

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Бошко М. Дробњак

**АВАНГАРДНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ:
ЕКСПЕРИМЕНТ КАО ЕСТЕТИЧКА И
ПОЛИТИЧКА КАТЕГОРИЈА**

докторска дисертација

Београд, 2023.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Boško M. Drobniak

**AVANT-GARDE ARCHITECTURAL
PRACTICES: EXPERIMENT AS AN
AESTHETIC AND POLITICAL CATEGORY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2023

Ментор:

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

Чланови комисије:

др Александар Игњатовић, редовни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

др Зоран Ђукановић, редовни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

др Марко Николић, ванредни професор
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

др Ирена Кулетин Ђулафић, доцент
Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

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

Датум одбране:

.....

АВАНГАРДНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ: ЕКСПЕРИМЕНТ КАО ЕСТЕТИЧКА И ПОЛИТИЧКА КАТЕГОРИЈА

САЖЕТАК

Рад представља теоријски прилог проучавању феномена архитектонске авангарде током дугог 20. века и њене трансформације – у односу на изворно значење и деловање ове праксе – у савремености, почетком 21. века. Истраживање примарно полази од следеће хипотезе: деловање аутентичних архитектонских авангарди условљено је тоталитарним и репресивним друштвеним устројством. Стога се радом указује на обрт који се десио у ери савремености, а у коме се актуелне псеудо-авангардне архитектонске форме дозвољавају, очекују и подстичу. С тим у вези, такве праксе се не заснивају на прогресивистичком и еманципаторском карактеру, као што је то био случај са претходним архитектонским авангардним феноменима, већ понајвише на формалном обликовном деловању базираном искључиво на експериментисању унутар архитектонске форме и њеног језика, искључујући сваки шири критички и политички потенцијал ремећења друштвено-политичке констелације мултинационалног потрошачког капитализма. Истраживање се базира на критичко-теоријском захвату, анализи и интерпретацији архитектонске авангарде, са ближим фокусом на експерименту, односно *истраживању* кроз архитектуру и уметност. Предмет рада су оне експерименталне, радикалне, субверзивне и ексцесне архитектонске праксе које су имале за циљ целокупну промену света, као и свакодневних облика живота у простору друштвености. Конкретан фокус је на специфичним експерименталним и радикалним праксама које теже *естетским револуцијама* – оним архитектонским револуцијама које значајно утичу не само на чулну димензију појединца, већ укључују и све окружујуће друштвене и политичке компоненте путем којих се свет разуме, опажа и доживљава. Циљ ове студије јесте да се теоријски испита и успостави место авангарде у оквиру теорија архитектонских и урбанистичких пракси, односно да се понуди одговор на питање на који начин радикална авангардна архитектура провоцира и изазива, мења и реорганизује свакодневни живот људске заједнице. Тако се кроз три централна поглавља критички интерпретирају четири теоријске концепције авангарде у архитектури: историјске архитектонске авангарде, архитектонске неоавангарде, архитектонске поставангарде и феномен архитектонске авангарде у савремености. Задатак је да се осветли утицај радикалног, експерименталног и субверзивног израза својственог авангардном феномену на развој архитектонске мисли, идеја и пракси. У раду се успоставља нова теоријско-критичка подела на *уметничко-архитектонске авангарде* и *естетско-архитектонске авангарде* из чије перспективе су посматрани, обрађени и анализирани архитектонски објекти и пројекти који су настали између два светска рата (историјске авангарде), у првим деценијама након Другог светског рата (неоавангарде) и периодима постмодерне и савремености. На крају истраживања понуђена је систематизација аксиома авангардне архитектонске праксе у дијахронијском и синхронијском смислу.

Кључне речи: архитектонске праксе, авангардна архитектура, експеримент у уметности и архитектури, интердисциплинарна теорија, естетика архитектуре, теорија идеологије

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа

УДК број: 72.036(043.3)

72.071.1(043.3)

AVANT-GARDE ARCHITECTURAL PRACTICES: EXPERIMENT AS AN AESTHETIC AND POLITICAL CATEGORY

ABSTRACT

This dissertation represents a theoretical contribution to the study of the phenomenon of the architectural avant-garde during the long 20th century and its transformation – in relation to the original meaning and action of this practice – in contemporary era, at the beginning of the 21st century. The research primarily starts from the following hypothesis: the action of authentic architectural avant-gardes is conditioned by a totalitarian and repressive social structure. Therefore, the dissertation points out the turn that happened in contemporary times, in which the current pseudo-avant-garde architectural forms are allowed, expected and encouraged. In this regard, such practices are not based on a progressivist and emancipatory character, as was the case with previous architectural avant-garde phenomena, but mostly on a formal formative action based solely on experimentation within the architectural form and its language, excluding any broader critical and political potential of disrupting the socio-political constellation of multinational consumer capitalism. The research is based on a critical-theoretical approach, analysis and interpretation of the architectural avant-garde, with a closer focus on experiment, that is, *research* through architecture and art. The subject of the dissertation are those experimental, radical, subversive and excessive architectural practices that aimed to change the entire world, as well as everyday forms of life in the space of sociality. The primary focus is on the specific experimental and radical practices that aspire to *aesthetic revolutions* – those architectural revolutions that significantly affect not only the sensory dimension of the individual, but also include all the surrounding social and political components through which the world is understood, perceived and experienced. The goal of this study is to theoretically examine and establish the place of the avant-garde within the theories of architectural and urban practices, that is, to offer an answer to the question of how radical avant-garde architecture provokes and challenges, changes and reorganizes the everyday life of the human community. Thus, through three central chapters, four theoretical conceptions of the avant-garde in architecture are critically interpreted: historical architectural avant-garde, architectural neo-avant-garde, architectural post-avant-garde and the phenomenon of architectural avant-garde in contemporary times. The task is to shed light on the influence of the radical, experimental and subversive acts characteristic of the avant-garde phenomenon on the development of architectural thought, ideas and practice. The dissertation establishes a new theoretical-critical division – *artistic-architectural avant-garde* and the *aesthetic-architectural avant-garde*, from the perspective of which are observed the architectural objects and projects that were created between the two world wars (historical avant-garde), in the first decades after the Second World War (neo-avant-garde) and postmodern and contemporary periods. At the end, the research offers a systematization of the axioms of avant-garde architectural practice in the diachronic and synchronic frames.

Keywords: architectural practices, avant-garde architecture, experiment in art and architecture, interdisciplinary theory, aesthetics of architecture, theory of ideology

Scientific field: Architecture and Urbanism

Narrow scientific field: History, Theory and Aesthetic of Architecture and Visual Arts and Renewal of Architectural Heritage

UDC number: 72.036(043.3)

72.071.1(043.3)

САДРЖАЈ

САЖЕТАК	vii
ABSTRACT	ix
СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА	xv

1. УВОД

1.1. Област истраживања	1
1.2. Повод истраживања	4
1.3. Проблем и предмет истраживања	5
1.4. Циљеви истраживања	5
1.5. Задаци истраживања	6
1.6. Полазне хипотезе истраживања	6
1.7. Методе истраживања	7
1.8. Структура докторске дисертације	8
1.9. Научна оправданост дисертације и очекивани резултати истраживања	8

2. ИСТОРИЈСКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ АВАНГАРДЕ

2.1. Авангарда и модерно доба: историјски поглед	11
2.1.1. Модернизам: генеалогичка израза, смисао појма у култури, уметности и архитектури	11
2.1.2. Авангарда као преиспитивање традиције: уводна интерпретација појма	16
2.2. Теоријске претпоставке експерименталне архитектонске праксе	19
2.2.1. Архитектонски експеримент као проширење пројектантског поља	19
2.2.2. Експеримент: истраживање у уметности и пољу архитектуре	20
2.3. Историјске авангарде: теоријске платформе	22
2.3.1. Идеологија, култура и субјект	22
2.3.2. Архитектонске авангарде и идеологија: феномен руског конструктивизма	25
2.3.3. Теорија авангарде: два интерпретативна модела	28
2.3.4. Савремени приступи естетици историјских авангарди	32
2.3.4.1. Око дефинисања естетике и естетика архитектуре	33
2.3.4.2. Револуција и уметност	38
2.3.4.3. Естетска револуција и политике естетике	40
2.3.4.4. Естетске авангарде	42
2.3.4.5. Естетско-архитектонске авангарде	43
2.4. Екскурс – избор студија случаја: радикални експерименти у авангардним архитектонским праксама	44
2.5. Студија случаја: Баухаус и авангардни модалитети	46
2.5.1. Баухаус: од синтезе уметничке праксе, преко архитектуре као тоталног уметничког дела (<i>Gesamtkunstwerk</i>), ка пракси свакодневног живота	47
2.5.2. Југословени на Баухаусу: продор авангарде у југословенски културални контекст	52
2.6. Студија случаја: <i>Зенит</i> и зенитистичке архитектонске праксе – радикално премештање искуства авангарде са Европе на Балкан	59
2.7. Закључне напомене: радикалност историјских авангарди	70

3. АРХИТЕКТОНСКЕ НЕОАВАНГАРДЕ

3.1. Теоријски дискурси о неоавангардама	71
3.1.1. Критичке интерпретације неоавангарде	72
3.1.2. Неоавангарде у архитектури: Архиграм и Суперстудио – две могуће илустрације	75
3.2. Типови експеримената у неоавангардама	78
3.2.1. Дон Кејџ: не идеја, не интенција, не уметност	79
3.2.2. Флуксус: деестетизација (у) уметности	81
3.3. Студија случаја: Black Mountain College – једна потенцијална анти-школска формација и случај архитектонског експериментисања Бакминстера Фулера.....	83
3.4. Студија случаја: Ситуационистичка интернационала	86
3.4.1. Друштво спектакла и критика модерног капиталистичког и потрошачког облика живота	88
3.4.2. Ситуационистичка интернационала – праксе урбаног лутања као отпор друштву спектакла.....	91
3.5. Неколико закључака о (оствареним) утопијама архитектонских неоавангарди.....	98

4. ЕКСЦЕСНЕ ПРАКСЕ ПОСТМОДЕРНЕ И САВРЕМЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ

4.1. Постструктурализам: теоријска антиципација постмодерне	101
4.1.1. Основни појмови структурализма и семиологије у архитектонском контексту.....	101
4.1.2. Постструктуралистички концепт <i>отворености</i> : од архитектонског дела до архитектонског текста	105
4.2. Постмодерно, постмодерност и постмодернизам	110
4.2.1. Постмодерна архитектура: теоријски оквир	114
4.2.2. Деконструкција: нестабилност центра и маргине	119
4.2.3. Место идеологије у постмодерној: потенцијална архитектонска субверзија у ери пост-идеолошког	122
4.3. Поставангардна архитектура: мета-интерпретација модернистичког и авангардног наслеђа	125
4.4. Апропријација и модуси присвајања у уметности и архитектури	127
4.5. Студија случаја: пројекти кућа Питера Ајзенмана као архитектонски постексперимент	130
4.6. Студија случаја: Александар Бродски – од постмодерних преко постексперименталних до савремених апропријацијских стратегија у архитектонском пројектовању.....	135
4.7. Постмодерна и деконструктивистичка архитектура <i>versus</i> постекспериментална архитектура: разграничење	139
4.8. Финални коментар: (не)могућност авангардног експеримента у актуелној архитектури – грађа за један интерпретативни модел	140

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

5.1. Одлике авангардне и експерименталне архитектуре	147
5.2. Синтеза истраживања	149

ЛИТЕРАТУРА	155
ПРИЛОЗИ	175
ИЛУСТРАЦИЈЕ.....	175
ДИЈАГРАМИ.....	225
БИОГРАФИЈА АУТОРА	229
Изјава о ауторству	230
Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	231
Изјава о коришћењу	232

СПИСАК И ПОРЕКЛО ИЛУСТРАЦИЈА

Сл. 1: Заха Хадид, Маљевичева тектоника, 1976–77.

Извор: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/malevichs-tektonik/>, 14.09.2022.

Сл. 2: Ротор, белгијски павиљон на 12. Бијеналу архитектуре у Венецији, 2010.

Извор: <https://rotordb.org/en/projects/usususures>, 14.09.2022.

Сл. 3: Данијел Либескинд, Војноисторијски музеј, Дрезден, 2011.

Извор: <https://libeskind.com/work/military-history-museum/>, 14.09.2022.

Сл. 4: Лудвиг Мис ван дер Рое, Барселона павиљон, 1929.

Извор: <https://miesbcn.com/wp-content/uploads/2014/04/planol-planta.pdf>, 14.09.2022.

Сл. 5: Лудвиг Мис ван дер Рое, Барселона павиљон, Барселона, 1986 (реплика објекта).

Извор: <https://miesbcn.com/wp-content/uploads/2022/08/06A5136.jpg>, 14.09.2022.

Сл. 6: Марсел Дишан, Точак бицикла, Њујорк, 1951 (трећа реплика, након изгубљеног оригинала из Париза 1913.)

Извор: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-bicycle-wheel-new-york-1951-third-version-after-lost-original-of-1913/, 14.09.2022.

Сл. 7: Марсел Дишан, Свежа удовица (Fresh Widow), Њујорк, 1920.

Извор: https://www.moma.org/learn/moma_learning/marcel-duchamp-fresh-widow-1920/, 14.09.2022.

Сл. 8: Марсел Дишан, Фонтана, Њујорк, 1917, фотографија Алфреда Штиглица (Alfred Stieglitz) у „291“ уметничкој галерији после изложбе Друштва независних уметника из 1917.

Извор: <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/intro05.html>, 14.09.2022.

Сл. 9: Владимир Татљин, Споменик Трећој Интернационали, 1920.

Извор: <http://www.togdazine.ru/article/941>, 14.09.2022.

Сл. 10: Александар и Виктор Веснин, зграда листа Лењинградска правда, 1924.

Извор: <https://i0.wp.com/thechanelhouse.org/wp-content/uploads/2011/07/picture-1.png>, 14.09.2022.

Сл. 11: Александар и Виктор Веснин, зграда листа Лењинградска правда, 1924.

Извор: https://i0.wp.com/thechanelhouse.org/wp-content/uploads/2011/07/110_lg-1.jpg, 14.09.2022.

Сл. 12: Курт Швитерс, Merzbau, Берлин 1927–1943, 1933.

Извор: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>, 14.09.2022.

Сл. 13: Курт Швитерс, Merzbau, Берлин 1927–1943, 1933.

Извор: <https://www.tate.org.uk/research/tate-papers/08/kurt-schwitters-reconstructions-of-the-merzbau>, 14.09.2022.

Сл. 14: Ле Корбизије, вила Савоја, Поаси, 1931.

Извор: <https://www.villa-savoie.fr/en/Explore/History-of-the-monument>, 14.09.2022.

Сл. 15: Вера Мухина и Борис Јофан, Совјетски павиљон (лево) и Алберт Шпер, немачки павиљон (десно), Париз, 1937.

Извор: <https://brooklynstereography.com/2018/12/08/exposition-internationale-paris-1937/>, 14.09.2022.

Сл. 16: Жак-Луј Давида, *Сократова смрт (La Mort de Socrate)*, Метрополитенски музеј уметности, Њујорк, 1787.

Извор: <https://www.museumtv.art/artnews/oeuvres/la-mort-de-socrate-jacques-louis-david-1787/>, 03.05.2023.

Сл. 17: Ежен Делакроа, *Слобода предводи народ (La Liberté guidant le peuple)*, Лувр, Париз, 1830.

Извор: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010065872>, 03.05.2023.

Сл. 18: Павел Јанак, кућа др Фаре, Масариков трг, Пелхримов, 1913.

Извор: Vladimir Šlapeta, „Kubizam u češkoj arhitekturi“, u *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, ur. Miloš Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000), 92.

- Сл. 19: Валтер Гропијус, зграда Баухауса, Десау, 1926.
Извор: <https://www.bauhaus-dessau.de/en/architecture/bauhaus-building.html>, 14.09.2022.
- Сл. 20: Валтер Гропијус, зграда Баухауса, Десау, 1926.
Извор: <https://www.bauhauskooperation.de/wissen/das-bauhaus/werke/architektur/bauhausgebäude-dessau/>
14.09.2022.
- Сл. 21: Август Чернигој, део изложених објеката са „Прве конструктивистичке изложбе“, Љубљана, 1924, фотографија: Иво Спинчич, Архив Петера Кречича.
Извор: Peter Krečič, „Put Avgusta Černigoja na weimarski Bauhaus ili postavljanje temelja slovenske umjetničke avangarde“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. Jadranka Vinterhalter (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015), 154.
- Сл. 22: Август Чернигој, зидна конструкција „Прве конструктивистичке изложбе“, Љубљана, 1924, фотографија: Иво Спинчич, Архив Петера Кречича.
Извор: *Ibid.*, 155.
- Сл. 23: Ивана Томљеновић, серија кадрова из филма „баухаус у 57 секунди“, Десау, 1930. Музеј сувремене умјетности, Загреб.
Извор: Војана Рејић, „bauhaus u 57 sekundi – ivana tomljenović, pokretna slika i avangardni filmnet oko 1930. godine“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. Jadranka Vinterhalter (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015), 100–101.
- Сл. 24: Ивана Томљеновић/Вернер Егерт, Насловна страна књиге *Diktatur In Jugoslawien – Dokumente Tatsachen*, Берлин, 1930. Колекција Дарко Шимичић, Загреб.
Извор: Darko Šimičić, „Ivana Tomljenović“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. Jadranka Vinterhalter (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015), 264.
- Сл. 25: Густав Бохутински, Атеље за брата Емила Бохутинског, Загреб, 1945, фотографија: Карин Шерман.
Извор: Karin Šerman, Dubravko Vačić i Nataša Jakšić, „Hrvatski arhitekt Gustav Bohutinsky i Bauhaus“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. Jadranka Vinterhalter (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015), 282.
- Сл. 26: Бошко Токин и Љубомир Мицић, 24. мај 1921.
Извор: Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926* (Београд: Народна Библиотека Србије; Загреб: СКД Просвјета, 2008), 83.
- Сл. 27: *Зенит*, II, бр. 15, Загреб, јун 1922.
Извор: приватни архив, Београд.
- Сл. 28: Јо Клек, Пафама, 1922.
Извор: Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926* (Београд: Народна Библиотека Србије; Загреб: СКД Просвјета, 2008), 329.
- Сл. 29: Јо Клек, Рекламе, 1923.
Извор: Народни музеј, Београд
- Сл. 30: Јо Клек, Крчма, 1924.
Извор: *Zenit*, IV, br. 34 (novembar, 1924): bez paginacije.
- Сл. 31: Јо Клек, Зенитеум I, 1924.
Извор: Народни музеј, Београд
- Сл. 32: Рудолф Штајнер, Гетеанум I, Дорнах, 1920–1923.
Извор: <https://www.anthroposophie.ch/en/anthroposophy/topics/articles/goetheanum/architecture-of-the-first-and-second-goetheanum.html>, 14.09.2022.
- Сл. 33: Јо Клек, Зенитеум II, 1924.
Извор: Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926* (Београд: Народна Библиотека Србије; Загреб: СКД Просвјета, 2008), 173.
- Сл. 34: Јо Клек, Вила Зенит, 1924–1925.
Извор: https://vrallart.com/artworks/vila_zenit/, 14.09.2022.

- Сл. 35: Луис Бараган, кућа Бараган, Мексико Сити, 1948.
Извор: <https://www.barragan-foundation.org/works/list/barragan-house>, 14.09.2022.
- Сл. 36: Луис Бараган, комплекс Куадра Сан Кристобал, Лос Клубес, Мексико, 1968.
Извор: <https://www.barragan-foundation.org/works/list/cuadra-san-cristobal>, 14.09.2022.
- Сл. 37: Оскар Нимајер, Градска скупштина, Бразилија, 1958.
Извор: <https://www.oscarniemeyer.org.br/obra/pro196>, 14.09.2022.
- Сл. 38: Haus-Rucker-Co, Oasis no. 7, Касел, 1972.
Извор: <https://www.moma.org/calendar/galleries/5381>, 20.09.2022.
- Сл. 39: Бруно Таут, Стаклени павиљон, Келн, 1914.
Извор: Vofgang Pent, „Bruno Taut“, u *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, ur. Miloš Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000), 142.
- Сл. 40: Антонио Сант’Елија, Нови град (Città Nuova), 1914.
Извор: <https://www.italianartsociety.org/2016/01/the-first-architectural-manifesto-of-futurism-appeared-in-print-on-29-january-1914-in-the-roman-newspaper-il-piccolo-giornale-ditalia-with-the-title-futurist-architecture-too/>, 14.09.2022.
- Сл. 41: Константин Мељников, Клуб Русаков, Москва, 1929.
Извор: Anatol Kap, „Novi socijalni kondenzatori: 1925-1932“, u *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, ur. Miloš Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000), 476.
- Сл. 42: Герит Ритвелд, кућа Шредер–Шредер, Утрехт, 1924.
Извор: <https://www.rietveldschroderhuis.nl/en/explore/truus-van-lier>, 15.09.2022.
- Сл. 43: Валтер Гропијус, Директорова кућа, Десау, 1925/1926.
Извор: Magdalena Droste, *Bauhaus 1919–1933. Bauhaus archiv* (Köln: Taschen, 2006), 126.
- Сл. 44: Рон Херон (Архиграм), Град који хода, 1964–1966.
Извор: <https://www.moma.org/collection/works/814>, 15.09.2022.
- Сл. 45: Суперстудио, Континуални споменик – Нови Њујорк (црно-плави), 1969.
Извор: https://www.moma.org/collection/works/221830?artist_id=5733&page=1&sov_referrer=artist, 15.09.2022.
- Сл. 46: Суперстудио, Континуални споменик – Језеро облака између вечних планина, 1969.
Извор: https://www.moma.org/collection/works/935?artist_id=5733&page=1&sov_referrer=artist, 15.09.2022.
- Сл. 47: Суперстудио, Континуални споменик – На реци, 1969.
Извор: <https://www.moma.org/collection/works/934>, 15.09.2022.
- Сл. 48: Суперстудио, Континуални споменик – Путовање од А до Б, 1969.
Извор: Kenet Frempton, *Moderna arhitektura: Kritička istorija* (Beograd: Orion Art, 2004), 288.
- Сл. 49: Џон Кејџ, Марсел Дишан и Тини Дишан, Reunion, 1968.
Извор: <https://johncage.org/reunion/index.html>, 15.09.2022.
- Сл. 50: Бен Вотје, Соло виолина, 1964.
Извор: <http://www.dreamideamachine.com/?p=20246>, 15.09.2022.
- Сл. 51: Објекат школе Black Mountain College, Блек Маунтин, Северна Каролина, 1941.
Извор: <https://blackmountaincollegeproject.org/>, 16.09.2022.
- Сл. 52: Јозеф Алберс у повртњаку са студентима Black Mountain College-а, Блек Маунтин, Северна Каролина, око 1949.
Извор: <https://www.blackmountaincollege.org/convergence-divergence-exploring-black-mountain-college-chicagos-new-bauhaus-institute-design/>, 16.09.2022.
- Сл. 53: Бакминстер Фулер, модел аутомобила „Dymaxion“, 1932–33.
Извор: Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 107.

