, *Jugoslovenski vrt*

(<https://kolektiv.rs/3m3/yugoslavian-garden/>)

**Galerija Kolektiv 3M3**, *Sferno ogledalo*

(<https://kolektiv.rs/3m3/spheric-mirror/>)

**Daniele Barbaro**, *La pratica della prospettiva...*

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/Gonse304Index.asp>)

**Jean Jacques Lequeu**

([https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/))

**Jean-Nicolas-Louis Durand**, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*  
(<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/durand1802/0019/thumbs>)

**Joseph Boillot**, *Nouveaux pourtraiz et figures de termes...*

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/Masson1068Index.asp>)

**Meredith Martin**, *Monstrous Assemblage: Ribart's Elephant Monument to Louis XV* (<https://www.journal18.org/issue7/monstrous-assemblage-ribarts-elephant-monument-to-louis-xv/>)

**Orson Welles**, *F for Fake*

(<https://www.teemingbrain.com/2013/05/09/orson-welles-on-chartres->

cathedral-authorship- and-the-purpose-of-human-existence/)

***Pad Rimskog carstva***

([https://sh.wikipedia.org/wiki/Pad\\_Rimskog\\_Carstva](https://sh.wikipedia.org/wiki/Pad_Rimskog_Carstva))

***Pierre Patte, Monumens érigés en France à la gloire de Louis XV***

(<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/patte1765/0001/thumbs>)

***Rafael Moneo on John Soane and building on history: Lecture at London's Royal Institution on 1 November upon receiving the 2017 Soane Medal, conceived by David Chipperfield, trustee of Sir John Soane's Museum*** (<https://www.architectural-review.com/essays/rafael-moneo-on-john-soane- and-building-on-history/10026831.article>)

***Sebastiano Serlio, Il primo [-quinto] libro d'architettura di M. Sebastiano Serlio, Bolognese***

([https://archive.org/details/ldpd\\_12223143\\_000/page/n99/mode/2up](https://archive.org/details/ldpd_12223143_000/page/n99/mode/2up))

***Sebastiano Serlio, Il terzo libro : nel qual si figvrano, e descrivono le antiquita di Roma, e le altre che sono in Italia e fvori d'Italia***

(<https://archive.org/details/ilterzolibrone1q00serl/page/150/mode/2up>)

***Sebastiano Serlio, Livre extraordinaire... Extraordinario libro...***

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/LES1745Index.asp>)

***Sébastien Le Clerc, Isaac de Benserade, Charles Perrault,***

*Labyrinthe de Versailles: gravures par S. Le Clerc, d'après des fables d'Esopé; introduction & descriptions en prose par Charles Perrault; vers par Isaac de Benserade* (<https://www.e-rara.ch/zut/content/zoom/1981588>)

***Fracesco Colonna, Hypnerotomachia Poliphili...***

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/LES1358Index.asp>)

***Cesare Cesariano, Di Lucio Vitruvio Pollione de architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati : commentati...***

(<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/Traite/Images/BPNME276Index.asp>)

***Claude Leclerc Perrault, Sébastien (graveur), Les dix livres d'architecture de Vitruve*** (<http://architectura.cesr.univ-tours.fr/traite/Images/01665A0013Index.asp>)

***Christo & Jeanne Claude, Wrapped Reichstag***

(<https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>)

***Christo & Jeanne Claude, London Mastaba***

(<https://christojeanneclaude.net/artworks/wrapped-reichstag/>)

***Wendel Dietterlin, Architectvra: Von Außtheilung, Symmetria vnd Proportion der Fünff Seulen, und aller darauß volgender Kunst Arbeit, von Fenstern, Caminen...*** (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dietterlin1598/0001/thumbs>)

## ПРИЛОЗИ

### ИНДЕКС ФИГУРА

**Фиг. 1.** Миерал хематит, микроструктура - мапа за конично огледало

**Фиг. 2.** Лептир: ларва, микроструктура - мапа за конично огледало

**Фиг. 3.** Локвањ „Victoria Regia (Victoria amazonica)“: 3D мапа

**Фиг. 4.** Локвањ „Victoria Regia (Victoria amazonica)“: 3D мапа

**Фиг. 5.** Солун: „Οδός Τσιμισκή“, профил улице - мапа за конично огледало

**Фиг. 6.** Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

**Фиг. 7.** Џејмс Турел (James Turrell), „Roden Crater: Shadowed Bowl in Grey“, 1992. - мапа за конично огледало [Извор: James Turrell Site Plan Roden Crater 1, 1990, <https://icamiami.org/collection/james-turrell-site-plan-roden-crater-1-1990/>]