- Сл. 54: Бакминстер Фулер, „Dymaxion house“, 1945.
Извор: <https://permanentcollection.com/blogs/volume-one-2016-collecting-collections/dymaxion-house>, 16.09.2022.
- Сл. 55: Бакминстер Фулер, „Dymaxion map“, 1954.
Извор: <https://www.bfi.org/dymaxion-map/>, 16.09.2022.
- Сл. 56: Бакминстер Фулер са студентима Black Mountain College-а испитује оптерећење конструкције модела геодезијске куполе, Блек Маунтин, Северна Каролина, 1949.
Извор: Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 123.
- Сл. 57: Бакминстер Фулер и Шођи Садао, Геодезијска купола изнад центра Менхетна, 1960.
Извор: Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 146.
- Сл. 58: Ги Дебор, публикација психогеографских мапа „Голи град“, 1957.
Извор: <https://www.frac-centre.fr/en/art-and-architecture-collection/debord-guy/the-naked-city-317.html?authID=53&ensembleID=705>, 16.09.2022.
- Сл. 59: Констант Нивенхус, Архитектонски модел, 1958.
Извор: Tom McDonough, *Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents*, ур. Tom McDonough (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002), 89.
- Сл. 60: Констант Нивенхус, Нови Вавилон, 1958.
Извор: *Ibid.*, 234.
- Сл. 61: Асгер Јорн и Ги Дебор, страница из психогеографске публикације *Mémoires*, 1958.
Извор: Guy Debord i Asger Jorn, *Mémoires* (Copenhagen: L'Internationale Situationiste, 1959), bez paginacije.
- Сл. 62: Илзе Паклонем и Рафаел А. Балбоа, *dérive* у Сингапуру, 2014.
Извор: Darko Radović, *Subjectivities in Investigation of the Urban: The Scream, the Shadow and the Mirror* (Tokyo: IKI + flic studio co., 2014), 83.
- Сл. 63: Асгер Јорн и Ги Дебор, илустрација *détournement*-а из публикације *Mémoires*-а, 1959.
Извор: Guy Debord i Asger Jorn, *Mémoires* (Copenhagen: L'Internationale Situationiste, 1959), bez paginacije.
- Сл. 64: Кишо Курокава, Торањ Накагин, Токио, 1972.
Извор: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:2018_Nakagin_Capsule_Tower_02.jpg, 16.09.2022.
- Сл. 65: Алдо ван Ајк, Амстердамско сиротиште, 1960.
Извор: <https://www.architectural-review.com/essays/book-of-the-month-aldo-van-eyck-orphanage-amsterdam-building-playgrounds?tkn=1>, 16.09.2022.
- Сл. 66: Филип Џонсон, Pennzoil Place, Хјустон, 1976.
Извор: <https://www.pennzoilplace.com/about.php>, 16.09.2022.
- Сл. 67: Роберт Вентури, кућа Вана Вентури, Филадельфија, 1964.
Извор: <http://architecture-history.org/architects/architects/VENTURI/1.html>, 16.09.2022.
- Сл. 68: Ханс Холајн, кућа Хас (Haas House), Беч, 1990.
Извор: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_-_Haas-Haus_\(3\).JPG](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Wien_-_Haas-Haus_(3).JPG), 16.09.2022.
- Сл. 69: Чарлс Мур, Италијански трг (Piazza d'Italia), Њу Орлеанс, 1978.
Извор: <https://architecturalvisits.com/en/piazza-ditalia-charles-moore/>, 16.09.2022.
- Сл. 70: Роберт Стерн, зграда компаније Волт Дизни, Бербанк, 1994.
Извор: <https://www.ramsa.com/projects/project/feature-animation-building>, 16.09.2022.
- Сл. 71: Мајкл Грејвс, зграда Портланд, Орегон, 1982.
Извор: https://www.architectmagazine.com/design/michael-gravess-portland-building-faces-demolition-threat_o
16.09.2022.

- Сл. 72: Арата Исозаки, Китајџуши међународни конференцијски центар, Фукуока, 1990.
Извор: <https://www.japanmeetings.org/plan-your-event/search/venue-detail.html?id=452> , 20.09.2022.
- Сл. 73: Кенго Кума, зграда М2, Токио, 1991.
Извор: <https://kkaa.co.jp/en/project/m2/>, 20.09.2022.
- Сл. 74: Заха Хадид, The Peak, Хонгконг, Кина, 1982–1983.
Извор: <https://www.moma.org/collection/works/202>, 20.09.2022.
- Сл. 75: Заха Хадид, The Peak, Хонгконг, Кина, 1982–1983.
Извор: <https://www.zaha-hadid.com/architecture/the-peak-leisure-club/>, 20.09.2022.
- Сл. 76: Френк О. Гери, музеј Витра, Вајл на Рајни, 1989.
Извор: <https://www.vitra.com/en-ca/about-vitra/campus/vitra-design-museum>, 20.09.2022.
- Сл. 77: Laibach, испред дворане „Малчи Белич“, Љубљана, 1984.
Извор: <https://www.laibach.org/bio/>, 20.09.2022.
- Сл. 78: Група Irwin, поглед на уметничку инсталацију, Студио Випотник, Церкница, 1984.
Извор: <https://www.irwin-nsk.org/works-and-projects/>, 20.09.2022.
- Сл. 79: Gledališče sester Scipion Nasice, Ретрогардни догађај Крштење под Триглавом, 1986.
Извор: <http://nsk.mg-lj.si/artist/scipion-nasice-sisters-theatre/>, 20.09.2022.
- Сл. 80: Laibach, перформанс „Европска племена!“, Љубљана, 1990-тих.
Извор: приватни архив, Београд.
- Сл. 81: Гордон Мата-Кларк, Конусни пресек (Conical Intersect), Париз, 1975.
Извор: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.139363.html>, 03.05.2023.
- Сл. 82: Diller Scofidio, Спора кућа (Slow House), Лонг Ајланд, 1990.
Извор: <https://dsrny.com/project/slow-house>, 20.09.2022.
- Сл. 83: Коп Химелблау, Отворена кућа (Open House), Малибу, 1983–1988.
Извор: <https://coop-himmelblau.at/projects/open-house/>, 20.09.2022.
- Сл. 84: Коп Химелблау, Отворена кућа (Open House), Малибу, 1983–1988.
Извор: <https://coop-himmelblau.at/projects/open-house/>, 20.09.2022.
- Сл. 85: Џон Хејдук, Security, from Victims, Осло, 1989.
Извор: <https://www.architecturenorway.no/stories/other-stories/malmquist-on-hejduk-2009/>, 20.09.2022.
- Сл. 86: Алфонс Лауренчич, ћелија, Барселона, 1939.
Извор: <http://lebastart.com/en/2019/01/pyco-technic-and-avant-garde-torture/>, 20.09.2022.
- Сл. 87: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>, 21.09.2022.
- Сл. 88: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>, 21.09.2022.
- Сл. 89: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-I-1968>, 21.09.2022.
- Сл. 90: Питер Ајзенман, Кућа II, Хардвик, Вермонт, 1969–1970.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>, 21.09.2022.
- Сл. 91: Питер Ајзенман, Кућа II, Хардвик, Вермонт, 1969–1970.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>, 21.09.2022.

- Сл. 92: Питер Ајзенман, Кућа III, Лејквил, Конектикат, 1969–1971.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>, 21.09.2022.
- Сл. 93: Питер Ајзенман, Кућа III, Лејквил, Конектикат, 1969–1971.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-III-1971>, 21.09.2022.
- Сл. 94: Питер Ајзенман, Кућа IV, Фолс Вилиц, Конектикат, 1971.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-IV-1971>, 21.09.2022.
- Сл. 95: Питер Ајзенман, Кућа VI, Корнвол, Конектикат, 1972–1975.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>, 21.09.2022.
- Сл. 96: Питер Ајзенман, Кућа VI, Корнвол, Конектикат, 1972–1975.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-VI-1975>, 21.09.2022.
- Сл. 97: Питер Ајзенман, Кућа X, 1975.
Извор: <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975>, 21.09.2022.
- Сл. 98: Каро Семјонович Алабјан и Василиј Симбирцев, Академско позориште руске војске, Москва, 1940.
Извор: <https://www.moscovery.com/russian-army-theatre/>, 22.09.2022.
- Сл. 99: Поглед на стамбене зграде изграђене системом префабриковане градње, Колпински округу Санкт Петербурга, 1970-тих.
Извор: <https://www.zupagrafika.com/post/prefab-panel-blocks-mass-housing-in-the-soviet-bloc>, 22.09.2022.
- Сл. 100: Александар Бродски и Иља Уткин, Лутајућа корњача, 1984.
Извор: <https://en.ilyautkin.ru/graphics?lightbox=dataItem-k1ux5ib11>, 22.09.2022.
- Сл. 101: Александар Бродски и Иља Уткин, Вила Клаустрофобија, 1985.
Извор: <https://en.ilyautkin.ru/graphics?lightbox=dataItem-k1ux5ibo>, 22.09.2022.
- Сл. 102: Александар Бродски и Иља Уткин, Острво стабилности, 1987–1990.
Извор: <https://en.ilyautkin.ru/graphics?lightbox=dataItem-k1ux5ibj>, 22.09.2022.
- Сл. 103: Александар Бродски, Ресторан 95 степени, Пирогово, 2001.
Извор: <https://divisare.com/projects/322690-alexander-brodsky-yuri-palmin-95-degrees>, 22.09.2022.
- Сл. 104: Александар Бродски, Ресторан 95 степени, Пирогово, 2001.
Извор: <http://hiddenarchitecture.net/95-degrees-restaurant/>, 22.09.2022.
- Сл. 105: Александар Бродски, Павиљон за церемонију вотке, Москва, 2003.
Извор: Ana Dana Beroš, „We Can’t Predict What Will Suddenly Inspire Us“, interview with Alexander Brodsky, *Oris Magazine*, Vol. 71 (2010): 65.
- Сл. 106: Александар Бродски, Ротонда, Никола – Лениветс, округ Калуга, 2009.
Извор: *Ibid.*, 59.
- Сл. 107: Бернар Чуми, парк Ла Вилет, Париз, 1982–1998.
Извор: <http://www.tschumi.com/projects/3/>, 30.09.2022.
- Сл. 108: Бернар Чуми, парк Ла Вилет, Париз, 1982–1998.
Извор: <http://www.tschumi.com/projects/3/>, 30.09.2022.
- Сл. 109: Норман Фостер, Сент Мери Ејкс 30 (30 St Mary Axe), Лондон, 2004.
Извор: <http://architecturehistory.org/architects/architects/FOSTER/OBJ/2004,%2030%20St%20Mary%20Axe,%20London,%20UK.html>, 30.09.2022.
- Сл. 110: Бјарке Ингелс (BIG), VM Houses, Копенхаген, 2005.
Извор: <https://big.dk/project/vm-houses/>, 30.09.2022.

Сл. 111: Сантијаго Калатрава, Музеј сутрашњице (Museum of Tomorrow), Рио де Жанеиро, 2015.
Извор: <https://calatrava.com/news/reader/museum-of-tomorrow-wins-best-innovative-green-building-mipim-award.html>
30.09.2022.

Сл. 112: SelgasCano, Аудиторијум и конгресни центар Пласенсија (Plasencia Auditorium and Congress Center), Картахена, 2017.
Извор: <https://arquitecturaviva.com/works/palacio-de-congresos-de-plasencia-0>, 30.09.2022.

Сл. 113: SelgasCano, Аудиторијум и конгресни центар Пласенсија (Plasencia Auditorium and Congress Center), Картахена, 2017.
Извор: <https://arquitecturaviva.com/works/palacio-de-congresos-de-plasencia-0>, 30.09.2022.

Сл. 114: Право на град, Спровод јавном интересу, Загреб, 2011.
Извор: <https://www.flickrriver.com/photos/tomislavmedak/tags/ne/>, 30.09.2022.

„Чини се да је авангарда уметнички и културални феномен у чијој је природи да претходи, што се поклапа са његовим дословним значењем. Била би то нека врста 'предстила', који указује и показује правац промене која ће на крају тријумфовати, промене која ће истински све променити. То значи да се авангарда генерално може препознати тек након догађаја: када су успели, када су авангардни писци и уметници стекли следбенике, када су основали преовлађујућу школу, културални стил који је препознат и који ће покорити епоху. Сходно томе, може се видети да је авангарда постојала тек када више не постоји као таква, када је у ствари постала позадинска јединица; када јој се придружила па чак је и прстигла главна војска. Али војска која маршира ка чему?“

Ежен Јонеско

1. УВОД

1.1. ОБЛАСТ ИСТРАЖИВАЊА

Ово истраживање није историјско-прегледног карактера: оно не нуди једну, јединствену, *stricto sensu* историју архитектонске авангарде. Тако, намера овог рада није да се покрије и систематизује поље архитектуре и уметности једног и по века у својој целовитости, већ да критички испита специфичне радикалне и експерименталне авангардне архитектонске појаве и помак који су оне оствариле у разумевању онога што архитектура значи и означава. Рад покушава да интерпретира, анализира, проблематизује и критички посматра један специфични феномен у архитектури – *авангардну архитектонску праксу* – и све њене граничне облике и домете у различитим културалним и географским оквирима, изван њених стриктно материјалних оквира појавности.

Нека од темељних проблемских питања која се постављају и обрађују у поглављима овог рада јесу: Да ли архитектура постоји искључиво у статусу физичког објекта који, у односу на предвиђену намену, испуњава своју функцију? Да ли се архитектонска дела интерпретирају превасходно наспрам своје чулне појавности? Да ли архитектуру, још прецизније авангардну и експерименталну архитектонску праксу, можемо посматрати изван оквира њене аутономне дисциплине? Како и на који начин она развија различите *дискурсе*, а то значи облике мишљења и свеукупну комуникацију која је структурисана по одређеним правилима и конституише реалност, и *диспозитиве*, односно мреже различитих знања (историје, теорије, филозофије, познавање закона и норми у планирању, пројектовању и грађењу објеката и др.) која окружују сваки дискурс?

Конкретније, намера рада је да покаже на који начин дискурси теорије и филозофије архитектуре, естетике, политике, идеологије и теорије уметности настају, функционишу и критички интерпретирају значења архитектуре и архитектонских пракси. Овде појам „архитектонске праксе“ упућује на проширење поља архитектуре изван стриктних домена пројектовања, грађења, обликовања зграда, унутрашњег архитектонског простора и урбанистичког планирања. Стога, *архитектонске праксе*, у поређењу са појмом *архитектура*, узимају у обзир и све оне друге, маргиналне и неконвенционалне архитектонске делатности, које у себи подразумевају архитектонску просторност. Поред тога, таква пракса се може односити чак и на нереализована архитектонска дела (концепти, цртежи, нацрти, дијаграми и сл.). У оваквом процесу, оно што је одлучујуће јесте да архитектонске праксе нужно настају унутар конкретних друштвених ситуација, односа и деловања.

У оквиру истраживања интенција је да се направи отклон од општих филозофских и теоријских расправа о архитектури. Наиме, овакви (филозофски) концепти се посматрају са аспекта њихове применљивости на архитектонску и, уже, авангардну архитектонску праксу. То би значило да се истраживање не бави производњом апстрактних филозофских концепата, у делезовско-гатаријевском (Gilles Deleuze, Félix Guattari) кључу мишљења¹, који се појављују у служби архитектуре, већ се искључиво фокусира на умрежавање постојећих филозофских аксиома који се обликују, прерађују и, коначно, прилагођавају архитектонском и архитектонско-авангардном дискурсу. Не ради се о архитектури у пољу филозофије (архитектура у пољу филозофских концепата), него о *филозофским расправама у пољу архитектуре*.

Тежиште дисертације је на посматрању ширег опсега друштвених промена које утичу на архитектуру као обликовно-материјални и друштвено-културални идеолошки конструкт света унутар доминантног система политичког управљања. Авангардне архитектонске праксе, осим радикалне трансформације затченог уметничког стања, могу имати и снажан револуционарни утицај. Оваква политичка димензија авангарде² заснива се на разарању стандардизованог,

¹ Žil Delez i Feliks Gatari, *Šta je filozofija?* (Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića, 1995).

² Sascha Bru i Gunther Martens ur., *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906–1940* (Amsterdam & New York: Editions Rodopi BV, 2006).

норматизованог и институционалног регулисања облика архитектонске и урбанистичке пројектантске и планерске праксе. Она доводи у питање и дестабилизује општеприхваћене и регулисане законе изградње и планирања. Авангардне архитектонске праксе подривају доминантне културалне, друштвене и политичке режиме. Стога, авангардна архитектура нуди трансформацију друштва у револуционарном смислу.

Конфликтна природа авангарде често доводи до друштвеног ризика. Авангарда је, стога, снажно утицала на друштвено-политичке и културалне хоризонте, пратећи пут од феномена који се залаже за радикално одбацивање доминантне културалне парадигме (у историјским авангардама и неоавангардама) до идеалног средства за псеудо-ефикасно критиковање владајућег система (у постмодерној и савремености). Уопштено речено, историјске архитектонске авангарде и архитектонске неоавангарде су из данашње перспективе заокружена историјска прича и као такве данас се о њима може говорити, писати или мислити у једној свеобухватнијој теоријској интерпретацији. С друге стране, феномен авангарде у периоду од постмодерне до савремености јесте нестабилна, недовршена, отворена формација различитих уметничких и друштвених процеса и односа, актуелан феномен и сложена институционализована инфраструктура. У савремености више не постоји класичан авангардни политички субјект који проблематизује, сада, глобалистичко-капиталистичке односе моћи, већ се авангарда данас налази у хијатусу између уметничког (самим тим и архитектонског) и не-уметничког (тј. не-архитектонског) поља које се кустоским одабиром интегрише у институцију уметности³ (нпр. архитектонска бијенала). Томе насупрот, политике и поетике авангарде су врста еманципације једног друштва која не може бити у потпуности институционализована, зато што самим чином институционализације авангардних модалитета стварања они престају да буду радикални подривачи света уметности, културе и друштва.

Како би се наведено ближе објаснило, једна од премиса овог истраживања може гласити да свака слобода – као једна, не сасвим прецизно дефинисана друштвена конструкција – нужно гуши авангарду. Другим речима, свако либерално друштвено устројство идеолошки је конструисано да апсорбује сваку радикалну и ексцесну архитектонску праксу. Друштва заснована на моделу идеолошког либерализма спутавају авангарду, амортизујући њене учинке. У оваквим отвореним заједницама авангардно деловање је могуће искључиво у режиму визуелне иновације, односно кроз трансформацију из уобичајеног архитектонског језика епохе у радикално експериментална решења – примера ради, касно модернистичка архитектура наспрам деконструктивистичког приступа у архитектури завршних деценија 20. века. Тада изостаје аутентичан политички авангардни пробој са циљем ширег друштвеног проблематизовања и критичког преиспитивања актуелног друштвено-културалног система.

У овом истраживању, аутентична архитектонска авангардна пракса односи се на бескомпромисну и екстремну линију унутар сваког авангардног феномена у датој епохи (и она се у већини индивидуалних или колективних пракси може везати за појам који је у овом истраживању назван естетско-архитектонска авангарда). Тако, период историјских авангарди има своје аутентичне авангарде (естетско-архитектонске историјске авангарде), као што и у послератном периоду постоје аутентичне неоавангарде (естетско-архитектонске неоавангарде). Ове праксе су постојале и опстајале искључиво у затвореним друштвено-политичким системима и режимима, док данас оне у том облику не постоје. Конкретније, ова аутентичност се губи у периоду постмодерне и савремености зато што ти периоди (о чему ће у конкретним потпоглављима бити детаљније речи) присвајају критичку и субверзивну димензију первертирајући их и трансформишући у владајућу идеологију.

Другим речима, у тоталитарним, диктаторским и опресивним системима и режимима, стремљење ка субверзивном резултату снажним и неподношљивим егзистенцијалним и

³ Nikola Dedić, „Slika kao transgresivni predmet“, u *Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika* (Loznica: Karpos, 2021), 222. Видети и: Marc James Leger, „Introduction: The Avant Garde Hypothesis“, u *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics* (Winchester, UK Washington, USA: Zero Books, 2012), 20.

политичким притисцима на авангардну групу или појединца.⁴ Под тоталитаризмом се подразумевају једнопартијски режими који мобилишу сва друштвена, економска и политичка средства за спровођење и реализацију утопијских циљева потпуне трансформације друштва у складу са доминантним идеолошким хоризонтом.⁵ Детаљније и продубљеније модусе и технике тоталитаристичког начина владања теоријски ће конципирати немачка филозофкиња Хана Арент (Hannah Arendt) у виду деструктивног пута у коме се разара људска суштина,⁶ додатно поентирајући ову тезу следећим ставом: „Тоталитаризам, пак, циља управо на укидање слободе, па чак и на укидање људске спонтаности уопште, а никако на неко ограничавање слободе, чему тежи тиранија.“⁷ Хана Арент прави јасну дистинкцију између тоталитарне власти, диктатуре и тираније. За њу су тиранија, ауторитативни и диктаторски облици власти они који подразумевају ограничења егзистенцијалне и политичке слободе за појединца или групу индивидуа (фашистичка Италија до 1938. године), док је тоталитаризам успостављање *тоталне* доминације власти над свим аспектима живота унутар једне заједнице људи (националсоцијалистички режим у Немачкој и Совјетски Савез). На овој теоријској линији биће и немачко-амерички филозоф и политички теоретичар Херберт Маркузе (Herbert Marcuse) одређујући тоталитаризам као не само терористичку политичку репресију друштва, већ и друге (на пример, економске, технолошке) облике спровођења моћи у једној друштвеној заједници.⁸

Свака врста репресије је потребна авангарди, јер обезбеђује њен интегритет, али и зато што у таквим затвореним оквирима она најдиректније исказује свој пун радикални и политички потенцијал. Услед таквих антагонизама може доћи – и често долази – до продубљивања стваралачких замисли које су спремне да сnose политичке консеквенце, ризикујући чак и сопствену егзистенцију кроз архитектонско и уметничко ангажовање у својој борби против опресивног ситета.

Међутим, један фукоовски обрт⁹ се може уочити у архитектонским, па и уметничким трендовима касног 20. века и првим деценијама 21. века, а то је да капитализам као политички глобални поредак не само да толерише већ и активно подстиче различите облике авангардног деловања, на пример у случају рецентног позивања на резултате историјских архитектонских авангарди у архитектонском пројектовању. Неки од таквих примера могу бити: реминисценција на наслеђе совјетског конструктивизма и Маљевичевог (Казимир Малевич) супрематизма [сл. 1] у раним архитектонским праксама ирачко-британске ауторке Захе Хадид (Zaha Hadid), затим експерименталне *ready-made* стратегије изложене 2010. године у склопу белгијског павиљона на 12. Бијеналу архитектуре у Венецији од стране студија *Rotor* [сл. 2], или, пак, масовна архитектонска, тзв. „нео-футуристичка“ („Neo-Futurism in Architecture“) продукција, атипичне форме, која у свом корену садржи италијански архитектонски футуризам. За разлику од изворне архитектонске авангарде, овакви пројекти у савремености не представљају подривање културалне и друштвене сфере. Тако, сама авангарда активно учествује у конструисању владајуће идеологије коју привидно подрива. Прецизније, управо су

⁴ Cf. Charles Newman, „The Sublation of the Avant-Garde“, u *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation* (Northwestern University Press, 1985), 45.

⁵ Paul Jaskot, „Totalitarian Model or Fascist Exception? The Political Economy of Hitler's State Architecture“, u *Totalitarian Art and Modernity*, ur. Mikkel Bolt Rasmussen i Jacob Wamberg (Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010), 221.

⁶ Hana Arendt, *Izvori totalitarizma* (Beograd: Feministička izdavačka kuća 94, 1998), XII.

⁷ *Ibid.*, 412.

⁸ Herbert Marcuse, *Čovjek jedne dimenzije* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1968), 22.

⁹ Мишел Фуко (Michel Foucault) у првом тому *Историје сексуалности* износи свој чувени напад на „репресивну хипотезу“ у коме проблематизује ортодоксно и догматично мишљење о томе да су расправе о сексуалности и сексуалном животу биле цензурисане и друштвено забрањене у западном буржоаском свету током 17, 18, 19. и почетком 20. века. Фуко тврди да је ова хипотеза заправо нетачна и да представља скривену страну идеологије. Другим речима, капиталистичка друштвена идеологија (од чијег развојног периода и почиње оваква дискусија о дисциплиновању и забранама) репозиционира нелагоду расправе о сексу како би подстицала сексуалне слободе и њене нове облике, а не противила се њима. Mišel Fuko, „Mi, viktoriganci“, u *Istorija seksualnosti 1: volja za znanjem* (Loznica: Karpos, 2006), 7–21.

субверзивна и трансгресивна решења авангарде онај аспект који глобални капитализам фаворизује. Ради се о изједначавању либералне афирмације са радикално-политичком позицијом. Опресивни капиталистички механизми подстичу ексцентричне и привидно радикалне архитектонске гестове у том смислу да они постају свеprisутна активност која, тим својим перманентним демистификовањем, губи аутентичну политичку оштрину. Тако је пређен пут од отвореног потискивања изворних авангарди до институционализација њихових настављача, у виду постмодерних и савремених архитектонских пракси мега пројеката у светским престоницама, а које се, често неоправдано, у критичким или аутопоетичким текстовима називају авангардним.¹⁰ На пример, реализовани пројекат проширења Војноисторијског музеја у Дрездену, пољско-америчког архитекте Данијела Либескинда (Daniel Libeskind) довршен 2011. године [сл. 3], својим *шокантним*, транспарентним асиметричним прекидом симетрије оригиналног здања и нео-футуристичким изгледом, не представља отпор архитектонској парадигми 21. века (културална сфера), нити друштву (политичка сфера), већ потврду и афирмацију идеологије капитализма као преобладајућег политичког и економског система глобалне потрошачке цивилизације.

1.2. ПОВОД ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање се темељи на критичком захвату, интерпретацији и преиспитивању авангарде као појма који има дугу историју и на експерименту као истраживању кроз архитектуру и уметност, што уједно чини и фокус рада. Тежиште је на оним експерименталним, радикалним и ексцесним архитектонским праксама које су имале за циљ фундаменталну промену света, као и свакодневних облика живота у пољу друштвености.

Први повод истраживања произлази из тежњи ка дубљем и свеобухватнијем сагледавању, интерпретацији и систематизацији питања, проблема, расправа о авангарди у студијама архитектуре. Другим речима, разлог за ово истраживање јесте уочена потреба за ре-артикулацијом историјских авангарди, неоавангарди и ексцесних деловања у постмодерној и савременој архитектонској пракси. На тај начин се истраживањем увиђа једна специфична ситуација у актуелности у којој се популарни архитектонски бирои позивају на наслеђе историјских авангарди и у њима проналазе подстрек за своју актуелну продукцију. С тим у вези, појављује се потреба за ближим изучавањем феномена авангарди у контексту савремене архитектуре последњих деценија 20. и првих деценија 21. века. Односно, потребно је истражити на који начин и под којим условима се данас одређени елементи авангардног деловања појављују у архитектонској пракси.

Други повод овог истраживања јесте преиспитивање става појединих теоретичара архитектуре који архитектонску праксу након постмодерне, која користи модалитете наслеђа авангарде, позиционирају управо као такве – као радикалне авангардне архитектонске праксе. Намера рада јесте, управо супротно томе, да покаже да је данас човек „сензибилно анестезиран“ на *ефекат* који производи оваква савремена архитектура, и, с друге стране, да такви пројекти немају политичку димензију историјских архитектонских авангарди и неоавангарди. У наведено спада корпус радова, на пример, Бернара Чумија (Bernard Tschumi), Данијела Либескинда, Захе Хадид, Френка О. Герија (Frank O. Gehry), Рема Колхаса (Rem Koolhaas), средњег и актуелног периода Питера Ајзенмана (Peter Eisenman), средњег и актуелног периода студија Дилер Скофидио + Ренфро (Diller Scofidio + Renfro). Овакве праксе

¹⁰ Видети, на пример: К. Michael Hays, „Repetition“, у *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010), 51–89, Ендрју Бенџамин, *Filozofija arhitekture* (Beograd: Clio, 2011), Neil Leach, „Introduction“, у *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe* (New York: Routledge, 1999), 1–13, Guggenheim Museum, „Alvin Boyarsky interview with Zaha Hadid“, у *Zaha Hadid* (New York: Guggenheim Museum Publications, 2006), Bernard Tschumi, „Architecture and its Double“, у *Architectural Design*, No. 48 (1978): 111–116, Beatrice Galilee, *Radical Architecture of the Future* (London: Phaidon Press, 2021).

су данас општеприхваћене и доминантне и, с тим у вези, не могу се разумети као авангардне и радикалне. Авангарда у својој бити јесте револуционарна критика преобладајуће уметничке и друштвене парадигме. Тако, авангардне архитектонске праксе у данашњој актуелности морају бити изнова валоризоване.

1.3. ПРОБЛЕМ И ПРЕДМЕТ ИСТРАЖИВАЊА

Проблем истраживања произлази из недоследности приликом покушаја утврђивања теоријског оквира радикалних и субверзивних архитектонских пракси. У раду се проблематизују статуси и функције авангарде у архитектури као специфичног поља артикулације целокупности људског живота. Такође, проблем истраживања јесте теоријско одређење експеримента као прекорачења границе између архитектуре, уметности и свакодневнице.

Општи предмет истраживања јесу дела и идеје авангарде у архитектури (и уметности) са фокусом на оне експерименталне, радикалне, субверзивне, политичке архитектонске праксе чији је циљ био не само да успоставе нове радикалне промене у архитектонском и уметничком изразу, већ да трансформишу и измене свакодневни живот. Експеримент се овде разуме као истраживање у инжењерском и уметничком смислу које има за циљ проширење пројектанског поља у архитектури. Посебан фокус је на оним експерименталним и радикалним праксама које теже естетским револуцијама, *трансгресијама*¹¹ које значајно утичу на начине путем којих се свет доживљава и опажа. Поље естетског се у овом истраживању не разуме искључиво као изолована и аутономна филозофска дисциплина, већ као начин на који естетика обухвата све облике живота, егзистенцијална, идеолошка и политичка питања у људској заједници и њеној грађеној средини. Прецизније речено, намера рада је и да се испита утицај оних историјских авангарди, неоавангарди и (постмодерних) поставангарди и постексперименталних радова на истраживања у архитектури у смислу проширења архитектонског поља деловања, али и њихове – често лимитиране – замисли о потпуној промени свакодневног живота.

Ужи предмет истраживања јесте доминантност и свеprisутност усвојених принципа авангарди у актуелној архитектонској продукцији. Авангарде у својој изворној идеји доводе у питање аутономију целокупног културалног поља. У том смислу, ужи предмет истраживања има за циљ критичко преиспитивање архитектонске теорије у којој се одређени облици савремене архитектуре означавају као авангардни.

1.4. ЦИЉЕВИ ИСТРАЖИВАЊА

Овако конципиран предмет истраживања представља новину и неистражену област проучавања у националном и интернационалном научном оквиру. С тим у вези, ово истраживање значајно доприноси пољу техничко-технолошких наука и области историје, теорије и естетике архитектуре и визуелних уметности и обнове градитељског наслеђа.

Основни циљ истраживања јесте да се научно испита и успостави место авангарде у оквиру теорија архитектонских и урбанистичких пракси, односно да се понуди одговор на питање на који начин радикална авангардна архитектура провоцира и изазива, мења и реорганизује свакодневни живот заједнице. Циљ је да се, на основу резултата истраживања добијених кроз научно испитивање, осветли утицај радикалног, експерименталног, субверзивног израза својственог авангардама, неоавангардама и поставангардама на развој архитектонске мисли, идеја и пракси.

Посебан циљ истраживања јесте да се сучељавањем теоријских платформи (историјске авангарде, неоавангарде, поставангарде и савременост) одреди позиција експеримента унутар поља архитектонске теорије и праксе.

¹¹ Cf. Denis Hollier, „The Caesarean“, u *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (London and Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993), 134–138.

Ближи циљ истраживања јесте успостављање нове теоријске поделе на два типа авангарде: (1) уметничко-архитектонске авангарде и (2) естетско-архитектонске авангарде.

Крајњи циљ истраживања је да се научно утврди, опише и успостави општа класификација авангардне и експерименталне архитектуре која поред технолошке, формалне, обликовне, утилитарне особености грађевине, посебну пажњу поклања сагледавању идеолошких, политичких, друштвених и културалних аспеката, решења и замисли. Тиме се доприноси учвршћивању новог теоријског сагледавања авангардне архитектуре као материјализованог текста културе.

1.5. ЗАДАЦИ ИСТРАЖИВАЊА

У складу са постављеним циљевима истраживања, могу се дефинисати следећи задаци истраживања:

- Критичко сагледавање постојећих теоријских платформи авангардних, неоавангардних и постмодерних, те савремених архитектонских и уметничких пракси;
- Одређивање места експеримента у пољу архитектонских теорија и пракси авангарди, анализом конкретних аспеката авангардног архитектонског стваралаштва;
- Критичко разматрање односа између архитектонских авангарди и естетике као првенствено филозофске дисциплине, односно оног места где су ове архитектонске праксе имале за циљ не само репрезентацију света, већ и његову укупну трансформацију;
- Утврђивање сложених односа авангарди, политика и идеологија блиско повезаних са термином *естетске револуције*;
- Класификација и анализа најадекватнијих архитектонских примера за истраживане епохе. Ова фаза подразумева поређење и теоријску евалуацију особина, карактеристика и процеса конкретних авангардних архитектонских пракси у односу на успостављене параметре уметничко-архитектонске авангарде и естетско-архитектонске авангарде.

1.6. ПОЛАЗНЕ ХИПОТЕЗЕ ИСТРАЖИВАЊА

У односу на изнете проблеме и циљеве истраживања дефинисане су следеће полазне хипотезе:

Хипотеза 1

Постојање аутентичних авангарди могуће је у тоталитарним и репресивним друштвима и системима.

Аутентична архитектонска авангарда, као феномен који тежи поистовећивању уметности и живота и радикалној реконструкцији света уметности, одиграла се у: (1) отворено али и имплицитно ауторитативним и репресивним друштвима (историјске авангарде); (2) глобалном капиталистичком систему (неоавангарде) и (3) као микро-ексцес у развијеном неолибералном капиталистичком поретку (постмодерна и савремена уметност и архитектура). Прецизније, место аутентичне авангарде је у друштвима и системима у којима архитекта или уметник делује кроз отпор, борбу, конфликт, унутар свакодневних политичких антагонизама, преузимајући сопствени егзистенцијални ризик. У овом истраживању полази се од става да је архитектура инструмент за различите облике и механизме чулности које она надилази и проширује као сферу политичког обезбеђујући тако ширу идеолошку улогу у конструкцији идентита једног друштва. Стога, естетика (филозофија и теорија чулности) и архитектура (материјална и друштвена пракса) не постоје као независна и самостална подручја и дисциплине, већ су увек условљене конкретним друштвено-културалним праксама.

Хипотеза 2

У периоду савремености, поједине архитектонске праксе означене као „авангардне“, „експерименталне“ и „радикалне“ не могу имати тај статус.

У савременој архитектонској теорији актуелна архитектура која потенцира модалитете наслеђа авангарде не представља радикалну, прогресивну стратегију. Управо супротно томе, данас су провокативни и трансгресивни модели пређашњих авангарди у потпуности прихваћени. Стога, логика радикалног експеримента у савременој архитектури мора бити критички преиспитана. Из претходно наведене политичке улоге естетике (хипотеза 1), а услед питања о немогућности класичне авангардне субверзије у савремености, ово истраживање успоставља поделу на два типа авангарде, која ће бити предмет преиспитивања кроз читав рад: (1) уметничко-архитектонске авангарде и (2) естетско-архитектонске авангарде.

Хипотеза 3

Авангардни архитектонски експеримент у периоду постмодерне и савремености трансформисао се у постексперименталну праксу.

Постекспериментом се могу назвати она постмодерна и савремена архитектонска остварења која преузимају стратегије и моделе авангардног експеримента, иако без модернистичке идеје прогреса и у пацификованом облику, тако да функција, односно намена архитектонског објекта ипак остаје непромењена. Такви постекспериментални радови постоје изван спектакуларних мегапројеката.

1.7. МЕТОДЕ ИСТРАЖИВАЊА

У раду се систематично примењује неколико научних метода истраживања, које омогућавају константну проверу научне заснованости постављених хипотеза. У првој фази, истраживање полази од избора и дефинисања проблема и предмета проучавања, а потом и њихове критичке интерпретације. Основне методе у овој фази су систематизација грађе, анализа примарних и секундарних извора и интерпретација података. Новина у односу на уобичајене методолошке поступке, јесте да се у овом истраживању разматрају, анализирају и коначно синтетишу разнородне теоријске, филозофске, психоаналитичке, књижевне и друге уметничке сфере у којима се препознаје потенцијал и открива аналогија са архитектонским дискурсом. Метода анализе садржаја, која је спроведена приликом истраживања библиографских извора, подразумевала је и доношење конкретних закључака о предмету и проблему истраживања.

Ови закључци ће током рада бити у директној функцији потврђивања постављених хипотеза. Путем метода интерпретативне анализе дефинише се историјски развој авангарде у теоријама уметности и архитектуре. Кроз компаративну анализу грађе расветљавају се сличности и разлике у стратегијама и тактикама авангарди кроз историју. Систематизоване различите и разнородне експерименталне архитектонске праксе посматраће се на дисциплинарном и интердисциплинарном нивоу. Интердисциплинарни ниво усмерен је на идентификовање релевантних подручја друштвено-хуманистичких наука и уметничких области инкорпорираних у архитектонски дискурс. Као оперативни метод у истраживању примењен је метод студије случаја, кроз који ће бити анализирани одабрани примери историјских авангарди, неоавангарди, експерименталне постмодерне и савремене архитектонске праксе.

Резултати истраживања биће приказани кроз сумирање и интерпретацију претходних теоријских поставки. Закључна разматрања биће заснована на синтези, те упоређена са постављеним хипотезама и основним теоријским платформама.

1.8. СТРУКТУРА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

Предмет истраживања се испитује кроз три централна поглавља:

I Историјске архитектонске авангарде

Први део истраживања обухвата историјско сагледавање развоја модернизма, те уводну интерпретацију појма авангарде. Затим, начела модернистичке и авангардне архитектуре, а након тога следи дефинисање начела и одлика експерименталне архитектонске продукције и самог појма експеримента. Ово поглавље осветљава теорије, естетике, политике, идеологије авангарде у контексту модернизма. Овако постављене теоријске платформе се проверавају кроз одабране студије случаја.

II Архитектонске неоавангарде

Други део истраживања подразумева теоријски дискурс и критичку интерпретацију неоавангарди у архитектури и урбанизму. Поглавље скреће пажњу на утицај различитих типова експеримената у неоавангардама, у ери модерног капиталистичког и конзументског облика живота, на промене у приступу истраживању у архитектонским и урбанистичким праксама. Задате расправе повезују се са изабраним студијама случаја.

III Експесне праксе постмодерне и савремене архитектуре

Трећи део истраживања садржи теоријску анализу постструктурализма кроз интерпретацију отвореног дела и деконструктивизма у контексту архитектуре и архитектонског експеримента. Затим се теоретизује место идеологије у постмодерној, уз критичко преиспитивање наслеђе модернизма и авангарди. Кроз карактеристичне студије случаја испитују се постављени теоријски модалитети. Потом се излаже теоријска расправа о позицији авангарде након постмодерне – у доба савремености.

1.9. НАУЧНА ОПРАВДАНОСТ ДИСЕРТАЦИЈЕ И ОЧЕКИВАНИ РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА

Научна оправданост, оригиналност и очекивани резултати рада заснивају се на теоријском доприносу конституисања идеја и пракси архитектонских авангарди. У том контексту посебна вредност рада јесте интердисциплинарно умрежавање различитих и разнородних теоријских платформи за разумевање естетског, политичког, идеолошког дискурса експерименталних и радикалних авангардних архитектонских пракси. На тај начин, научна оправданост рада огледа се у унапређењу теоријских концепција авангардног архитектонског деловања сагледаног кроз његову историју и у савремености, затим новим теоријским приступима и разумевањима експерименталног архитектонског стваралаштва.

Очекивани резултати истраживања могу се поделити у три групе: (1) интердисциплинарни критичко-теоријски допринос за разумевање и поставку феномена авангарди у области архитектуре и урбанизма; (2) редефинисање појма „авангардно“ у оквиру савременог архитектонског дискурса и пракси; (3) проблематизовање експерименталних приступа у експесним архитектонским праксама постмодерне и савремене архитектуре.

Оно што је новина и допринос овог истраживања јесте ближе дефинисање феномена неоавангарди и поставангарди у архитектонској сфери како у националном, тако и у интернационалном контексту, а који до сада нису на овај начин означавани ни разматрани. Затим, теоријско повезивање кроз паралелна критичка читања, аналогije и интерпретације свеобухватног разматрања феномена авангарде и то са естетског, уметничког, архитектонског, књижевног, социолошког, политичког, идеолошког и културалног нивоа истраживања – при

томе, архитектура представља домен у ком се различити и индиферентни феномени преклапају пружајући сложену слику за данашње, савремено посматрање феномена авангарде у архитектури. Истраживање настоји да конкретизује, препозна и одреди кључне представнике класичних авангарди (између два светска рата) и послератних авангарди у архитектури (неоавангарде и поставангарде), као и критеријуме по којима се теоријски могу препознати ови архитектонски феномени.

Овако конципиран рад значајно доприноси проширењу знања из области историје, теорије и естетике архитектуре. Из тог разлога, истраживање посматра и познату, али – што је овде кључно – и мање обрађивану историјску грађу и архитектонске примере авангарде, иако сада из једног новог угла и друге теоријске позиције којом се сагледавају и тумаче различити аспекти авангардне и експерименталне архитектонске продукције. Потенцијално, значајан допринос истраживања јесте сагледавање авангардне архитектуре изван формалних оквира њене појавности и фокусирање на различите бочне критеријуме – кроз дискурсе идеологије и политике. Коначно, употребом наведених разнородних методолошких поступака, истраживање може допринети развоју и унапређењу стандардизованих метода примене историјских и теоријских поставки у архитектонској теорији и историографији.

2. ИСТОРИЈСКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ АВАНГАРДЕ

2.1. АВАНГАРДА И МОДЕРНО ДОБА: ИСТОРИЈСКИ ПОГЛЕД

Потпоглавље рада које следи отвориће и проблематизоваће примарна питања о начинима и категоријама, облицима и рефлексима помоћу којих се данас, у савремености, почетком двадесетих година 21. века, може говорити, писати, промишљати модерно доба, модерна, модерност и авангарде. Потпоглавље ће се тицати историјске перспективе појмова модерности и авангарде као градивног дела у контекстуализацији овог истраживања о авангардној архитектури. Биће изнете теоријске интерпретације архитектонских, уметничких и културалних односа и разлика модерног доба, модерне, модернизма и феномена авангарди. Модернизам јесте монолитна макрокултура која је усмерена на културални, друштвени и политички преображај, еманципацију људске заједнице, индустријски развој и свеобухватни цивилизацијски прогрес, док авангарда делује као најрадикалнија уметничка пракса унутар граница модернизма. Стога, циљ је да се на предстојећим страницама проуче модернистичка и авангардна архитектура као друштвене праксе, да се скицира њихова анатомија и прикажу основни аксиоми и идеје.

2.1.1. Модернизам: генеалогичка израза, смисао појма у култури, уметности и архитектури

Када се приступа писању теорије авангарде и теорије модерних архитектонских покрета уопште, један од првих задатака које треба разрешити јесте да се установи контекстуални оквир и одреди почетак тих раздобља. Због своје комплексности, овде нема довољно места за анализу генеалогичке модерног доба и модернизма *in extenso*, па ће ови феномени бити приказани у основним цртама.