**Фиг. 8.** Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

**Фиг. 9.** Млечни пут као планета: геометријска апстракција - мапа за конично огледало

**Фиг. 10.** Лептир: ларва, микроструктура - мапа за конично огледало

**Фиг. 11.** Ђовани Батиста Пиранези: „Anaglyphus Romae in Villa Medisca“ - стереографска пројекција [Извор: Heidelberg historic literature, <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/piranesi1761/0261>]

**Фиг. 12.** Жан-Жак Леке: „Plan d'ornement“ - стереографска пројекција [Извор: The Bibliothèque nationale de France Catalogue Général, [https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/)]

**Фиг. 13.** Жан-Жак Леке: „Fig 138“ - стереографска пројекција [Извор: The Bibliothèque nationale de France Catalogue Général, [https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/)]

**Фиг. 14.** Бифуркација – дијаграм, стереографска пројекција

**Фиг. 15.** Бифуркација – дијаграм, стереографска пројекција

**Фиг. 16.** Бифуркација: дијаграм - стереографска пројекција

**Фиг. 17.** Хуан Карамуел Лобковиц (Juan Caramuel Lobkowitz): „Eclipsis Solis et Terra“, 1627. – стереографска пројекција [Извор: Juan Caramuel Lobkowitz, *Architectura civil recta y obliqua: considerada y dibuxada en el Templo de Ierusalen... promovida a suma perfeccion en el templo y palacio de S. Lorenzo cerca del Escorial...* (Vigevano: En la emprenta obispal por Camillo Corrado, 1678)]

**Фиг. 18.** Жан-Жак Леке: „*Plan d'étape d'été*“ - стереографска пројекција [Извор: The Bibliothèque nationale de France Catalogue Général, [https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/)]

**Фиг. 19.** Атанасије Курхер: „*Нојева Барка*“ – стереографска пројекција [Извор: [https://en.wikipedia.org/wiki/Arca\\_No%C3%AB#/media/File:Houghton\\_GC6\\_K6323\\_675a\\_\(A\)\\_-\\_Optica\\_projectio.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Arca_No%C3%AB#/media/File:Houghton_GC6_K6323_675a_(A)_-_Optica_projectio.jpg)]

**Фиг. 20.** Миодраг Живковић: *Тјентиште, 1971.* - мапа за конично огледало [Извор: <https://www.spomenikdatabase.org/>, <https://www.spomenikdatabase.org/tjentiste?lightbox=dataItem-inxfsjbk>]

**Фиг. 21.** Жан Жак Леке: *фотомонтажа* – стереографска пројекција [Извор: The Bibliothèque nationale de France Catalogue Général, [https://data.bnf.fr/en/12067027/jean\\_jacques\\_lequeu/](https://data.bnf.fr/en/12067027/jean_jacques_lequeu/)]

**Фиг. 22.** Џон Соун, Џозеф Ганди: „*Bank of England*“ рушевине - 3D мапа [Извор: Joseph Gandy, [https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph\\_Gandy](https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Gandy)]

**Фиг. 23.** Сатурнов месец Енкелад: *AutoCAD* скица - стереографска пројекција

**Фиг. 24.** Пол Кле: „*Идеја и структура Баухауса*“, 1922. – 3D мапа [Извор: Paul Klee, Michael Siebenbrodt, Lutz Schobe, *Bauhaus 1919-1933* (New York: Parkstone Press International, 2009)]

## ИНДЕКС ТАБЛИ

**Табла 1.** Александар Родченко, *Просторна конструкција бр. 12.* 1920. [Извор: MoMA, <https://www.moma.org/collection/works/81043?locale=en>]

**Табла 2.** *Неместа (Демони императивне савремености, AutoCAD илустрација)*

**Табла 3.** Марсел Дишан, *Велико стакло*, 1915-1923. [Извор: @arthistory390, <https://www.flickr.com/photos/24364447@N05/5221931732/>]

**Табла 4.** *Морфолошки омотач света: левак и сфера (Божанствена комедија, илустрација: Милена Митровић)* [Извор: Милена Митровић]

**Табла 5.** *Фрактално прецртавање (рушење принципа стварности, илустрација)*

**Табла 6.** *Кристо и Жан-Клод, Лондонска мастаба* [Извор: Christo & Jeanne-Claude, <https://christojeanneclaude.net/artworks/the-london-mastaba/>]

**Табла 7.** *Стереографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.*

**Табла 8.** *Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.*

**Табла 9.** *Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.*

**Табла 10.** *Стреографско коло, ауторски пројекат. Галерија Колектив, ЗМЗ, 21. новембар – 05. децембар 2015.*

## **БИОГРАФИЈА АУТОРА**

Јелена Б. Митровић (Београд, 1980) дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2007. године са оценом 10 на дипломском раду и просечном оценом 9,01 у току студија. Од 2008. године студент је Докторских академских студија на Архитектонском факултету Универзитета у Београду.