У расправама о култури модернизма и модерне, говори се заправо о различитим хегемонијама заснованим на одбацивању историјске парадигме са циљем да се изнова обликује свет.¹² Модерна уметност и архитектура имале су еманципаторски потенцијал који је био довољно снажан да створи сопствене моделе и постави темеље нове традиције.¹³ Према теоретичарки архитектуре Хилди Хејнен (Hilde Heijnen) етимолошки гледано, модерност се може идентификовати на три основна нивоа: (1) у најстаријем смислу може се разумети као садашњост, односно као супротност појму „претходно“, речју, оно што је прошло. У том смислу појам се користио још у средњем веку; (2) у 17. веку термин се користи да означи период који поседује одређене специфичне особине које га разликују од претходних епоха; (3) у 19. веку је стекао конотацију тренутног и пролазног, те од тада појам почиње да означава „неодређену вечност“.¹⁴

Одреднице модерне су дивергентне. Како немачки социолог и филозоф Јирген Хабермас (Jürgen Habermas) наводи, сам појам и порекло речи „модерно“, на латинском „modernus“ (које означава „данас“), може се везати за период 5. века када се тежило разлици између хришћанске садашњости и паганске римске прошлости. Појам се затим појављује у периодима ренесансе и просветитељства где је општа фраза „Neue Zeit“ („ново време“) стекла квалитативно одређење *о новом времену*, да би се појам у савременом значењу конституисао у 19. веку.¹⁵ Према Хабермасу: „Пројекат модерности који су у XVIII веку формулисали филозофи просветитељства, састојао се у њиховим напорима да развију објективну науку, универзални

¹² Видети на пример: Sascha Bru, *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018), Tyrus Miller, *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars* (Berkeley: University of California Press, 1999), Adrijan Marino, *Poetika avangarde* (Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998).

¹³ Jürgen Habermas, „Arhitektura Moderne i Postmodernizam“, у *Teorija arhitekture i urbanizma*, прir. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2009), 135.

¹⁴ Hilde Heijnen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 2000), 8–9.

¹⁵ Jürgen Habermas, „Modernity – An Incomplete Project“, у *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, ur. Hal Foster (Washington: Bay Press, 1983), 3–4.

морал и право, и независну уметност у складу са њиховом унутарњом логиком. Истовремено, овај пројекат намеравао је да когнитивне потенцијале сваке од ових области ослободи езотеричних облика. Философи просветитељства желели су да искористе ово нагомилавање специјализоване културе за обogaћење свакодневног друштвеног живота.¹⁶

Управо ће овакав хабермасовски просветитељски концепт поделе људског деловања на подручја науке, морала и уметности донети два модуса у сагледавању уметности: (1) грађанско-буржоаски модус, који је представљао разумевање уметности као престижног и аутономног концепта; (2) модус „негације културе“ који је инсистирао на дијади уметност – живот, као и на одбацивању изоловане позиције уметности буржоаског друштва.¹⁷ За Хабермаса, потоњи модус остао је један неуспешан културални ексцес. Тако уметност не треба да негира наслеђе просветитељства, већ да га доврши, доприносећи споју културе и свакодневнице.¹⁸

Овде треба направити јасну дистинкцију између појмова модерног доба, модерне и модернизма: (1) *Модерно доба* представља временски оквир од епохе ренесансе до краја Другог светског рата. У питању је период формирања буржоаског друштва и грађанске класе. Значајан тренутак модерне ере јесте индустријска револуција која је трансформисала животне обрасце; (2) *Модерна* обухвата културу западних друштава крајем 19. века и укључује широк спектар међусобно повезаних историјских процеса и културалних феномена; (3) *Модернизам* представља уметност модерног друштва. Као култура, модернизам се заснива на прогресивном развоју који је започет почетком 20. века.¹⁹

Још један партикуларни појам унутар модернизма јесте и феномен високог модернизма. Високи модернизам настаје након Другог светског рата и означава уметност развијеног индустријског капиталистичког друштва, чији је центар деловања миграцијом уметника премештен из Европе у Сједињене Америчке Државе, конкретније Њујорк. Ово је значило успостављање интернационалне уметничке праксе и новог галеријског система, односно доминантне организације корпоративног типа. Све ово значи да се тежило високој елитистичкој уметности која није била упућена искључиво широј публици, већ уметницима, критичарима, теоретичарима и историчарима уметности.²⁰

Модерност јесте онај историјски тренутак када се класична епистема у потпуности дезинтегрисала. Појам епистеме овде се користи у контексту значења које је понудио Мишел Фуко, одређујући је као скуп дискурзивних формација – поља знања и моћи – и њихових међусобних односа у одређеном тренутку времена.²¹ Модерност представља супротност архаичној прошлости и „пукотину у правилном протоку времена“²². Класична уметност је била карактеристична за предмодерну епоху, она је била уметност репрезентације. Репрезентацијска уметност рефлектује не стварност каква јесте, већ стварност у свом идеалном облику. Предмодерна епоха је била одређена реториком као главном симболичком формом унутар традиционалних предмодерних друштава. До слома ове парадигме долази са модерним добом. Целокупно класично знање је било распоређено у систем слободних вештина (бројчано седам: граматика, реторика, логика, аритметика, астрономија, геометрија и музика), док је сликарство било вредновано у односу на ове слободне вештине. Класична парадигма је

¹⁶ *Ibid.*, 9. Српски превод преузет из: Jürgen Habermas, „Modernost jedan necelovit projekat“, u *Projeka(r)t*, temat „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, br. 11–15 (2001): 52–53.

¹⁷ Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija (Beograd: Interdisciplinarne studije Teorije umetnosti i medija, Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2011), 13.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ Miško Šuvaković, „Modernizam“, u *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 448.

²⁰ *Ibid.* 449. Видети још и: Clement Greenberg, „Modernist Painting“ (1965), u *Modern Art And Modernism: A Critical Anthology*, ur. Francis Frascina i Charles Harrison (London and New York: Harper and Row, 1987), 5–11, Paul Wood, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison ur., *Modernism in Dispute: Art since the Forties* (London: Yale University Press New Haven, 1993).

²¹ Mišel Фуко, *Spisi i razgovori* (Beograd: Fedon, 2010), 33.

²² Bruno Latour, *Nikada nismo bili moderni: esej iz simetrične antropologije* (Novi Sad: Mediterran publishing, 2010), 25.

суштински била усмерена ка одвајању уметности од заната. Циљ је био да се она преобрази у слободну вештину. Међутим, она је то могла да постигне само кроз позивање на седам слободних вештина, што она и постиже у периоду ренесансе.²³ До урушавања класичне епистеме долази појавом просветитељства и романтизма. То је посткласично доба у којем постоји аутономизација различитих сфера друштвене, реалне или симболичке производње. Тако, значење уметност постаје инхерентно самом уметничком делу.²⁴

Са модерном епохом конституишу се специјализоване професије и дисциплине које се појављују унутар специфичних друштвено-културалних институција. Прецизније, модерно доба доноси аутономна подручја уметности: појављује се концепт привидног одвајања уметности од њених друштвених, политичких и религиозних функција (Бодлерова [Charles Baudelaire] замисао *l'art pour l'art*). Тако, уметничко дело у модерној је аутономно и естетски вредно. Оно што уметност романтизма уводи, нису искључиво уметнички радови који су намењени чулном уживању буржоаске класе, већ и уметничко иступање ка проблематизовању затечене реалности. У романтизму се развио отпор уметника у односу на статус и улогу уметности у друштву, али су тек авангарде радикализовале односе између уметности и актуелног друштвеног живота.²⁵

На једном сасвим другом крају теоријског спектра јесте концепција модерности француског савременог филозофа, социолога и антрополога Бруна Латур (Bruno Latour), који износи важне увиде о модерном добу. Међутим, иако ови увиди неће бити предмет детаљније расправе, у наредним редовима ће ипак бити укратко представљени. Латур ће у свом познатом полемичком есеју *Никада нисмо били модерни: есеј из симетричне антропологије* (*Nous n'avons jamais été modernes: Essai d'anthropologie symétrique*, 1991) настојати да врати предмодерно разумевање света. Сасвим укратко исказано, Латур износи тезу у којој прво одбацује модернистичку догму о подели света на људску врсту и природу, истичући да, заправо, постоји само један свет у коме је позициониран целокупан људски и не-људски свет.²⁶ Овим се, суштински, имплицира да је човек само пројектовао своју модерност, која није постојала зато што није постојала ни модерна дихотомија, подела на човека и природу, где је друштво било то које контролише све природне феномене.²⁷ Један кратак Латуров извод илустративно говори о његовом резолутном залагању за а-модерност (предмодерност): „Модерност никада није почела. Никада није било модерног света. Употреба перфекта овде је од великог значаја зато што је реч о ретроспективном осећају, о поновном ишчитавању наше историје. Не улазимо у нову еру; не настављамо престрављени бег пост-пост-постмодерниста; не хватамо се више за авангарду авангарде; више не покушавамо да будемо још лукавији, још критичнији, да додатно прокопамо еру сумње. Не, ми примећујемо да никада нисмо ни почели да улазимо у модерну еру.“²⁸

У архитектонском дискурсу, модерна архитектура настаје крајем 19. века у сложеном друштвено-културном пејзажу промена, развоја и иновација у технологији и грађевинским материјалима. Појавила се као реакција на архитектуру историцизма и обнављање претходних стилова у 18. и 19. веку. Модерна уметност и архитектура настају у западној култури у тренутку политичког, естетског и културалног прекида, прелома и тежњи ка поништавању традиције и историјских наратива. Насупрот претходним епохама, модерна архитектура стварана је програмски, а то значи да је настајала кроз кохерентно реализовање од стране хетерогене групе појединаца. Задатак који модерна архитектура поставља испред себе јесте да

²³ Nikola Dedić, *Утопијски простори уметности и теорије после 1960*. (Београд: Vujičić колекција, 2009), 192.

²⁴ *Ibid.*

²⁵ Sanela Nikolić, *Авангардна уметност као теоријска пракса: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, докторска дисертација, *op. cit.*, 16.

²⁶ Bruno Latour, *Nikada nismo bili moderni: esej iz simetrične antropologije*, *op. cit.*, 20–22.

²⁷ Ana Petrov, *Bruno Latour* (Београд: Orion Art i Факултет за медије и комуникације, 2015), 39.

²⁸ Bruno Latour, *Nikada nismo bili moderni...*, *op. cit.*, 65–66.

се прилагоди потребама и тежњама модерног индустријског друштва и да створи слику једног новог света и поретка.²⁹

Модернистичкој архитектури претходио је утопијски оптимизам који је био подстакнут доминацијом индустријализације која је доминирала животом 19. века.³⁰ Како амерички теоретичар архитектуре Чарлс Џенкс (Charles Jencks) наводи тада архитекте напуштају конвенционалне и традиционалне методе грађења и промишљања, који престају да буду изазовни, и усмеравају се ка новим областима истраживања које су успостављене управо употребом нових технологија и материјала.³¹ На тај начин обезбеђена су нова решења и понуђени нови архитектонски обликовни модалитети. Џенкс ће дати општу дефиницију модерне архитектуре на следећи начин: „Модерна архитектура је ’универзалан’ интернационални стил заснован на чињеницама нових конструктивних средстава, прикладан новом индустријском друштву који има за циљ да мења друштво, како у његовом укусу или перцепцији, тако и по друштвеном уређењу.“³² Другим речима, архитектура модернизма настала је на симбиози индустријског развоја, политичке превласти буржоаског друштва, индустријског дизајна и капиталистичког система.

У текстовима већине аутора који су се пионирски бавили историографијом архитектонског модернизма, модерна архитектура сведена је на формулу коју чине једноставни и прочишћени геометријски облици. Како примећује теоретичар архитектуре Милош Перовић, на том изворишту су деловали, на пример: Хенри-Расел Хичкок и Филип Џонсон, *Интернационални стил* (Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, 1932), Николаус Певснер, *Извори модерне архитектуре и дизајна* (Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design*, 1936), Зигфрид Гидион, *Простор, време, архитектура: настајање нове традиције* (Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition*, 1941). Управо супротно залагањима ових аутора, модерна архитектура не представља кохерентно стилску целину. Ради се о сложенем друштвено-политичко-економском процесу праћеном развојем науке и филозофије који је произвео ситуацију у којој уметност и архитектура стреме ка потпуном одбацивању традиције и прошлости.³³ Тачније, модерна архитектура ће имати за исходиште радикални расцеп од традиције и историјске линеарности. Према томе, управо је такво одбацивање прошлости покренуло *револуцију* која се одиграла прво у ликовним и извођачким уметностима (музика, плес и театар), а затим се проширила и на архитектонске и урбанистичке праксе.³⁴

Модерна архитектура настојала је да разреши затечену кризу друштва и да доведе до суштинске промене поретка. Стога, у модерној, није реч о изражавању великих идеја и аксиома на којима се друштво заснива (пројектовањем маузолеја, храмова или споменика), већ о регистру свакодневнице, односно оној пресечној тачки где се друштво, култура и уметност трансформишу у начин живота.³⁵ Николаус Певснер, немачко-британски историчар уметности и теоретичар архитектуре, шездесетих година ће означити 20. век као епоху масовности: масовног саобраћаја, масовног образовања, масовне комуникације, масовне производње и потрошње,³⁶ у којој архитектура и дизајн морају имати универзалну функционалистичку и утилитарну вредност.³⁷ Све ово обећаће велики развој индустријске, стандардизоване форме која ће се употребљавати у масовној производњи и за ширу популацију, сасвим различито од претходних стилских периода.

²⁹ William J.R. Curtis, „Introduction“, u *Modern Architecture since 1900* (London: Phaidon Press, 1996), 8.

³⁰ Kenet Frempton, *Moderna arhitektura: Kritička istorija* (Beograd: Orion Art, 2004), 21.

³¹ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990), 439.

³² *Ibid.*, 449.

³³ Miloš Perović, „Predgovor“, u *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, ur. Miloš Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000), 13.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Đulio Karlo Argan, „Moderna arhitektura“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri (Beograd: Nolit, 1982), 163.

³⁶ Nikolaus Pevsner, *Izvori moderne arhitekture i dizajna* (Beograd: IZ Jugoslavija, 1972), 7–8.

³⁷ *Ibid.*, 9.

Питер Озборн (Peter Osborne), британски филозоф и теоретичар уметности и културе 20. и 21. века, навешће да је модерност културални облик који валоризује ново као производ негирања динамике времена.³⁸ За Озборна авангарда нарушава линеарну временску свест о напретку само како би се репродуковала као нови облик временског континуитета. Тако је традиција замењена дивергентним реартикулацијама наративног континуитета унутар временског оквира модерне, али и историјске конструкције политичких дискурса времена.³⁹

Временска компонента биће одлучујућа и у анализи швајцарског историчара, критичара архитектуре и првог генералног секретара Међународног конгреса модерне архитектуре – CIAM⁴⁰ (франц. *Congres internationaux d'architecture moderne*) Зигфрида Гидиона. Он ће у својој много изучаваној и овде већ поменутој књизи *Простор, време и архитектура: настајање нове традиције*⁴¹, повезати модерне научне теорије (нпр. теорија релативности), те сликарство кубизма и футуризма, циљајући да се новине модерне архитектуре не могу у потпуности разумети без сагледавања свих ових нових научних и уметничких аспеката и парадигми. Према Гидиону, кубизам и футуризам су они модерни сликарски покрети који регенеришу питање просторности и тиме умногоме утичу на појаву нове концепције простора у модерном архитектонском пољу. Ови сликарски модуси доносе нова проширења разумевања архитектонског простора истовременом вишеструкошћу референтних тачака, за разлику од, на пример, експресионистичког сликарства које не нуди компоненту просторности, већ једну дводимензионалну плошност слике. Другим речима, модерна архитектура доноси могућност сагледавања различитих архитектонских простора са једне тачке гледишта, али и обрнуто, потребу за многобројним тачкама гледишта ради разумевања целокупне структуре објекта. Све ово је оно што чини основну карактеристику такве нове концепције простора у архитектонској сфери деловања.

Сумирано речено, тврдње о модерној архитектури могу се поставити на следећи начин: (1) Модерну архитектуру обележила је драматична промена која је радикално уздрамала успостављен праволинијски, историјски и стилски континуитет развоја архитектонског језика; (2) Стварати уметност у модернизму означавало је револт према претходним епохама и (3) Модерна је стремилa ка одбацивању непосредних референтних тачки историјских стилова, те је тако архитектура конституисала *нове форме* које нису имале симболичку везу и референтну тачку са прошлошћу.

Међутим, амерички архитекта Питер Ајзенман овоме супротставља сасвим другачији модус модернизма – оно што је била новина у модернистичкој архитектури ни на који начин није било и дислоцирајуће, већ дубоко смештено у традицију: „Десило се да је функционализам био само још један стилистички закључак; овога пута заснован на научном и техничком позитивизму, на симулацији ефикасности. Из ове перспективе би се покрет Модерне могао видети у континуитету са архитектуром која му је претходила. Дакле, модерна архитектура није успела да отелотвори нову вредност у самој себи. Јер, покушавајући да *редукује* архитектонску форму на њену суштину, на чисту реалност, модернисти су подразумевали трансформацију поља референцијалне фигурације у поље не-референцијалне 'објективности'. У стварности, међутим, њихове 'објективне' форме никада нису напустиле класицистичку традицију. Напросто су огољавале класичне форме или форме које су се

³⁸ Peter Osborne, *The Politics of Time: Modernity and Avant-garde* (London: Verso, 1995), XII.

³⁹ *Ibid.*, 157.

⁴⁰ CIAM (1928–1959) је била интернационална организација у чијем су раду учествовали неки од најзначајнијих модерних архитеката тог доба. CIAM је организовао различите догађаје и конгресе на подручју Европе, са циљем ширења принципа модерног архитектонског покрета. Неки од чланова били су: швајцарско-француски архитекта, дизајнер и сликар Ле Корбузије (Charles-Édouard Jeanneret, Le Corbusier), швајцарски архитекта Карл Мозер (Karl Moser), холандски архитекта Хендрик Петар Берлахе (Hendrik Petrus Berlage), белгијски архитекта Виктор Буржоа (Victor Bourgeois), француски архитекта и дизајнер Пјер Шаро (Pierre Chareau), швајцарски архитекта Ханес Мајер (Hannes Meyer), холандски архитекта и дизајнер Герит Ритвелд (Gerrit Rietveld), руски архитекта, сликар и дизајнер Ел Лисицки (Эль Лисицкий), немачки архитекта Валтер Гропијус (Walter Gropius), фински архитекта и дизајнер Алвар Алто (Alvar Aalto) и др.

⁴¹ Zsigfrid Gidion, *Простор, време и архитектура: развој нове традиције* (Београд: Грађевинска књига, 2012).

односиле на нове скупове датости (функцију, технологију). Тако су Корбизјеове куће, које су наликовале на модерне пароброде или двокрилне авионе, излагале исти референтни став у односу на представу ренесансне или класицистичке грађевине. Референтне тачке су другачије, а да импликације у односу на објекат остају исте.⁴²

Стога, радикалне авангардне и модернистичке архитектонске праксе биле су друштвено прихватљиве јер су у својој видљивој архитектонској материјалности одавале утисак да праве драстичан отклон од класицистичког наслеђа и снажно стреме ка новој архитектури за ново просперитетно буржоаско друштво. Међутим, у једној строгој материјалистичкој сфери мишљења, модернистичка и авангардна архитектура суштински нису формирале нове парадигме, већ су *поново* изумеле традиционалистички архитектонски пројектантски приступ – који се најближе може сагледати у архитектонској структури модернистичких и авангардних објеката, на пример, начин на који немачко-амерички архитекта Лудвиг Мис ван дер Роје (Ludwig Mies van der Rohe) репродукује антички храм *Партенон* у свом пројекту *Барселона павиљона*, односно павиљону Немачке изложеном на ЕХРО-у 1929. године у Шпанији [сл. 4, 5] – али сада у новом историјском контексту. У питању је *делезовски парадокс* у коме нешто изистински ново може да се појави једино кроз понављање.⁴³ Тако је, у једном радикалном смислу, класична архитектура изнова створена кроз модернистичку архитектуру. Ово не значи повратак на архитектуру античког доба, него, како модернистичка архитектура то и показује, сагледавање поља могућности која је антика отворила и реализовање прилика које до тада нису биле изведене. Другачије речено, поновити традицију не значи дословно поновити њене модалитете и модусе, него изнова открити радикалну новину класичног продора,⁴⁴ где се старо показује у новој перспективи.

2.1.2. Авангарда као преиспитивање традиције: уводна интерпретација појма

Као што је показано, модернистички покрет са собом је донео различите и разноврдне облике и тенденције. При чему је авангарда, која је и централна тема овог истраживања, један радикални, субверзиван и експериментални уметнички и архитектонски феномен у оквирима модернизма. Сам концепт и појам авангарде постаје истрошен често непрецизном, неодређеном или жаргонском употребом у свакодневном језику, па и у научном говору. Сходно томе, у наставку текста овај појам биће: (1) историјски контекстуализован; (2) успостављена прецизност његове употребе и 3) изложен дубљи увид у његово значење.

У општем смислу, авангарда је „назив за надстиљску, радикалну, ексцесну, критичку, експерименталну, пројективну, програмску и интердисциплинарну праксу у уметности“⁴⁵.

Појам „авангарда“ („avant-garde“) има дугу историју у француском језику. Као милитаристички термин односи се на предњи део војних јединица, ударну трупу, извидницу или претходницу и датира из средњег века, иако сама метафора појма није била у језичкој употреби пре 19. столећа.⁴⁶ У редифинисаном значењу појам почиње да се користи након Француске револуције, где је стекао политички статус.⁴⁷ То се догодило 1825. када француски банкар, математичар и утопијски социјалиста Олинд Родригез (Olinde Rodrigues), близак сарадник Клода Анрија Сен Симона (Claude Henri de Rouvroy, comte de Saint-Simon; 1760–1825), у свом есеју *Уметник, научник, индустријалац* (*L'artiste, le savant et l'industriel*:

⁴² Piter Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*, prir. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2013), 82.

⁴³ Žil Delez, *Razlika i ponavljanje* (Beograd: Fedon, 2009).

⁴⁴ Cf. Slavoj Žižek, *Organi bez tela: o Delezu i posledicama* (Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2012), 31.

⁴⁵ Miško Šuvaković, „Avangarda, definicija pojma“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 116.

⁴⁶ Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1987), 97.

⁴⁷ *Ibid.*, 101.

dialogue)⁴⁸ уводи значењски обрт у дотадашњој искључиво милитантној употреби термина „авангарда“, смештајући га у уметнички контекст, када, узимајући ту војну метафору, говори о авангардној мисији уметника.⁴⁹ Тако, авангарда делује као изолована (војна, тј. уметничка) истраживачка јединица,⁵⁰ независна и аутономна у односу на своје окружење, која предузима снажно дејствовање у циљу разарања и рушења сваког застарелог духовног, друштвеног и културалног поретка.

Под термином *авангарда* може се подразумевати „низ свих оних струјања и праваца који обично имају одређене естетске, филозофске или политичке програме, који су се по правилу стабилизовали у облику колективитета, група стваралаца или заједница и који су се махом појавили почетком XX века. Италијански футуризам, француски књижевни и ликовни кубизам, немачки литерарни и ликовни експресионизам своје право златно доба углавном достижу у првој деценији двадесетог века, њихов други талас наступа двадесетих година, а њихов карактер и утицај око 1935–1938. мења се и преображава. Историја авангарде дакле углавном траје у периоду 1905–1938.“⁵¹ Како истиче Матеј Калинеску (Matei Calinescu), који својом студијом *Пет лица модерности. Модернизам, авангарда, декаденција, кич, постмодернизам* (*Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, 1987) доприноси исцрпном историјском прегледу појмова карактеристичних за модерно доба, праве авангарде настају у последњој четвртини 19. века, „иако је свака епоха имала своје побуњенике“.⁵² У даљој анализи појма авангарде, Калинеску подвлачи да се настанак авангарде историјски поклапа са појавом различитих уметника, одбачених од друштва, који су стремили ка потпуном урушавању буржоаског система, са свим његовим ограничавајућим претензијама на универзалност.⁵³ С тим у вези, авангарда тежи идеалу у коме ће експресни рад и субверзивно деловање прожети свакодневни живот.⁵⁴ Другим речима, преокрет, директна акција, борбени дух, агресија, јесу главни аспекти револуционарних тежњи авангарде, са јаким и често променљивим, друштвеним и идеолошким условљавањима.⁵⁵ Управо ће побуна и разарање, као најуочљивији ставови авангарде, бити идиоми који ће заступати екстремне уметничке и политичке захтеве авангарде за тоталним преображајем уметности, културе и друштвене заједнице.

Сложени контекст почетка 20. века може се сагледати кроз два уметничка и културална поља: (1) *модерна*, која постаје култура средње грађанске класе и (2) *авангарда*, у којој уметник дејствује кроз провокацију, радикалну уметничку борбу и покушава да реорганизује свакодневницу буржоаске класе. Као таква, авангарда је најекстремнија грана модернизма. Као што је већ речено, сам термин „авангарда“ у метафоричком смислу указује на активистички моменат, као и на ситуацију истраживања непознате области.⁵⁶ Стога,

⁴⁸ Овај непотписан есеј се генерално преписује Сен Симону, међутим највероватније је у питању резултат сарадње Сен Симона и његових ученика, пре свих Родригеца кога је ово, заправо, инспирисало да напише дијалог између уметника, научника и индустријалца. *Ibid.*, 101.

⁴⁹ Родригез/Сен Симон ће авангарду први пут у контексту уметности успоставити на следећи начин: „Ми уметници ћемо вам служити као авангарда; моћ уметности је заиста најнепосреднија и најбржа. Поседујемо оружје свих врста: када желимо да ширимо нове идеје међу људима, исписујемо их на мермер или на платно; популаризишемо их кроз поезију и кроз песму; наизменично користимо лиру и фрулу, оду и песму, причу и роман; драмска сцена се простире пред нама, и ту ми вршимо галванизирајући и тријумфални утицај. Обраћамо се човековој машти и његовим осећањима. Стога увек треба да предузимамо најживље и најодлучније акције.“ Claude-Henri de Saint-Simon, „L’artiste, le savant et l’industriel: dialogue“, у *Oeuvres de Saint-Simon & d’Enfantin*, Tome 10 (Paris: E. Dentu, 1875), 210.

⁵⁰ Hans Magnus Encensberger, „Апорије авангарде“, у *Немачка, Немачка, између осталог* (Београд: BIGZ, 1980), 50.

⁵¹ Миклош Саболчи, *Авангарда и неоавангарда* (Београд: Народна књига, 1997), 11.

⁵² Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, *op. cit.*, 119.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Hilde Heynen, „What Belongs to Architecture? Avant-Garde Ideas in the Modern Movement“, *The Journal of Architecture*, Vol. 4 (1999): 135. DOI: 10.1080/136023699373882

⁵⁵ Adrijan Marino, „Авангарда: раскид, преокрет, деградација“, у *Авангарда и традиција*, ur. Gojko Tešić (Београд: Народна књига/Алфа, 2002), 149.

⁵⁶ Renato Podoli, *Теорија авангардне уметности* (Београд: Nolit, 1975), 66.

авангардна пракса је усмерена на експеримент као импулс трагања за новим где је сваки следећи стваралачки поступак независтан од претходног. Трагање за новим јесте тежња за трансформацијом затеченог друштвено-културног стања. Како наводи руско-немачки теоретичар савремене уметности Борис Гројс (Boris Groys): „Авангардна уметност се може посматрати као покушај редуковања постојећег контекста, свих ствари и њихових приказа на нулту тачку, а након што је та нулта тачка прекорачена, као почетак стварања нових, артифицијалних контекста.“⁵⁷ Ово би значило, како је то истакао Џенкс, да авангарде предводе „иначе тромо друштво у вечито нове облике постојања или доживљавања“.⁵⁸

С тим у вези, у различитим интерпретацијама, авангарда као свој фундамент носи нову, утопијску пројекцију друштва. Међутим, хрватски историчар и теоретичар књижевности Александар Флакер, предлаже супротни концепт – *оптимална пројекција*. За Флакера управо је оптимална пројекција, а не утопија, оријентисана ка будућности са свим естетским, политичким, етичким, друштвеним превредновањима животних односа и облика.⁵⁹ Утопија у овој констелацији представља замишљену оптимистичну друштвену заједницу унутар идеализоване земље или места.⁶⁰ Ова пројекција није идеализована, већ представља одабир оптималне будућности. Ипак, ради јасноће и практичних језичких разлога у овом истраживању ће се и даље користити појам *утопије* у њеном изворном значењу и смислу.

Најзначајнији иницијатор радикалног, провокативног и ексцесног уметничког геста, Марсел Дишан (Marcel Duchamp), у другој деценији 20. века разориће категорију естетског, јединственог и непоновљивог уметничког дела, и чином апропријације увести модел свакодневног предмета у *режим уметности*⁶¹ и стварања дела (о самом модалитету апропријације биће више речи у поглављу 4.4).⁶² Дишан је трансфигурисао свакодневне предмете или предмете индустријске производње поставивши их у музејски простор. Он је традиционалне модусе обликовања у уметности заменио принципима посматрања, реконтекстуализације и деконтекстуализације.⁶³ Дишанови *ready-made*-ови [сл. 6, 7, 8] су имали за циљ да проблематизују апотеозу уметника као „генијалног творца“ – каквим га је означавала традиционална, предмодерна култура. Аналогно томе, *ready-made* представља централни гест модернистичког прелома у визуелној уметности.

Постављајући уметника као критичког делатника који посматра свет, а не обликује и производи изнова нове предмете у свету, Дишан ће конципирати битне стратегије и тактике које ће се одиграти у уметности након Другог светског рата, пре свега у неоавангарди, концептуалној уметности, па све до данас (о *теоријском* објашњењу термина авангарда, неоавангарда и поставангарда биће више речи у одељцима 2.3.3., 3.1.1. и 4.3). Дишановски гест је у основи био антиуметнички, јер иза њега стоји авангардистичка идеја разарања уметности кроз културалну провокацију. Као типичан уметник авангарде, Дишан је тежио ка ексцесном отпору унутар затеченог актуелног друштвеног стања. У питању је провокативно и субверзивно деловање које за разлику од модернизма (где је ексцес само прва реакција примаоца и корисника, после које уобичајено следи прихватање дела) не допушта

⁵⁷ Boris Groys, *U toku* (Beograd: Službeni glasnik, 2020), 105.

⁵⁸ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, op. cit., 448.

⁵⁹ Aleksandar Flaker, *Poetika osporavanja* (Zagreb: Školska knjiga, 1982), 66–68.

⁶⁰ *Ibid.*

⁶¹ О Рансијеровој (Jacques Rancière) теоријској концепцији три режима уметности (*етички режим слика* – платонистичко схватање мимезиса, *репрезентацијски (поетички) режим уметности* – аристотеловско разумевање поезике дијадом *poiesis/mimesis* и *естетски режим уметности* – модерност као конфигурација нове чулности) видети: Žak Ransijer, „O režimima umetnosti i slaboj koristi od pojma modernosti“, u *Sudbina slike / Podela čulnog: estetika i politika* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013), 147–157, Žak Ransijer, *Estezis: scene estetskog režima umetnosti* (Novi Sad: Adresa, 2014).

⁶² Видети, на пример: Pierre Cabanne, *Dialogues With Marcel Duchamp* (London: Thames & Hudson, 1971), Zoran Gavrić i Branislava Belić ur., *Marcel Duchamp – Spisi, tumačenja* (Bogovađa: Izdanje Z. Gavrić, 1995).

⁶³ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture* (Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta u Beogradu, 2010), 202.

контемплацију већ појачава шокантно дејство како би реципијент потенцијално променио своја уверења, представе, мисаони процес и реаговао кроз чулну сензацију које дело емитује.⁶⁴ Управо тај експес, са увек нужно друштвено-политичким консеквенцама, јесте фундаментални уметничко-архитектонски гест и део артикулације саме авангарде. Архитектонски експес се може дефинисати двојако: (1) као радикални отклон и својеврсна провокација норматизованог канона обликовања и грађења архитектонског објекта и урбанистичког планирања и (2) као критичко подривање затеченог друштвеног система, који тиме задобија политички статус уз друштвене консеквенце.

Према словеначком естетичару Алешу Ерјавцу, авангардизам на почетку 20. века се превасходно јавља као *покрет* у коме поступак има првенство наспрам довршеног уметничког и, у контексту овог истраживања, архитектонског дела.⁶⁵ До периода романтизма постојале су различите групације мишљења које су се називале „школама“, док се од модерне такве групације називају „покретима“. Школе не нуде полемику, њихов циљ је проучавање и формирање традиционалних уметничких поетика и реторика. Насупрот томе, покрети се оснивају како би остварили конкретан циљ. Да би то учинили, они пишу манифесте, прокламације и програме. Покрети усвајају методе и циљеве активистичког деловања и понашања, што у бити представља идеологију и постулате авангарде.⁶⁶ Концепт *покрета* авангарде, тако, остаје карактеристика великог дела 20. века.⁶⁷

2.2. ТЕОРИЈСКЕ ПРЕТПОСТАВКЕ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ

Појам који ће бити главни фокус овог дела истраживања о авангарди у архитектури јесте термин експеримент. У архитектури овај појам има сасвим различита и широка значења и конотације. Стога, ово потпоглавље рада има за циљ да у кратким цртама мапира, образложи, ближе одреди и представи теоријске особености експерименталног деловања у архитектонском контексту.

2.2.1. Архитектонски експеримент као проширење пројектантског поља

Архитектура и урбанизам, као обликовне праксе материјализације живота једне заједнице, укључивале су у свој развој и експериментални инжењерски и уметнички рад. Протоколи експерименталног и истраживачког у уметности и архитектури тежили су отварању ових дисциплина према другим подручјима, проширујући и перманентно преиспитујући сопствене границе, а самим тим и облике истраживања и деловања у уметности, архитектури и култури. У овом раду под експериментом се не подразумевају систематски поступци научног метода заснованог на претходно формулисаним хипотезама које се лабораторијски тестирају и испитују; савим супротно томе, термин експериментално се овде односи на архитектонске и уметничке поступке новог или другачијег чулног и друштвеног искуства у којима резултат није унапред јасан ни предвиђен.

Експеримент у контексту архитектуре јесте она врста *истраживања*⁶⁸ која трага за новим моделима, модалитетима, стратегијама и тактикама у архитектонском пројектовању и планирању. Преиспитујући статус природе уметности у тадашњем историјском контексту, авангардна уметничка пракса је, користећи истраживање као метод, подривала затечене механизме друштвеног понашања и деловања. Другим речима, експериментисање у оквиру архитектуре и уметности јесте, с једне стране, методолошко средство, а с друге стране,

⁶⁴ Peter Bürger, „Adorno’s Anti-Avant-Gardism“, *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 86 (1990–91): 53.

⁶⁵ Aleš Erjavec, *Ideologija i umjetnost modernizma* (Sarajevo: Svjetlost, 1988), 157.

⁶⁶ Renato Pođoli, *Teorija avangardne umjetnosti, op. cit.*, 56, 63. i 65.

⁶⁷ Aleš Erjavec, „Zaključak: avangarde, revolucija i estetika“, u *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, ur. Aleš Erjavec (Beograd: Fakultet za medije komunikacije i Orion Art, 2016), 266.

⁶⁸ Đulio Karlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri (Beograd: Nolit, 1982), 153.

активистички поступак. Оба ова правца имала су за циљ да фондирају и припреме будуће архитектонске процедуре чији би учинци били усвојени зарад унапређења и проширења архитектонског и пројектантског поступка. У том смислу се у историјским авангардама са појавом Баухауса (1919–1933), као првом парадигматичном авангардном уметничком и архитектонском школом, десило суштинско проширење пројектантског деловања, откривањем и употребом нових материјала и нових технологија. Било је то све са циљем остваривања нових протокола у уметничком и архитектонском деловању успостављањем до тада непознатог естетског доживљаја.⁶⁹

Сама посебност модуса истраживања који се у одређеним епохама културе, уметности и архитектуре одиграо, а у неким не, говори о томе да уметност и архитектура могу бити, али нису увек предмет истраживања, односно да су посебно изостављени у догматским приступима и интерпретацијама архитектуре.⁷⁰ Концизније, архитекта традиционалног типа себи поставља лимитиране задатке, јер природа као целина за њега представља кохерентан тоталитет. С друге стране, архитекта-авангардист, се налази пред нужношћу креирања новог света, за чију реализацију је потребна потпуна политичка власт над светом која архитекти пружа могућност за спровођење ове замисли.⁷¹ Тако је промењена традиционална улога и функција архитекте. Архитекта (авангардиста), више није пројектант историјске стилске архитектуре или тежи, тада све присутнијој, модерничкој архитектури, већ је политички активиста чији друштвено-архитектонско-експериментални пројекат инсистира на утопијском карактеру ресетовања свакодневнице.

2.2.2. Експеримент: истраживање у уметности и пољу архитектуре

Као главни методолошки поступак авангарде јавља се експеримент, односно истраживање у уметности и архитектури. Експеримент је допринео решавању различитих архитектонских и урбанистичких стратегија грађења и обликовања света представљајући својеврсни идиом архитектуре модернизма и авангардне архитектонске праксе, који је стремио ка новим вредностима и својствима архитектонског деловања.

Концепт уметничког истраживања везује се, према италијанском историчару уметности Ђулију Карлу Аргану (Giulio Carlo Argan), за период развоја науке у ренесансном добу и, као такав, означава неповерење у вредности статус формиран у прошлости.⁷² Како Арган наводи, разлика између неистраживачке уметности и истраживања у уметности јесте у томе што: „[...] неистраживачка умјетност полази од устаљених вриједности, док истраживачка умјетност тежи утврђивању вриједности и саме себе као вриједност. Заиста, истовремено с постављањем умјетности као истраживања, и истраживања саме себе, рађају се прве естетике које расправљају о самом проблему умјетности и о њеном мјесту међу активностима духа.“⁷³ Тако се сам процес истраживања у уметности поставља као неизвесна и променљива анализа протокола и процедура у новом подручју уметничког деловања која губи своју традиционалну повезаност са питањем аутономије уметности. Према Аргану, слом аутономије уметности означава да уметност излази из свог поља и почиње да стреми ка друштвеном активизму. Арган тврди да је потребно да уметник користи „друштвене“ технике, како би само друштво могло да апсорбује вредност које уметник успоставља.⁷⁴ На тај начин, експериментисање у архитектонском пољу стреми повезивању архитектуре и живота путем друштвене акције и истраживачког рада.

⁶⁹ Miško Šuvaković, „Uvod: transdisciplinarna estetika, filozofija i teorija arhitekture“, u *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*, ur. Miško Šuvaković (Beograd: Orion Art, 2017), 30.

⁷⁰ Đulio Karlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje“, *op. cit.*, 153.

⁷¹ Cf. Борис Гројс, *Стил Стаљин* (Београд: Службени гласник, 2009), 33.

⁷² Đulio Karlo Argan, „Umjetnost kao istraživanje“, *op. cit.*, 153.

⁷³ *Ibid.*, 154.

⁷⁴ Đulio Karlo Argan, „Krizna umetničkih tehnika“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri (Beograd: Nolit, 1982), 232.

У својој утицајној студији *Теорија авангардне уметности* (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962), италијански теоретичар уметности и књижевности Ренато Пођоли (Renato Poggioli) подвлачи да је фундаментална карактеристика авангарде експериментализам. Он о авангардном експерименту говори следећим речима: „Експериментални аспект авангардне уметности не манифестује се само у дубини, унутар граница датог уметничког облика, него и у ширини, у покушајима да се прошире границе тог облика или да се заузму друге области у корист једне или обе уметности.“⁷⁵

Релевантност Пођолијевог приступа не проистиче искључиво из његове намере да експериментално деловање објасни што конкретније и јасније, већ да прецизно маркира улогу експеримента у подручју авангарде како би указао да експеримент у уметности и архитектури показује граничне односе дисциплине, иновацијски и критички карактер различитих поетика унутар уметничке и архитектонске праксе. Међутим, важно је напоменути да Пођоли ни на који начин не разматра архитектуру у својој студији, али његово становиште може бити аналогно архитектонском дискурсу унутар овог истраживања.

У наставку своје студије, Пођоли проблематизује однос експеримента и стваралаштва наводећи следеће: „[...] експеримент претходни стваралаштву, стваралаштво укида и апсорбује експеримент у себе. Експеримент се стапа у стваралаштво, а не стваралаштво у експеримент.“⁷⁶ Стога, експериментисање се налази у основи уметничко-архитектонске производње, упућујући на примарне концептуалне тактике које се изводе ради истраживања нових визија и пројеката.

Италијански теоретичар архитектуре Манфредо Тафури (Manfredo Tafuri)⁷⁷ иде супротном линијом од Пођолија, тврдећи да постоји јасна дистинкција између специфичности експериментализма и авангардизма. Тафури каже: „Авангарде су увек афирмативне, апсолутистичке, тоталитарне. Оне одлучно тврде да граде сасвим нов контекст [...] Експериментални покрети могу да се сакривају иза револуционарних прогласа колико год хоће, али њихов прави задатак није у субверзији већ у проширивању, декомпозицији и рекомпозицији у новим модулацијама, не само лингвистичког материјала и фигуративних кодова, већ и конвенција које по дефиницији граде реалитет.“⁷⁸ Тафуријев приступ разликује се од теоријског модела Пођолија, због тога што за њега авангарде првенствено планирају замишљену будућност, док експериментално деловање то не ради, оно се овде поставља као отворен и променљив поступак који не тежи револуцији већ еволуцији разнородних модалитета који ће разорити конвенције које креирају реалност.

Међутим, управо оваква Тафуријева замисао може добити супротан одговор: није проблем у томе како да се експеримент сведе искључиво на процес уметничког или архитектонског деловања, већ напротив, да се схвати и уочи да експеримент настаје на основу тога што је уплетен у мрежу друштвених односа. Другим речима, авангарде обухватају шире поље друштвено-политичког деловања и имају могућност суштинске промене људске заједнице, док је експеримент њен инхерентни део и метод рада – онај део који истражује и открива радикално ново у језику уметности и архитектуре. Стога, није реч о томе да се експеримент и истраживање налазе на једној страни која подразумева трагање за новим модалитетима обликовања архитектонског простора, док се авангарда појављује на другој

⁷⁵ Renato Poggioli, *Teorija avangardne umetnosti*, op. cit., 159.

⁷⁶ *Ibid.*, 162.

⁷⁷ Умрежавајући марксистичку теорију, социологију, филозофију, идеологију са модерним покретима и архитектонским авангардама Тафури је између раних 60-тих и своје смрти 1994. написао неколико фундаменталних студија о архитектонским праксама 20. века. Видети: Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture* (London: Granada Publishing Ltd, 1980), Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1979), Manfredo Tafuri i Francesco Dal Co, *Modern Architecture* (New York: Rizzoli, 1986), Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987).

⁷⁸ Manfredo Tafuri, *Theories and History of Architecture*, op. cit., 104–105. Српски превод преузет из: Dejan Ećimović, *Prilog teoriji arhitektonskog eksperimenta*, specijalistički rad (Beograd: Arhitektonski fakultet, 1996), 12–13.

страни издвојена од експеримента. Управо експеримент који је наизглед *одвојен* од авангарде, већ јесте најдубљи конституент ње саме.

2.3. ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ: ТЕОРИЈСКЕ ПЛАТФОРМЕ

Намера овог потпоглавља јесте мапирање специфичних теоријских премиса које ће бити постављене у односу на задате примере авангардне архитектонске праксе. Циљ је да се изложе разнородна преплитања филозофског, естетичког, уметничког, политичког, идеолошког и теоријског дискурса са авангардним и архитектонским дискурсом. Другачије речено, критичко уодношавање архитектуре са осетљивим питањима идеологије, политике и чулно-сазнајне активности света биће фокус овог одељка истраживања.

2.3.1. Идеологија, култура и субјект

Идеологија је социолошки и културални феномен који у себе укључује различита знања, судове и мишљења. Она је преплет непрекидних конфликта, истовремено теоријских (епистемолошких) и практичних (политичких). Саме границе ових борби нису никада фиксне, већ се перманентно померају и трансформишу. Француски марксистички филозоф Луј Алтисер (Louis Althusser) концепт идеологије поставља као онај конститутивни елемент друштва који има материјалну основу посредством идеолошког апарата државе. Алтисер под државним идеолошким апаратима подразумева све оне режимске механизме који учествују у функционисању једног друштвеног поретка. Они за разлику од државних репресивних апарата, који се остварују путем силе, делују помоћу идеологије.⁷⁹ Редифинишући Марксову (Karl Marx) филозофију у којој се идеологија види у негативном контексту, као економски детерминисан облик искривљене свести (која прикрива противречности ради интереса доминирајуће класе) и као одраз отуђеног карактера стварног света,⁸⁰ Алтисер идеологију тумачи као „имагинарни однос појединаца према њиховим реалним условима егзистенције“.⁸¹ У том смислу, идеологија је скуп репрезентација, уверења, замисли, представа које остварују одређени структурални поредак кроз који се конкретна заједница и њен појединац одређују и идентификују са другим заједницама и појединцима. Идеологија је начин на који једно друштво конституише слику реалности и идентитете, субјекте или колектив тог друштва. Она је систем структурирања политичке и друштвене свакодневнице људске заједнице и слике њене реалности.