### **Рад и напредовање у струци**

Од 2009. до 2015. године запослена је на Архитектонском факултету у Београду у звању асистента на Департману за архитектуру, у области Архитектонско пројектовање и савремена архитектура. У настави је учествовала на основним дипломским студијама на матичним курсевима: *Елементи пројектовања, Студио пројекат 1, Студио пројекат 4 и Методологија пројекта*. Као сарадник учествовала је и на академским мастер студијама на курсевима: *Архитектонско-урбанистички пројекат – студио М4, М5 и М9*.

Од 2016. до 2018. запослена је као архитекта у *Blakstad Haffner Architects – EBH, Belgrade* (<https://www.b-h-a.no/>).

Од 2008. сарадник је архитектонске групе Полигон у Београду (<http://poligon.rs/>) и платформе за архитектуру и критику, *Полигон ротор* (<http://rotor.poligon.rs/>).

### **Реализовани пројекти:**

Кућа *Naustdal*, Arnebratveien 28, Oslo (2017-2018), стамбена кућа за две породице у предграђу Осла (П+2), архитектонско решење и дизајн ентеријера. Аутори: Erlend Blakstad Haffner, Јелена Митровић, Ивана Барандовски. Пројектантски тим: Владимир Цвејић, Ана Миловановић.

Ресторан брзе хране *Кифловски*, Браничевска 6, Врачар, Београд (2009-2010), архитектонско решење и дизајн ентеријера. Аутори: Ана Ђурић, Давор Ереш, Јелена Митровић и Марко Тодоровић.

### **Објављени радови:**

Mitrović, Jelena, Vladimir Milenković. *Dome beyond its limits or how deep is your love*. Miško Šuvaković, Vladimir Mako (ed.) *The Aesthetics of Architecture – Beyond Form*. International Yearbook of Aesthetics Volume 20. International Association for Aesthetics

Association Internationale d'Esthétique. (2020): 33-49. ISSN: 1402-2842.

Митровић, Јелена. *Вила Павловић: геометрија, хоризонт и коњ*. АУ - Архитектура и урбанизам. Часопис за архитектуру, урбанизам и просторно планирање. 50 (2020): 89-94. UDK: 728.84(497.11) DOI: 10.5937/a-u0-26663 COBISS.SR-ID:16130569.

Mitrović, Jelena, Vladimir Milenković. *The architecture of dome: Mapping the w/hole (Arhitektura kupole: mapiranje nebeske dubine)*. Mašan Bogdanovski (ed.) *Theoria*. Srpsko filozofsko društvo, Srbija. Beograd 2017 Volume 60, Issue 1, pp. 163-175. ISSN: 0351-2274, eISSN: 2406-081X, THEORIA 1 BIBLID 0369-2485: (2017): 63: str. 163-175. DOI Number: 10.2298/THEO1701163M.

Mitrović, Jelena. *The Architecture of Subject*. Prof. Dr Dragoslav Stojić (ed.) *Facta Universitatis, Series: Architecture and Civil Engineering*. Vol. 14, No 1, 2016, pp. 123-139. ISSN: 0354-4605, eISSN: 2406-0860, DOI Number: 10.2298/FUACE1601123M, UDC7.017.9.

## **Прилог 1.**

### **Изјава о ауторству**

Име и презиме аутора: Јелена Б. Митровић

Број индекса: 2016/41043

### **Изјављујем**

Да је докторска дисертација под називом:

### **НЕПОСТОЈАНОСТ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЗИЦИЈЕ АРХИТЕКТЕ У ПРАКСИ XXI ВЕКА**

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да дисертација у целини ни у деловима није била предложена за стицање друге дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати конкретно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица

У Београду: 05. 03. 2021.

Потпис аутора

.....

## Прилог 2.

### Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Јелена Б. Митровић
Број индекса	2016/41043
Студијски програм	Докторске академске студије
Област	Архитектура
Наслов рада	<b>Непостојаност модернистичке позиције архитекте у пракси XXI века</b>
Ментор	проф: др Владан Ђокић

Потписана Јелена Б. Митровић

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 о добијању академског звања доктор наука, као што су име и презиме, година и местп 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.

У Београду, 05. 03. 2021.

Потпис аутора

.....



### **Прилог 3.**

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић” да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

#### **НЕПОСТОЈАНОСТ МОДЕРНИСТИЧКЕ ПОЗИЦИЈЕ АРХИТЕКТЕ У ПРАКСИ XXI ВЕКА**

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду и доступну у отвореном приступу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од понуђених шест опција)

У Београду, 05. 03. 2021.

Потпис аутора

.....

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 прерада.** 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 прерада.** 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, као и његове прераде, ако се наведе име аутора на начин како је то одредио аутор или давалац лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада и слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.