Алтисер је идеологију поставио као нужни елемент који се тиче сваке субјективизације – путем категорије субјекта и његовог деловања: „Идеологија постоји само за конкретне субјекте и ова намена идеологије је једина могућа путем субјекта: значи, путем категорије субјекта и његовог функционисања.“⁸² Као таква, идеологија је асамблаж представа и репрезентација путем којих друштвена заједница види и разуме свет. Она одсликава сложени механизам културалног приказивања, посредовања и идентификације у процесима репродукције друштвених система.⁸³ Другим речима, све постоји као конструкција реалности у којој друштво егзистира, а та конструкција је увек идеолошка.

Водећи се овим идејама, произлази да не постоји архитектонско дело које није идеолошко. С тим у вези, поставити архитектуру као идеолошку праксу денотира да архитектура представља ефект и репродукује доминантне идеолошке доктрине унутар одређене друштвене заједнице.

⁷⁹ Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati* (Loznica: Karpos, 2015), 30.

⁸⁰ Karl Marks, *Kapital* (Beograd: Prosveta–BIGZ, 1979), 80.

⁸¹ Luj Altiser, *Ideologija i državni ideološki aparati, op. cit.*, 48.

⁸² *Ibid.* 58.

⁸³ Rastko Močnik, „Identifikacija i 'subjekt za kojeg se pretpostavlja da veruje'“, u *3 teorije: ideologija, nacija, institucija* (Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2003), 43–47.

Говорећи о проблемима уметности и њеној вези са идеологијом, Алтисер наводи: „[...] уметничко дело може постати *елемент идеолошког*, тј. може се поставити у систем односа који конституишу идеолошко, који се огледају у неком имагинарном односу околности међу 'људима' [...] уметничко дело мора *неужно имати* непосредно идеолошки учинак и стога су његови односи према идеологији ближи него према било којем другом *предмету*, а онда не можемо размишљати о уметничком делу у његовом специфичном естетском постојању и водити рачуна о привилегованим односима између њега и идеологије, тј. о *његовом непосредном и неминовном идеолошком учинку*.“⁸⁴ Алеш Ерјавец, словеначки теоретичар уметности и естетичар, примећује одсуство естетских аспеката уметности у Алтисеровој анализи. Наиме, Ерјавец напомиње да Алтисер од уметника очекује да изложи одређени став о достигнућима свог дела, не напомињајући о каквим се идеолошким (моралним, политичким, естетским) учинцима ради.⁸⁵ Ерјавец, тако, проблематизује Алтисеров поглед на уметност и идеологију, указујући да би оваква перспектива могла да означава акт уметникове аутоцензуре која не произлази из уметничких или естетских формација и норми.⁸⁶

Идеологија се, према Ерјавцу, може довести у везу са Фројдовом (Sigmund Freud) психолошком теоријом *несвесног*. Ерјавец увиђа да се идеологија не заснива искључиво на уверењима која су свесна већ и на оним несвесно утиснутим убеђењима и предрасудама: „Она је неопходна као што је неопходно и неуништиво оно несвјесно; као несвјесно, тако ни идеологија није рефлектована, она не мисли као нешто другачије од онога што јесте, она није свјесна властите проблематике; несвјесна је као доживљени однос људи према свијету.“⁸⁷

Полазећи од концепта идеологије који је успоставио Алтисер, словеначки филозоф Славој Жижек појам идеологије провлачи кроз теоријски апарат лакановске (Jacques Lacan) психоанализе, сугеришући следеће: „Сам појам идеологије подразумева неку врсту основне, конститутивне *naïveté*: погрешне спознаје властитих претпоставки, властитих стварних увјета, неку дистанцу, разлику између такозване друштвене реалности и наше искривљене репрезентације, наше патворене свијести о тој збиљи. Зато се таква 'наивна свијест' може подвргнути критичко-идеолошком поступку. Циљ тог поступка је довести наивну идеолошку свијест до тачке на којој може спознати властито стање, друштвену реалност коју искривљује и тим чином саму себе разградити. У софистициранијим верзијама критике идеологије – примјерице, у Франкфуртској школи – не ради се само о томе да се ствари (то јест, друштвену реалност) виде какве 'уистину јесу', да се одбаце искривљујуће наочале идеологије; главни је циљ видјети како се сама реалност не може репродуцирати без те такозване идеолошке мистификације. Није ствар у томе да кринка напросто скрива стварно стање ствари; идеолошко искривљење уписано је у саму његову бит“.⁸⁸ Жижек овим показује да улога идеологије није да појединцу обезбеди могућност бекства из његове или њене реалности, већ да понуди саму друштвену стварност као бекство од трауматичног несимболизованог Реалног.⁸⁹ У том смислу, по Жижеку идеологија је ефекат провоцирања Реалног.⁹⁰

⁸⁴ Louis Althusser, „Cremonini, Painter of the Abstract“, u *Lenin and Philosophy and Other Essays* (New York and London: Monthly Review Press, 1971), 241–242.

⁸⁵ Aleš Erjavec, *Ideologija i umjetnost modernizma*, op. cit., 84.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ *Ibid.*, 59.

⁸⁸ Slavoj Žižek, *Sublimni objekt ideologije* (Zagreb: Arkzin, 2002), 49.

⁸⁹ Miško Šuvaković, „Ideologija“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 320. Француски психоаналитичар Жак Лакан поставља три онтолошка регистра: Реално, симболичко и имагинарно. *Реално* није искључиво трауматични догађај или упад страног елемента у симболички поредак, већ празнина (рупа) која пресеца егзистенцијалну раван постојања. *Имагинарно* представља поље илузије, односно персоналну идентификацију у различитим подручјима сликовних представа. *Симболичка* димензија је целокупна видљива стварност која путем модалитета комуникације и језика носи смисао и значење. Више о овоме видети у: Žak Lakan, *Spisi* (izbor) (Beograd: Prosveta, 1983). Конкретније о Лакановом појму „реалног“ видети, на пример, у: Slavoj Žižek, *Znak Označitelj Pismo – Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse* (Beograd: Mala edicija Ideja, 1976), 100–101.

⁹⁰ Nikola Dedić, „Ka lakanovskom postmarksizmu: mesto Slavoj Žižeka unutar marksističke filozofske tradicije“, u *Savremena marksistička teorija umetnosti*, ur. Nikola Dedić, Rade Pantić i Sanela Nikolić (Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015), 394.

Жижек заговара напуштање марксистичког приступа у коме идеолошка структура прикрива одређену друштвену реалност, зато што би ово имплицирало да постоји природни директни приступ ономе што реалност заправо јесте. Уместо тога, према Жижеку, оно што је потребно јесте појам који објашњава да сама реалност никада није у потпуности детерминисана (зато што је њено искривљење произведено од стране исте те реалности), већ да је, из једне психоаналитичке перспективе, *фантазам* тај која гради сваку идеологију.⁹¹ Другачије речено, док за Алтисера идеологија означава имагинарни однос субјеката према њиховим реалним аспектима постојања, за Жижека идеологија није искључиво имагинарни однос према стварности, већ место где се друштвена стварност ослања на фантазам: „фундаментални ниво идеологије није илузија која маскира стварно стање ствари, већ (несвесни) фантазам која структурира саму нашу друштвену стварност.“⁹² Тако, у специфичном психоаналитичком разматрању, фантазам је главна супстанца која гради сваку идеологију. Фантазија (маштарење) постаје фантазам онда када поприма улогу интервенција у простору друштвености (специфичности глумца/глумице на филму прераста у фантазам онда када реципијенти почињу да их опонашају да би били виђени од других као управо ти глумци).⁹³ Фантазам из перспективе психоанализе представља лаж, међутим, не лаж у смислу пуке илузије наспрам реалности, већ стање у коме се прикрива изванредан јаз у значењској доследности. Стога, фантазам представља пресечну тачку између субјекта и његовог мањка. Фантазам конституише симболички екран преко кога субјект стварност доживљава не онакву каква она јесте, него посредством објеката и слика, на пример, визуелне културе.

Тако, према Жижеку идеологија попут генеративне матрице регулише однос између видљивог и невидљивог, између замисливог и незамисливог, али и сваку другу промену у овом односу.⁹⁴ Другим речима, идеологија је сам облик друштвеног ропства њој.⁹⁵ Стога, једна жижековска позиција може гласити да материјализована снага идеологије спречава појединца да види реалност.

С друге стране, енглески књижевни теоретичар Тери Иглтон (Terry Eagleton) наглашава да идеологија не може имати јасну и прецизну дефиницију. За њега је идеологија ствар дискурса, а не језика.⁹⁶ У пољу културе, Иглтон ће у својој књизи *Критика и идеологија: студија марксистичке теорије књижевности (Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory, 1978)* изнети тезу да је књижевни текст онај који је *производ* идеологије, а не да књижевни текст произлази као израз идеологије или да је идеологија израз друштвене класе.⁹⁷ Прецизније, Иглтон ће овде инсистирати на вези између идеологије и књижевности, односно књижевне фикције. За њега је књижевност производња идеологије, односно естетске идеологије: „Књижевност је [...] кључни механизам којим језик и идеологија империјалистичке класе успостављају своју хегемонију, односно којим подређена држава, класа или регион чувају и перпетуирају на идеолошком нивоу историјски идентитет који је разбијен, па чак и разорен на политичком нивоу. [...] Од предшколских установа до универзитетских факултета, књижевност је витални инструмент за интегрисање појединаца у перцептивне и симболичке облике доминантне идеолошке формације, способна да оствари ову функцију са 'природношћу', спонтаношћу и искуственом непосредношћу која није могућа унутар ниједне друге идеолошке праксе.“⁹⁸

Идеологија, према Иглтону, напротив, мора да изгледа као организациона друштвена снага која активно конституише људске субјекте кроз њихово проживљено искуство и настоји

⁹¹ Slavoj Žižek, *Ispitivanje realnog* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2008), 100–101.

⁹² Slavoj Žižek, „Ideological fantasy“, u *The Sublime Object of Ideology* (London and New York: Verso, 1989), 33.

⁹³ Miško Šuvaković, „Uvod: diskurs, fantazam i događaj“, u *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture, op. cit.*, 15.

⁹⁴ Slavoj Žižek, „Introduction: The Spectre of Ideology“, u *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek (London: Verso, 1995), 1.

⁹⁵ *Ibid.*, 6.

⁹⁶ Terry Eagleton, *Ideology, An Introduction* (London: Verso, 1991), 223.

⁹⁷ Terry Eagleton, *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory* (London: Verso, 1978), 64.

⁹⁸ *Ibid.*, 55–56.

да их опреми облицима вредности и веровања које је релевантно за њихове специфичне друштвене облике живота.⁹⁹ Међутим, за Иглтона, ти субјекти су увек конфликтни и нејасно конституисани. Другим речима, иако је идеологија „субјектно-центрирана“, она се суштински не своди на питање субјективности. Зато што неке од најмоћнијих идеолошких ефеката генеришу институције (парламентарна демократија), а не субјективна стања појединца.¹⁰⁰

Идеологија има снажну визуелну димензију. Она се конституише кроз систем слика, односно систем порука. У том смислу, свака визуелна култура се може идентификовати са доминантном идеологијом, и то кроз дубљу визуелизацију и њену анализу, путем разумевања културе, уверења, историјског периода, друштвеног контекста, политичког устројства и свега другог што конституише свако друштво.¹⁰¹ Идеологија кроз визуелне представе прописује вредности, значења и, стално се репродукујући, уверава једну заједницу људи да треба да езгистира у складу са визуелним представама и друштвеним нормама које их окружују. Идеологија је приказивање стварности која није реална, али кроз коју појединац уписује своје жеље и вредности. На тај начин она функционише кроз визуелне поруке.¹⁰² Визуелна култура носи идеолошку поруку која се преноси путем форме, иконографије и језика. Ради се о темељној идеолошкој доктрини коју архитектура и визуелна култура уопште верификује. Тако, визуелна култура представља начин конституисања једног друштва.

Уметност више није она сфера која је најважнији визуелни израз једног културалног идентитета, већ је то шири скуп идеја и шире поље деловања који конституише сваку визуелну културу свакодневнице унутар једне заједнице људи (одевање, блиборди, рекламе, видео игре, телевизија, интернет и др.)¹⁰³ У питању су слике које имају сасвим прецизне идеолошке функције репрезентовања одређене замисли, уверења или конкретне политичке структуре моћи. У том смислу, аутор дела је непознат и он се губи (у питању су корпорације, државне институције, анонимни маргинални појединци), али оно што је од фундаменталног значаја јесте како та дела учествују у наметању одређених вредности, ставова и погледа на свет. Сви ови облици приказивања функционишу као својеврсни модел слика које имају специфична значења која извиру изван сваког непосредног значења. Такву поруку, која стоји изван феномена визуелног, је потребно разумети и (де)кодирати.

2.3.2. Архитектонске авангарде и идеологија: феномен руског конструктивизма

Сама друштвена реалност незаобилазно је детерминисана архитектуром. Архитектура није аутономна друштвена пракса, већ она увек делује у одређеном политичком простору моћи.¹⁰⁴ Управо такав статус прикрива идеолошки потенцијал архитектуре и спречава да се јасније разумеју њене идеолошке функције и улоге.¹⁰⁵ То неминовно води до интерпретирања архитектуре као суштински политичке и идеолошке праксе која користи своје инжењерско-технолошко-уметничке процедуре ради учешћа у организацији индивидуалног и колективног живота заједнице, као и у представљању симболичког и замишљеног поља видљивости једног друштва за себе и другог.¹⁰⁶

⁹⁹ Terry Eagleton, *Ideology, An Introduction*, op. cit., 222.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 223.

¹⁰¹ Glyn Davis, „The Ideology of the Visual“ u *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, ur. Mathey Rampley (Edinburgh: Edinburgh University, 2005), 173.

¹⁰² Nicholas Mirzoeff ur., *The Visual Culture Reader* (London: Routledge, 2002).

¹⁰³ Mathey Rampley, „Introduction“ u *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*, ur. Mathey Rampley (Edinburgh: Edinburgh University, 2005), 1–2.

¹⁰⁴ Aleksandar Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941* (Beograd: Orion Art, 2016), 41.

¹⁰⁵ *Ibid.*, 42.

¹⁰⁶ Miško Šuvaković, „Uvod: transdisciplinarna estetika, filozofija i teorija arhitekture“, u *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*, op. cit., 57.

У раним двадесетим годинама место идеологије руског конструктивизма,¹⁰⁷ наизглед, подударало се са идеолошком доктрином совјетског режима. Наиме, прве године после револуције јесу биле ентузијастичне, али је друштво било у перманентном ванредном стању.¹⁰⁸ Посебна пажња била је дата садржају нове пролетерске уметности, односно моделима пост-револуционарне уметности који ће бити заступљени у друштву. Идеолошке премисе Партије биле су да револуционарна уметност мора бити оријентисана ка технологији и радничкој класи. Стога, таква уметност мора да рашчисти са локалним питањима и да одслика универзални стил који ће се базирати на математичким прорачунима, геометријским моделима и аналитичким формама,¹⁰⁹ тежећи да идеологија новог совјетског друштва тиме добије своју визуелну и материјалну манифестацију. Сажето речено, авангарда и авангардна архитектура је, добивши као окосница те политике водећу друштвену и естетичку улогу, требало да опростори политичку репрезентацију и идеолошку матрицу нове, револуцијом уобличене, руске државе.

Руски конструктивизам је представљао реакцију на нову технолошку стварност тог доба, примарни експериментализам огледао се у инжењерским конструктивистичким поступцима и њиховим спајањем са новом ликовном парадигмом. Конструктивизам као авангардни правац успоставио је релације са архитектуром, индустријским дизајном, сценографијом, филмом, графичким дизајном, типографијом и поезијом. У архитектури, конструктивизам се заснивао на истраживању функције и конструкције као једне целине. Међутим, основни елемент конструктивистичке архитектуре припадао је социјалној, а не, како је уврежено мишљење, технолошкој револуцији.¹¹⁰ На конструктивистичку архитектуру снажан утицај имало је сликарство геометријске апстрактне форме које се као антипод званичној академској уметности појавило неколико година пре Првог светског рата.¹¹¹ Другим речима, конструктивисти су одбацили идеју обнављања портретског и жанровског сликарства и историјских догађаја коме је тежио руски реализам с краја 19. века како би се приближио подражавању реалности. Супротно овоме, руска авангарда жели да ствара нову реалност. Таквим одбацивањем представљања и подражавања стварности, руски авангардисти стварају револуционарни смисао облика.

Архитекта Владимир Татљин (Владимир Евграфович Татлин) 1920. године кроз Споменик Трећој Интернационали [сл. 9] поставља неколико темељних димензија конструктивизма. Сам споменик, наручен непосредно након Октобарске револуције, замишљен је као двострука челична спирална решеткаста конструкција са четири етаже које у себи садрже геометријске структуре коцке, пирамиде, цилиндра и полулопте. Предвиђено је да ове просторне целине буду од стакла и да се окрећу око своје осе. Замишљено је да објекат буде намењен у пропагандне сврхе (радио, штампа, израда плаката и памфлета) и за администрацију (информативни центар), а његова укупна пројектована висина износи 396 метара.¹¹² Пројекат је представљао замисао синтезе живота и уметности, наглашавајући друштвену и утилитарну улогу архитектуре. С једне стране, у питању је формално-обликовни аспект (једноставни геометријски облици), а са друге стране, ради се о форми која је добијена у потпуности употребом машинске технологије (инжењерска сфера). Татљин је експериментисао са новим материјалима и конструкцијама, посебно се интересујући за

¹⁰⁷ Видети на пример: Christina Lodder, *Russian Constructivism* (New Haven and London: Yale University Press, 1983), Guggenheim Museum, *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915–32* (New York: Guggenheim Museum, 1992).

¹⁰⁸ Orlando Figes, „The Civil War and the Making of the Soviet System (1918–24)“, u *A People's Tragedy: The Russian Revolution: 1891–1924* (London: Penguin Books, 1998), 694.

¹⁰⁹ Džon E. Bolt, „5x5=25? Nauka konstruktivizma“, u *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka, op. cit.*, 61.

¹¹⁰ El Lisicki, *Arhitektura Rusije dvadesetih: rekonstrukcija arhitekture u Sovjetskom Savezu* (Beograd: Orion Art, 2016), 15.

¹¹¹ Selim O. Han-Magomedov, „Руски експеримент у архитектури“, u *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti, op. cit.*, 403. Додатно видети и: *Komunikacija, temat „Avangarda 1917–1932.“* (novembar, 1985).

¹¹² Camilla Grey, *The Russian Experiment in Art* (London: Thames & Hudson, 1986), 226.

њихову структуру и текстуру. Конструктивизам је за њега представљао организациони и формални принцип деловања и стварања новог света и новог погледа на свет. У томе је Татљин видео крајњи циљ својих експеримената.¹¹³ Као такав, овај пројекат је обећавао рушење свих познатих димензија обликовања простора, и то пре свега кроз новину у постављању општих архитектонских проблема. У питању је свеобухватни спој конструктивистичког експеримента и друштвеног ангажовања. Оваква замисао тежила је формирању нове парадигме која је имала за циљ да конституише будућу основу за употребу ових технологијом надахнутих формалних истраживања у револуционарним задацима стварања социјалистичког окружења.¹¹⁴

Један други пример могао би бити када су на архитектонском конкурс за московско седиште листа *Лењинградска правда* расписаном 1924. године [сл. 10, 11], два брата, Александар и Виктор Веснин (Александр, Виктор Александрович Веснин) предложили пројекат чија је архитектонска структура, форма, композиција, ликовност, начин организације, али и политичко устројство у потпуности подражавало идеологију која је преовладавала у сложеном совјетском политичком дискурсу тог раздобља. Основа зграде износила је свега 6х6 метара, а уздизала се 5 спратова.¹¹⁵ Објекат је конструисан као армиранобетонска скелетна конструкција са применом металне арматуре. Повезивање између етажа решено је двојачко: (1) степеништем које је интегрисано у основу и (2) панорамским лифтом у стакленој опни који је предвиђен да се налази уз саму фасаду. Степениште и лифт представљају видљиве елементе и ликовне акценте на фасади објекта. Парапети су пројектовани ниско, а прозорски отвори високо и сваки има четвороделну поделу. Предвиђено је да интегрални део фасаде објекта чине разнородна графичка и типографска решења за оглашавање, затим масивни часовници, звучници и друге различите технолошке иновације тог доба. Браћа Веснини су оваквим истраживачким приступом у архитектури – иако је, на крају, пројекат за *Лењинградску правду* остао само у моделу и графичким прилозима – сажели многа идеолошка струјања која су константно прожимала конкретан живот совјетске државе након револуције. Та струјања односила су се пре свега на уверење конструктивиста да је њихов задатак, иако су политички сарађивали са бољшевицима, од којих су се сматрали интелектуално надмоћнијим, да естетичко-политички реорганизују земљу (бољшевици су третирани само као формацију која има капацитет да сруши стари свет и успостави нови).¹¹⁶ Могући одговор на питање нереализовања пројекта Весниних за *Лењинградску правду* може се наћи у Гројсовом тумачењу у коме се авангардни уметник/архитекта не види као творац новог света, „већ као стоик веран ствари осуђеној на пропаст“¹¹⁷.

Руски конструктивистички авангардни покрет имао је друштвено-ангажовану позицију, зато што је за исходиште имао да кроз архитектуру, скулптуру и друге уметничке светове успостави нове друштвене промене. Оно што ће овај покрет показати јесте да експеримент у пољу архитектуре настаје не кроз пуко занатско стварање и креирање, него истраживањем материјала, обликовно-функционалних приступа и идеологија архитектонског деловања. Руски архитектонски конструктивизам представљао је хибрид идеологије, технологије и (експерименталне) архитектуре у поретку нове, револуцијом успостављене, чулности и друштвености.

Совјетски политички режим, барем на свом почетку, увидео је да конструктивистичка естетика и, уопште, руска авангарда сведочи о напредном и прогресивном друштву совјетске државе, што је требало искористити. Стога је руска авангардна уметност имала мисију преображаја појединаца и стварању новог, социјалистичког друштва. Било је потребно да се друштву приближи револуција кроз конкретан облик који је видљив, због чега је политичку револуцију пратила уметничка револуција. Према Гројсу, конструктивисти су желели да покажу да не постоји само уметнички него и политички избор, од кога зависи целокупна

¹¹³ Selim O. Han-Magomedov, „Руски експеримент у архитектури“, *op. cit.*, 408.

¹¹⁴ Christina Lodder, *Russian Constructivism*, *op. cit.*, 72.

¹¹⁵ Ranko Radović, „Браћа Веснин и њихова 'Лењинградска правда'“, у *Антологија кућа* (Београд: Orion Art, 2016), 173.

¹¹⁶ Борис Гројс, *Стил Стаљин*, *op. cit.*, 36.

¹¹⁷ *Ibid.*, 44.

организација друштва и живота заједнице.¹¹⁸ На тај начин, конструктивизам је ујединио идеолошко са формалним, а уметничко са политичким.¹¹⁹

Међутим, већ неколико година након револуције, показује се да су се партијски лидери, чија су се уверења заснивала или на традиционалној уметничкој поетици или су се, пак, недовољно разумели у уметност, према новим методама авангарде односили са неповерењем. Било је то, пре свега, због хегемоног деловања авангарде у односу на све друге уметничке правце, који су естетички били ближи лидерима иако су се политички размимоилазили.¹²⁰ Тако се почетак гушења руске авангарде може везати за 1921. годину када је совјетска власт увела Нову економску политику (НЕП) допустивши спајање социјализма са елементима тржишне економије, да би до краја двадесетих авангарда у земљи изгубила сваки утицај.¹²¹ Током тих, двадесетих, година, авангарда је збрајала све већи број неистомишљеника и непријатеља унутар Партије, за које је авангарда била, како естетски тако и политички, све више неприхватљива. Све ово је доводило до ситуације у којој свака авангардна реторика, техника и стратегија бива подвргнута изолацији.¹²² Оваква имплицитна репресија, парадоксално, успоставиће пун субверзивни потенцијал авангардних архитектонких и конструктивистичких пракси у Совјетском Савезу. Коначно, стаљинистичке чистке (политичке репресије, прогони, полицијски надзори и погубљења), које су се одиграле крајем двадесетих и током тридесетих година,¹²³ представљале су крај за авангарду и означиле постављање социјалистичког реализма као владајуће уметничке парадигме у совјетском друштву.

2.3.3. Теорија авангарде: два интерпретативна модела

У теоријским интерпретацијама авангарде може се рећи да постоје две кључне студије након Другог светског рата, обе са подручја Европе,¹²⁴ које су успоставиле, одредиле и утрле пут даљим истраживањима, проблематизацијама и критикама авангардне уметности током дугог 20. века¹²⁵ до данас. Ове студије значајне су за дубље разумевање уметничке авангарде и намера овог дела истраживања јесте да такве теоријске хоризонте повеже са архитектонским авангардним контекстом.

Хронолошки гледано, прва студија је, овде већ поменута, *Теорија авангардне уметности* Ренато Пођолија из 1962. године. Та књига је значајна зато што пионирски дејствује у оквиру поља теоретизације авангарде, као појма који носи одређене тенденције и идеје у друштвено-историјском контексту Европе. Пре свега, Пођоли је авангардну уметност проучавао много више као социолошки пре него као естетички феномен. С тим у вези, он наводи: „[...] нећемо испитивати авангардну уметност као уметнички род, већ кроз оно што она открива унутар и

¹¹⁸ *Ibid.*, 35.

¹¹⁹ Christina Lodder, *Russian Constructivism, op. cit.*, 99.

¹²⁰ Борис Гројс, *Стил Стаљин*, 36.

¹²¹ *Ibid.*, 37.

¹²² *Ibid.*, 47.

¹²³ J. Arch Getty i Oleg V. Naumov, *The Road to Terror Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932–1939* (New Haven and London: Yale University Press, 1999).

¹²⁴ Теоретизација авангарде била је од касних тридесетих година предмет различитих студија и присутна је у истраживањима америчких критичара уметности, пре свих критичара уметности и заступника формализма Клемента Гринберга и његовог критичарског круга. Видети, на пример: Clement Greenberg, „Avant-Garde and Kitsch“, у *The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgements, 1939–1944* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), 5–22.

¹²⁵ Термин „дуги 20. век“ реферише на класичну тезу британског историчара Ерика Хобсбаума (Eric Hobsbawm) о дугом 19. веку и кратком 20. веку. Према њему, 19. век је трајао од почетка Француске револуције 1789. године до почетка Првог светског рата 1914. године. Међутим, овај рад жели да покаже да је двадесети век, колико год у таквој поставци кратак, у уметности и култури садржајно заправо био веома богат, разноврстан и са пуно обрта, укључујући и све друштвено-историјске догађаје. Видети: Eric Hobsbawm, *The Age of Revolution, 1789–1848* (London: Weidenfeld and Nicolson, 1962), Eric Hobsbawm, *The Age of Capital, 1848–1875* (New York: Charles Scribner's Sons, 1975) i Eric Hobsbawm, *The Age of Empire, 1875–1914* (New York: Vintage, 1987).

изван саме уметности, односно заједничког психолошког стања, то јест као јединствену идеолошку чињеницу.¹²⁶

Управо наведена психолошка и идеолошка димензија биће једна од круцијалних компоненти у Пођолијевој концептуализацији авангарде: „Психичко стање које идеологија изражава и надгледа више је психичко стање групе, а мање индивидуално или колективно, јер бисмо иначе морали да је зовемо филозофијом или религијом. Зато је идеологија увек друштвена појава. У случају авангарде она је аргумент самопотврђивања или самоодбране коју користи друштво у строгом смислу против друштва у ширем смислу.“¹²⁷

Пођоли предлаже шест карактеристика у својој типологији авангарде: (1) *активизам*, (2) *антагонизам*, (3) *нихилизам*, (4) *агонизам*, (5) *футуризам* и (6) *декаденцију*. Ови модуси се међусобно преплићу у оквиру авангарде и на тај начин је обликују као културални и уметнички феномен. Појам *активизам* се повезује са физичким динамизмом, односно са активном пројекцијом будућности и могућношћу да се будућност приближи савремености, као што је култ покрета и брзине код италијанских футуриста. *Антагонизам* представља двојак конфликт – као отпор према друштву у најширем смислу и расцеп са традицијом. Суштина појма *нихилизма* је у постизању реакције путем деструктивног деловања. У питању је крајња тачка револта који је достигао антагонизам према друштву и традицији – на пример, дадаистичка негације културе и уметности.¹²⁸ *Агонизам* се, овде, односи на саможртвовање авангардног уметника за будућност. Пођоли о агонизму прецизно каже: „Ипак се у идеологијама скоријих авангарди агонистичко жртвовање схвата у смислу колективне групе људи који су рођени и расту у истом тренутку историје. Или, као што је Гертруда Стејн (Gertrude Stein) назвала генерацију која је иронично надживела себе и светски рат, 'изгубљена генерација'. Важно је поновити, међутим, да је оваква судбина често прихватана не само као историјски већ и као психолошки фатализам. Стога сама агонистичка тенденција изгледа да представља мазохистички импулс у психози авангарде, као што нихилизам изгледа да представља садистички импулс.“¹²⁹ Утопијске тежње пете катагорије, *футуризма*, инхерентне су свим авангардним покретима и фазама културе, као обећање револуције и уметничког препорода који ће наступити. *Деканенција*, на крају, описује парадоксалну склоност ка континуитету између романтичарског (тежњи ка прошлости) и авангардног (футуристичког) духа времена. Овом поделом, Пођоли жели да установи идеолошке и психолошке побуде авангардних покрета, као и њихов практични и социолошки ефекат. Међутим, како наводи немачко-амерички теоретичар Јохен Шулте-Засе (Jochen Schulte-Sasse), Пођолијев концепт авангарде постављен је прешироко, а са историјског и са теоријског становишта његови критеријуми исувише су неодређени.¹³⁰

Надаље, Пођоли сугерише да напета политичка ситуација у неком одређеном друштву увек нужно негативно утиче на авангардну уметност и може да разори њен културно-уметнички услов.¹³¹ Оваква тврдња се често може чути у (високо) модернистичким теоријама и дискурсима. Насупрот овом општем месту, једна могућа противтврдња била би да не само да политичка репресија разара авангардну уметност, већ да авангарда остварује свој пун потенцијал у таквим режимима и системима. Другим речима, не ради се о томе да „авангарда може једино да се развија у системима политичке слободе“¹³² или да авангардна уметност није по својој природи у стању да преживи забране; сасвим обрнуто, авангарда у системима слободе (која је увек нужно привидна) управо губи оно што је њена есенција, а то је радикално-политички потенцијал. Стога, оваква тврдња поставља слику о авангарди као снисходљивом

¹²⁶ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti, op. cit.*, 43.

¹²⁷ *Ibid.*, 44.

¹²⁸ Видети: Richard Huelsenbeck ur., *The Dada Almanac (Atlas Arkhive, 1)* (London: Atlas press, 1994).

¹²⁹ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti, op. cit.*, 102.

¹³⁰ Jochen Schulte-Sasse, „Foreword. Theory of Modernism versus Theory of the Avant-Garde“, u Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde, Theory and history of literature Volume 4* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984), X.

¹³¹ Renato Podoli, *Teorija avangardne umetnosti, op. cit.*, 125.

¹³² *Ibid.*, 126.

феномену који може да делује искључиво у друштву које је ослобођено сваког политичког, друштвеног и економског терета и цензуре. Насупрот томе, у овом истраживању, као што је већ речено у његовом уводу, заступа се теза да је једини начин преживљавања и одржавања авангардне уметничке и архитектонске праксе био у клими егзистенцијаног ризика. С тим у вези, може се отворити питање: Шта ако се крах историјских архитектонских и уметничких авангарди (Баухаус и италијански футуризма на Западу, руски конструктивизам на Истоку, Зенитизам у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца) догодио управо у тренутку када је њихово стваралаштво завршено и заокружено?

Фундаментални допринос проблематизацији авангардне уметности предложио је Петер Биргер (Peter Bürger) у својој незаобилазној и полемичкој књизи *Теорија авангарде* (*Theorie der avantgarde*, 1974)¹³³, уводећи кључну појмовну дистинкцију и поделу која разликује авангарду као феномен од других прогресивних уметничких покрета пре Другог светског рата и карактеристичних уметничких пракси педесетих и шездесетих година 20. века. Настала у специфичној историјској ситуацији и измењеној културалној констелацији након неуспеха мајских студентских протеста 1968. године,¹³⁴ књига се епигонски ослања на марксистичку филозофију и критичку теорију друштва франкфуртске школе.¹³⁵ Биргер у својој студији развија две генезе: историјске авангарде (класичне авангарде) и неоавангарде. Оно што је ову књигу учинило важном јесте снажна критика послератних авангарди које су према Биргеру, с једне стране, понављачке стратегије предратних авангарди и, с друге стране, институционализоване од стране културе и друштва, што им одузима изворну критичку супстанцу.

Основна Биргерова теза јесте да историјске авангарде у односу на послератне неоавангарде (о којима ће више бити речи у потпоглављу 3.1.1.) доносе најснажнији прекид и расцеп у дотадашњој конструкцији историјске уметничке (претежно буржоаске) праксе и традиције. Он је кроз историјске авангарде пројектовао идеју уметности чији је основни естетски квалитет трагање за најрадикалнијим и најсубверзивнијим уметничким облицима и иновацијама. Биргерова теза је да историјске авангарде као уметничка пракса и, у склопу овог истраживања, архитектонска пракса жели да негира границе, оквире уметности и архитектуре, те да на месту тих граница оствари живу активистичку делатност у односу на окружујући свет.

По Биргеру, историјским авангардама припадају дадаизам, рани надреализам, руска авангарда након Октобарске револуције и, са одређеним одступањима, италијански футуризам, немачки експресионизам и кубизам, аргументујући: „Заједничко тим покретима је да, упркос разликама, не одбацују појединачне уметничке поступке ранијих времена, него прошлост уметности у целини, изазивајући тако радикални прекид с традицијом, и да се у својим најекстремнијим изразима окрећу против институције уметности каква се изградила у грађанском друштву. С ограничењима, која би била детаљније изведена у конкретном испитивању, исто то важи и за италијански футуризам и немачки експресионизам.“¹³⁶

Биргер жели да укаже да у свом изворном значењу авангарде теже ка потпуном разарању уметности као институције¹³⁷ – оне су негација идеје уметности као облика грађанско-буржоаске праксе. Заснивајући се на утопијској идеји споја уметности и свакодневног живота,

¹³³ Peter Bürger, *Teorija avangarde* (Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998).

¹³⁴ *Ibid.*, 153.

¹³⁵ Критичка теорија се везује за Институт социолошких истраживања (нем. *Institut für Sozialforschung*), односно такозвану „Франкфуртску школу“, која применом марксизма кроз интердисциплинарну друштвену теорију критикује модерно друштво и модерну културу. Главни теоретичари Франкфуртске школе били су: немачко-амерички филозоф, социолог и политички теоретичар Херберт Маркузе, немачки социолог, филозоф и музиколог Теодор Адорно (Theodor W. Adorno), немачки филозоф, критичар културе и есејиста Валтер Бењамин (Walter Benjamin), немачки филозоф и социолог Макс Хоркхајмер (Max Horkheimer), немачки социолог и психоаналитичар Ерих Фром (Erich Fromm) и други, док је, примера ради, немачки социолог и филозоф Јирген Хабермас био је међу ауторима такозване Друге генерације школе.

¹³⁶ *Ibid.*, 51.

¹³⁷ Детаљније о појму институције уметности, који се разматра из социолошке позиције, видети: Peter Bürger i Christa Bürger, *The Institutions of Art* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1992).

авангарде су биле револуционарни феномен који доводи у питање аутономију целокупне културалне сфере: „Дадаизам, најрадикалнији покрет у крилу европске авангарде, не спроводи критику претходних уметничких остварења, него критику *институције уметности* створене у грађанском друштву. Појмом институција уметности овде треба да буде означен уметнички производни и дистрибутивни апарат, као и владајуће представе о уметности које у једној епохи суштински одређују рецепцију дела. Авангарда се окреће и против једног и против другог: против апарата дистрибуције, којем је уметничко дело подређено, и против статуса уметности у грађанском друштву, статуса описаног појмом аутономије.“¹³⁸

У том смислу, како Биргер истиче, процес институционализације уметности одиграо се крајем 18. века (то значи да уметност функционише по принципу аутономије, односно да се ослобађа од захтева за друштвеном улогом),¹³⁹ док се у 19. веку кроз естетизам уметност потпуно одвојила од животне праксе,¹⁴⁰ што је и довело до појаве историјских авангарди, које су негирале аутономију дела и поново повезале уметничку продукцију са животним праксама.¹⁴¹ Аналогно томе, он каже: „Животна пракса, на коју је усмерен естетизам, негирајући је, јесте сврховито и рационално уређена грађанска свакодневица. Авангардисти нипошто не смерају да интегришу уметности у *ту* животну праксу; напротив, они са естетизмом деле одбацивање сврховито-рационално уређеног света. Оно што их од овога разликује јесте покушај да се из уметности организује једна *нова* животна пракса.“¹⁴² На овој теоријској линији биће и немачки историчар уметности и теоретичар архитектуре Хајнрих Клоц (Heinrich Klotz) који ће поентирати ову тезу следећим речима: „Одузети уметности обузетост естетским, ослободити је стега лепог привида и дати јој релевантност једне снаге која прожима живот и која живот мења – то је био програм авангарде, који је алузивно богатство фиктивног желео да замени идентичношћу уметности и живота.“¹⁴³ Другачије речено, овде се ради о тежњи да се уметност сједини са свакидашњим искуством. Смисао је да се оспори веза између уметничке праксе и свакодневног живота, како би управо свакодневни живот постао уметничка – па и архитектонска – пракса.

Архитектура је инхерентна животним праксама и, као таква, у историјским авангардама била је коришћена у служби негирања естетике и аутономије институционализованих уметничких дела. Идеје историјских авангарди, пре свих дадаизма, надреализма и руског конструктивизма, постале су једни од кључних идиома неоавангардне, а посебно постмодерне и савремене архитектуре (о овоме ће детаљније бити речи у поглављу 4). На тај начин су се, мање или више успешно, проширивале дисциплинране границе архитектуре.¹⁴⁴

Позивајући се на немачког филозофа и музиколога Теодора Адорна, који се у својим естетичким расправама пак ослања на органицистичку метафору из класичне филозофије, Биргер раздваја и бинаризује појам уметничког дела на *органско* (симболичко) и *неорганско* (алегоријско) дело. Органско дело тежи томе да „прикрије чињеницу своје произведености“ како би иницирало утисак целовитости, док авангардно дело, с друге стране, жели да „буде препознато као уметничка творевина, као артефакт“ који разбија привид целовитости дела, па тако појединачни елементи имају већи степен самосталности и могу бити тумачени независно од целине уметничког или архитектонског дела.¹⁴⁵

Као једна од могућих архитектонских илустрација наведеног, јавља се пројекат *Merzbau* [сл. 12, 13] берлинског дадаисте Курта Швитерса. Ова просторно-амбијентална инсталација настала је етапно у периоду двадесетих и тридесетих година 20. века у Ханевору у Немачкој,

¹³⁸ Peter Birger, *Teorija avangarde*, op. cit., 33.

¹³⁹ *Ibid.*, 36.

¹⁴⁰ *Ibid.*, 33.

¹⁴¹ *Ibid.*, 76.

¹⁴² *Ibid.*, 77.

¹⁴³ Хајнрих Клоц, *Уметност у XX веку: модерна-постмодерна-друга модерна* (Нови Сад: Светови, 1995), 9.

¹⁴⁴ Видети, на пример: Thomas Mical, ur. *Surrealism and Architecture* (London and New York: Routledge, 2005), Michael Chapman, *Disfigured Ground: Architectures of Dada and Surrealism*, PhD Thesis (Callaghan: University of Newcastle, 2011).

¹⁴⁵ Peter Birger, *Teorija avangarde*, op. cit., 111.

а уништена је у савезничком бомбардовању 1943. године.¹⁴⁶ Сам пројекат започет је у Швитерсовом студију у приземљу његове куће, а затим је постепено трансформисао све аспекте традиционалног простора за боравак у све искривљенију, мултиперспективнију просторну конструкцију, коју су чинили разнородни дрвни отпаци, осликани рељефи и други секундарни елементи.¹⁴⁷ Овај пројекат управо осликава сву могућу акрибичност неорганског уметничког дела. Швитерсова интенција да гради објекат изван свих уобичајених начина, техника грађења и материјализовања објекта, афирмишући и инкорпорирајући затечене материјале и отпатке у сједињавајући амбијентално-архитектонски простор, репрезентује подривање статуса архитектонског дела, али и – што је можда још важније – друштвено-институционалног поретка архитектуре. За Швитерса оваква пракса преузимања и манипулисања са материјалима и артефактима имала је за исходиште да постепено афирмише даље инкорпорирање елемената и стимулише развој овог објекта.¹⁴⁸ *Merzbau* је био процес који је био усредсређен на стварање архитектонског дела као активног извођења догађаја. Тиме је Швитерс извео, у свом радикално новом архитектонском гесту, битну антиинституционалну субверзивну просторну игру. Реч је о томе да се представом ове мирко архитектонске интервенције у њеној непојмљивој радикалности на изванредан начин показује како *Merzbau* описује читаву филозофију авангардне архитектуре.

Претходно наведено може се резимирати на следећи начин: за Биргера, примарно наслеђе историјских авангарди било је њихово негирање статуса уметничког дела, налазећи корене „уметничког дела“ у буржоаској производњи уметности, али и архитектуре, повезујући је, као идеолошку категорију, са институционализацијом тржишта. Историјске авангарде су одбијале да се њихова дела разумеју као естетски предмети и искази, већ су инсистирале да се уметност реинтегрише у друштвени живот. Међутим, авангардни покушај је у његовој суштини остао неуспешан. Како Биргер наводи, авангардне идеје о деконструкцији уметности и њеном преласку у поље животних пракси нису се оствариле у потпуности.¹⁴⁹ Конкретније, руски архитектонски конструктивизам се није конституисао као преовлађујући архитектонски модалитет у грађењу нове руске државе, као што на пример ни дадаизам није успео да разори институцију уметности.

2.3.4. Савремени приступи естетици историјских авангарди

У овом истраживању естетика се разуме као мисаоно-филозофска дисциплина о чулним (ре)дистрибуцијама људског доживљаја света и начинима на који се чулност преводи у дискурзивни (метатеоријски) домен. Став је да је људска чулност на предочено архитектонско, уметничко и културално дело или природни догађај увек изведена под одређеним културалним условима појединачног или колективног односа према одређеној архитектури, уметности, култури или природи.¹⁵⁰ Другачије речено, естетику би требало разумети унутар ширих културно-политичких питања и друштвених оквира. Стога, естетика и архитектура не постоје као изолована подручја и дисциплине, већ су увек посредоване друштвено-културалним праксама. Из овога следи да је интерпретација естетике нужно интертекстуално поље рада у култури и друштвености. Тако, није питање да ли естетику треба разматрати искључиво у њеној аутономији, апстрактности и независности од друштвено-политичког контекста, већ на који се начин поље естетике *односи* са свим оним облицима живота, егзистенцијалним и политичким питањима у људској заједници и њеној грађеној средини.

¹⁴⁶ Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery* (New York: Princeton Architectural Press, 2000), 1.

¹⁴⁷ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois i Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism* (London: Thames & Hudson, 2004), 210.

¹⁴⁸ Elizabeth Burns Gamard, *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*, *op. cit.*, 120.

¹⁴⁹ Peter Birger, *Teorija avangarde*, *op. cit.*, 83.

¹⁵⁰ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, esteticu, teoriji i studijama umetnosti i kulture*, *op. cit.*, 69.

Овде неће бити понуђен општи преглед естетичких теорија, већ ће бити предочене и концептуализоване само оне одабране теорије естетике које се најдиректније могу повезати са архитектонском праксом.

2.3.4.1. Око дефинисања естетике и естетика архитектуре

Замисао естетике географски и културално припада Западној Европи. Естетичка проблематика датира у филозофским разматрањима од најранијих времена, почев од Месопотамске цивилизације, древног Египта и старе Грчке.¹⁵¹ Античка мисао бавила се проблемима лепог, поетичким расправама о уметности, односа истине, сазнања и доброг, пре свега код Платона (Πλάτων), Аристотела (Αριστοτέλης) и Плотина (Πλωτίνοc)¹⁵², а затим и кроз наредне епохе.¹⁵³ Међутим, естетика као филозофска дисциплина тада још увек није била установљена и није постојала пре немачког просветитељства. То значи да се ови филозофски проблеми и категорије, преокупације и питања тек ретроспективно препознају као естетички.

Естетика је у модерном смислу настала у четвртој деценији 18. века, када је конституисана од стране немачког филозофа Александра Готлиба Баумгартена (Alexander Gottlieb Baumgarten) у његовој дисертацији *Филозофске медитације о неким аспектима песничког дела* (*Meditationes philosophicae de nonnullis ad poeta pertinentibus*, 1735)¹⁵⁴. Она је била производ модерног доба у спречи са друштвено-политичким променама које је донело просветитељство. Баумгартен долази из Лајбнице и Волфове (Gottfried Wilhelm Freiherr von Leibniz, Christian Wolff) школе мишљења и системске структуре експликације идеје филозофије, што значи да је био изложен утицају старе античке традице поетике и реторике.¹⁵⁵ Кроз ове вештине он је тежио да покаже могуће начине доласка до нових сазнања који су се, одбацивши примену логике, кретали естетским начином расуђивања, а све са циљем изумевања нових аргумената.

Међутим, Баумгартен се удаљава од догматизма Лајбнице и Волфове филозофске мисли и естетику разуме као знатно садржајнију и продубљенију од поетике и реторике, јер се, за њега, она проширује и на подручја изван њиховог обухвата. Другим речима, он је у естетици видео нову науку која се, насупрот логици оријентисаној ка интелектуалној спознаји, тиче систематизације нижих сазнајних способности: „ПРЕДСТАВЕ које примамо нижим делом сазнајне способности могу се назвати СЕНЗИТИВНИМ. Сензитивним називамо жељу док год се заснива на збрканој (confusa) представи добра, а како збркана као и тамна представа настаје на нижој равни сазнајне способности, иста ознака може да се примени и на такве представе да би се повукла разлика између њих и оних интелектуалних, које се јављају појмовно рашчлањене у највећој могућој мери.“¹⁵⁶ Он, у већ много пута цитираном и чувеном параграфу, додаје и њен назив: „Дефиниција већ постоји, и лако је сада измислити назив за

¹⁵¹ Видети: Vladimir Mako, *Estetičke misli o arhitekturi – doba antike* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2011).

¹⁵² О идеји лепог и на који начин је лепо доступно људској заједници код Платона, видети на пример: Platon, *Ijon, Gozba, Fedar* (Beograd: BIGZ, 1979), Platon, *Država* (Beograd: BIGZ, 1976), Platon, *Meneksen, Fileb, Kritija* (Beograd: BIGZ, 1983). О филозофском изучавању песничког, књижевног и уметничког дела код Аристотела видети, на пример: Aristotel, *O pesničkoj umetnosti* (Beograd: Dereta, 2008). О *лепом* као инхерентно субјективној и духовној димензији човека код Плотина, видети на пример: Plotin, *Eneade* (Beograd: Grafos, 1982).

¹⁵³ Vladislav Tatarikjevič, „Leпо: Spor objektivizma i subjektivizma“, у *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu* (Beograd: Nolit, 1978), 188–212 i Vladislav Tatarikjevič, „Estetski doživaj: Istorija pojma“, *op. cit.*, 299–326.

¹⁵⁴ Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela* (Beograd: BIGZ, 1985).

¹⁵⁵ Лајбницова (*истинито не само као рационално схватљиво, већ и као чулно сазнајно*) и Волфова (*рационалистички систем*) филозофска концепција била је темељни постулат за настанак естетике као филозофске теорије о чулном опажању и то, пре свега, кроз *petites perceptions* (*мали опажају*), што представља Лајбницов назив за несвесна чулна опажања. Видети, на пример: Frederick Beiser, „Leibniz and the Roots of Aesthetic Rationalism“, у *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 31–44.

¹⁵⁶ Aleksandar Gotlib Baumgarten, *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela, op. cit.*, 9.

њен предмет, јер су још грчки филозофи и црквени оци увек помно истицали разлику између естетског и ноетског (тј. разумом сазнативог); при том је довољно јасно да се у њих естетско не своди само на чулне опажаје, јер се и оно што је у одсуству чулно сазнато, као што су фикције, почаствује тим именом. Дакле, поетско, оно што подлеже вишој сазнајној способности, предмет је логике, а естетско је предмет ЕСТЕТИКЕ.¹⁵⁷

Баумгартенов, амбициозно замишљен, капитални пројекат *Естетика* (*Aesthetica*, први том 1750. године, другим том 1758. године) настао у доминацији парадигме филозофије свести (разума), због преране смрти аутора остао је недокончан, али у њему се могу наћи неки фундаментални филозофски аксиоми естетике. Сам назив „естетика“ Баумгартен је извео из грчке речи „aesthesis“ (на српском језику „естезис“) која значи „чулни утисак“, „сензитивно сазнање“, „опажање“ или „осет“ – способност да се преко чула перципирају, опазе, открију и обраде спољашњи феномени, комплексне когнитивне способности појединца и његова субјективна емотивна стања.¹⁵⁸ Као што је раније речено, за њега је естетика филозофија чулног сазнања, а то сазнање припада нижем домену – нижем учењу о сазнању.¹⁵⁹ Практичније, Баумгартен појам чулности разуме у контемплативном смислу, преносећи га из телесно-сензуалне сфере на мисаоно-филозофску апстрактну раван.

Баумгартен на првим страницама *Естетике* наводи четири одређења естетике које дају широк спектар разматрања и судова о лепом и о естетском доживљају: „#1. Естетика (теорија слободних уметности, ниже студије перцепције, уметност мишљења на леп начин, уметност аналошког размишљања) је наука о перцепцији која је омогућена чулима. #2. Природни услови нижих сазнајних способности, развијени употребом пре него вежбом и културом, могу се назвати *природна естетика*, и могу се поделити, као што је и општа природна логика подељена, у два типа: својствено (као код талента који је урођен) и омогућено, које се у свом обртну дели између учења и практиковања. #3. Најважније употребе теоријске естетике (#1) као потпоре за природну естетику су, међу многима, ове: (1) прибављање одговарајућег материјала за оне науке које примарно зависе од перцепције посредством интелекта, (2) прилагођавање научно сазнатих чињеница за свачији ниво разумевања, (3) побољшавање знања и његово проширење преко граница онога што нам је познато, (4) прибављање звучне основе за све студије културе и слободних уметности, и (5) прелажење разлика између свих ствари свакодневног живота, све ствари постају једнаке. #4. Из овога произлазе ове посебне примене: (1) филолошка, (2) херменеутичка, (3) егзегетска, (4) реторичка, (5) проповедна, (6) поетичка, (7) музичка, итд.“¹⁶⁰

Баумгартеново фундаментално достигнуће јесте то што је увео и теоријски уобличио појам чулности у подручје естетике. Естетика је за њега систематско проучавање лепог и уметности, али и различитих облика искустава која су заснована на људском чулном опажању, односно естетском доживљају. Сажето речено, са Баумгартеном подручје естетике се јавља као аутономно и независно подручје истраживања, које раније није постојало у таквом облику. Тиме је први указао на недостатак промишљања и рефлексije о уметности, укусу и лепом у људском знању. Управо та самосталност, проблематизовање и одређење нове области, а не њено пуко именовање или како неки теоретичари наводе пасивни хронолошки прилог без оригиналности,¹⁶¹ јесте Баумгартенов структурални филозофски продор као оснивача естетике.¹⁶²

¹⁵⁷ *Ibid.*, 85–87.

¹⁵⁸ Marko Novaković, „Obnova estezisa u estetici našeg vremena“, *Theoria*, Vol. 62, Issue 2 (2019): 19–20.

Рад доступан на: <https://doi.org/10.2298/THEO1902017N>

¹⁵⁹ Alexander Gottlieb Baumgarten, „Prolegomena to *Aesthetica*“, u *Art in Theory 1648–1815, An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison, Paul Wood i Jason Gaiger (Oxford: Blackwell Publishing, 2000), 489.

¹⁶⁰ *Ibid.* 489–490. Српски превод преузет из: Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, op. cit., 94–95.

¹⁶¹ Видети: Katarina Everet Gilbert i Helmut Kun, *Istorija estetike* (Београд: Kultura; Сарајево: Zavod za izdavanje udžbenika Сарајево, 1969), 242.

¹⁶² Danko Grlić, „Veličina i značenje Baumgartena“, u *Estetika II – Epoha estetike* (Zagreb: Naprijed, 1976), 171, Milan Damjanović, *Estetika i stvaralaštvo* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1988), 81.

Баумгартен отвара нову перспективу која ће бити естетички проблем на који ће реаговати покушајем да га реше његови настављачи и савременици. Кант (Immanuel Kant) инкорпорира ова Баумгартенова запажања, поред других естетичких тема, у свој, сада већ, класичан и неизоставан пројекат *Критике моћи суђења* (*Kritik der Urteilskraft*, 1790)¹⁶³. Кант овде проширује употребу појма естетског¹⁶⁴ и користи га за једну специфичну употребу моћи суђења која се конкретизује унутар његове студије, што је суд о лепом који назива естетским судом. Поводом суда укуса, Кант наводи: „Укус представља моћ просуђивања једнога предмета или неке врсте представљања помоћу допадања или недопадања *без икаквог интереса*. Предмет таквог допадања назива се лепим.“¹⁶⁵

Суд укуса у својој примени, како га Кант уводи, позива на неку врсту универзалности људског мишљења. Идеја која се конституише у овој Кантовој студији јесте да је неопходна једна субјективна општост.¹⁶⁶ У том смислу, неко може изговорити: „Овај архитектонски објекат, на пример, на који бацим поглед ја једним судом укуса оглашавам за лепим.“¹⁶⁷ Онај који говори има интуицију да би свако требало да се сложи са тим да је наведени објекат леп, у оном смислу у ком се захтева општи консензус свих са нечијим судом укуса у конкретном случају одређеног архитектонског дела. Кант, према томе, експлицитно каже да се специфичност естетског заснива на томе што оно није повезано ни са каквим интересом, односно да се ради о безинтересном допадању.¹⁶⁸ Како Адорно наводи, естетски суд је лишен непосредних захтева, те он, парадоксално, из кантовске позиције изгледа као „кастрирани хедонизам, уживање без уживања“¹⁶⁹. То значи да уживање у лепом има потпуно контемплативни карактер,¹⁷⁰ у смислу незаинтересованости за друштвено-политички наратив који сагледани објекат исказује. Све са циљем наглашавања естетског искуства као аутономног подручја које одбацује сваки облик уживања. Оно што Кант жели да укаже појмом „безинтересности“ јесте, илустрације ради, да се Ле Корбизијеова вила Савоја (Villa Savoye) у Поасију (1928–1931) естетски може перципирати једино ако се сагледа искључиво у својој формалној архитектонској обликовности [сл. 14].

Вила Савоја је једносратни хоризонтални објекат беле боје ослоњен на стубовима који га издижу са тла, са изразито хоризонтално наглашеним тракастим прозорским оквиром који се простире дуж све четири стране спратног нивоа објекта, док су на кровној равни видљиви закривљени волумени. Вила Савоја садржи све принципе модерне архитектуре¹⁷¹ које је Корбизије успоставио својим архитектонским језиком: објекат се ослања на стубове (*pilotis*), основа је слободна одвајањем носећих стубова од свих преградних зидова, постоје дуги хоризонтални прозорски оквири, фасада је прочишћена у обликовно-конструктивном смислу и раван кров који омогућава постојање кровне баште.

Примењујући кантовску позицију, архитектонско здање се сагледава без заинтересованости за културалне, друштвене, политичке, историјске и идеолошке наративе, архитектонске или уметничке цитате или сличности које овај објекат има са другим објектима из историје архитектуре и уметности. Стога, вила Савоја се, у безинтересном смислу, естетски просуђује без свих ових знања, чак и без знања о томе ко је њен творац и у каквим друштвено-

¹⁶³ Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja* (Beograd: BIGZ, 1975).

¹⁶⁴ Према Канту, код естетике као теорије укуса није реч о искуственом, већ о надискуственом пољу у коме се правила појављују као обавезујућа – априорна – односно, којима се искуство повинује. Novica Milić, *Postestetika: moć i savremena umetnost* (Beograd: Factum izdavaštvo, 2020), 14.

¹⁶⁵ Immanuel Kant, *Kritika moći suđenja*, op. cit., 100.

¹⁶⁶ За детаљнију анализу видети: Уна Поповић, „Идеал лепоте и субјективна општост: морално у Кантовој естетици“, *Култура*, бр. 153 (2016): 21–35. Доступно и на: <http://scindeks-clanci.ceon.rs/data/pdf/0023-5164/2016/0023-51641653021P.pdf>

¹⁶⁷ Упоредити са Кантовим најпознатијим примером руже из *Критике моћи суђења*: „[...] ружу, на пример, на коју бацам поглед ја једним судом укуса оглашавам за лепу“, *ibid.*, 105.

¹⁶⁸ *Ibid.*, 96–97.

¹⁶⁹ Teodor Adorno, *Estetička teorija* (Beograd: Nolit, 1979), 40–41.

¹⁷⁰ Danko Grlić, „Temeljni problem Kantovske estetike“, u *Estetika III – Smrt estetskog* (Zagreb: Naprijed, 1978), 22.

¹⁷¹ Le Corbuzije, *Ka pravoj arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 1999).

политичким околностима је пројектовао и финализовао ово дело. Оно што се узима у обзир у просуђивању јесу децидирано они функционални, типолошки, формални, стилски, композицијски, ликовни, технички и морфолошки аспекти које ова грађевина нуди људској перцепцији.¹⁷² За критичара модернистичког сликарства Клемента Гринберга (Clement Greenberg) критички интелектуални приступ је сувишан у просуђивању дела. Још прецизније, гринберговски неокантовски објективизам карактерише теза да посматрач својим естетским искуством потиरे критичко-интелектуалну интерпретацију уметности.¹⁷³ Другим речима, објекат је пројектован да чини уређену и стабилну целину, која поседује архитектонска својства: одређену висину, ширину и дубину, адекватну функцију, међусобну игру хоризонталних и вертикалних елемената, ритмичност пуног и празног, боју која остварује одређени ефекат, променљивост светла и сенке итд. Тако, пратећи наведену теоријску линију, вила Савоја сагледава се као сепарација аутономног чулног од свих других не-чулних просуђивања.

Оваква традиционална естетичка поставка снажно ће обележити рад конзервативног¹⁷⁴ британског филозофа Роџера Скрутона (Roger Scruton), чија једна од главних теза у његовом делу *Естетика архитектуре* (*The Aesthetics of Architecture*, 1979)¹⁷⁵ јесте да се естетски могу промишљати и процењивати само визуелни импулси једног архитектонског објекта који су уско повезани са концептом посматрачеве „имагинације“.¹⁷⁶ Он прави антиномију у естетском просуђивању између перцепције и имагинације, сматрајући да је људско искуство архитектуре засновано на имагинативној пажњи усмереној ка посматраном објекту.¹⁷⁷ Скрутон такође одбацује било каква семиолошка и семантичка значења архитектуре, сматрајући да немају никакву теоријску и критичку примену.¹⁷⁸ У том смислу, за Скрутона је потпуно погрешно и илузорно учитавати „значења“ неком архитектонском објекту. Према Скрутону, целокупна значења објекта, ако и постоје, појављују се превасходно у његовим формалним аспектима и оквирима.

Сасвим блиско овоме је и тумачење естетичара Едварда Винтерса (Edward Winters) који архитектуру поставља као једну од „облика живота“¹⁷⁹ и као „визуелну уметничку праксу“¹⁸⁰. Винтерс негира идеолошку, политичку, комуникацијску и другу интерпретацијску улогу архитектуре, оцењујући да овакве концепције одвајају архитектонско дело од искуствене праксе која је за њега есенцијална.¹⁸¹

Наведена тумачења јесу једна филозофска, естетичка, политичка и теоријска позиција интерпретирања архитектуре као аутономног и затвореног система значења и вредности. Ради се о класичној естетици која фокус ставља на чулну перцепцију дела. Другим речима, за овај замах естетичког мишљења, дело не упућује ни на шта друго осим на себе само. Нека друга позиција – она из које ово истраживање полази – јесте сасвим супротна и она гласи: архитектура се не може посматрати изван друштвено-политичких дискурзивних околности у којима настаје и функционише.

Директно о томе говори модернистички појам „света уметности“ (*artworld*), који је увео амерички естетичар Артур Данто (Arthur C. Danto) како би указао да дело није само материјални предмет који се појављује пред посматрачем, већ и знање историје уметности, теорије уметности, теорије културе и друштва. Данто каже: „Видети нешто као уметност

¹⁷² Cf. Bruno Zevi, „Тумачења архитектуре“, у *Znati gledati arhitekturu: ogled o interpretaciji prostora u arhitekturi* (Zagreb: Naklada lukom, 2000), 97–105.

¹⁷³ Clement Greenberg, *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste* (Oxford UK: Oxford University Press, 1999), 44.

¹⁷⁴ Roger Scruton, „Why I Became a Conservative“, *The New Criterion*, Vol. 21, No. 6 (2003): 4–13.

¹⁷⁵ Roger Scruton, *The Aesthetics of Architecture* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979).

¹⁷⁶ *Ibid.*, 71–103.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 107.

¹⁷⁸ *Ibid.*, 262.

¹⁷⁹ Edward Winters, *Aesthetics and Architecture* (London: Continuum, 2007), 11.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 162.

¹⁸¹ *Ibid.*, 75.

захтева нешто што око не може опазити – атмосферу теорије уметности, познавање историје уметности: један свет уметности.“¹⁸² Оваква дефиниција је била велика критика западно-феноменолошке¹⁸³ естетике која је била усредсређена на сам предмет као извор естетског доживљаја. Оно што Данто каже цитираном реченицом јесте да се никада не долази до саме формалне есенције феномена/дела, већ је тај пут опсервације и сазнања увек препречен симболичком опном значења која окружује оно што се препознаје као архитектонско дело. Нешто више заострено речено: свет уметности је повезан са текстовима и дискурсима културе који одређују то што видимо, означавајући тиме да, у дискурсу овог истраживања, не постоји архитектонско дело без комплексних контекстуалних мрежа. Тако, свет уметности је (архитектонско) дело обухваћено разнородним текстовима културе.¹⁸⁴

Применом Дантоове филозофије „света уметности“ на архитектуру, долази се до следеће тезе: Посматрати нешто као архитектуру значи приметити оно што око заправо не може непосредно опазити – теорију архитектуре, теорију форме, теорију стила, филозофију, естетику, друштвено-политички тренутак, културологију, знања о историји архитектуре, свет архитектуре као свет уметности који не постоји без дискурса.¹⁸⁵

Поједини аутори, на пример аналитички филозоф Нелсон Гудман (Nelson Goodman), могу помоћи у изналажењу видова анализе значења и сложеног симболичког функционисања и ефекта које архитектонско дело преноси на посматрача и корисника датог архитектонског објекта. Гудмановски посматрано: (1) зграде као физички објекти су конститутивни део стварности и, као такве, представљају симболе који конотирају различита значења, која су аутономна, па се стога не могу дефинисати никаквим спољним појмом и повезати са другим значењима; (2) не постоји само систем значења и његова ограничена тумачења, већ сама та тумачења формирају и конструишу различите светове-системе.¹⁸⁶

Као могуће илустрације изнете теоријске тврдње могу послужити скулпторско-архитектонски рад *Радник и колхозница* скулпторке Вере Мухине (Вѐра Мўхина) и архитекте Бориса Јофана (Борис Иофан) изложен на ЕХРО-у 1937. године у Паризу и, наспрам њега симетрично постављен, немачки павиљон Алберта Шпера (Albert Speer). Две фигуре у јуришу, позициониране на врху совјетског павиљона конструисаног од масивних степенастих блокова, јесу метафорични израз тријумфа и прогреса социјалистичке државе, а победа коју оне симболизују није приказана реално и дословно, већ на симболички начин. Читљивост оваквог значењског поретка успостављена је путем – тадашњих али и сада актуелних – друштвених конвенција и уверења. Симболичко читање може ићи у правцу тога да је совјетски павиљон постављен као агресор, док је Немачки павиљон бранилац против експанзије комунизма [сл. 15].¹⁸⁷ Шпер ће у својим мемоарима признати да је имао увид у скицу за совјетски павиљон, те је интенционално пројектовао изразито вертикалну кубусну хибридно-неокласичну грађевину без прозорских отвора, канелираних стубова и упрошћеног венца „која као да спречава тај јуриш, док је са венца павиљона орао са кукастим крстом у канцама гледао доле на Руске скулптуре“¹⁸⁸. Овим се денотира, између осталог, експлицитна политичка порука праисконске тежње ка повратку немачком аријевству путем архитектонске синтаксе базиране на неокласичној архитектури 18. и 19. века.¹⁸⁹ Тако је поступак опажања једног

¹⁸² Arthur C. Danto, „The Artworld“ (1964), u *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, ur. Joseph Margolis (Philadelphia: Temple University Press, 1987), 162.

¹⁸³ Видети: Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologija percepcije* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1978).

¹⁸⁴ Ова питања су уско повезана са постструктуралистичком теоријом интертекстуалности која ће бити детаљније објашњена у одељку 4.1.2.

¹⁸⁵ Cf. Boško Drobniak, „Architecture as a Textual Phenomenon: Alexander Brodsky’s Architectural Practices of Appropriation“, *Serbian Architectural Journal*, Vol. 11, No. 3 (2019): 534.

¹⁸⁶ Nelson Goodman, *Jezici umjetnosti – pristup teoriji simbola* (Zagreb: Kruzak, 2002), 109–144.

¹⁸⁷ Karen A. Fiss, „In Hitler’s Salon, The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale“, u *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, ur. Richard A. Etlin (Chicago: The University of Chicago Press, 2002), 321.

¹⁸⁸ Albert Speer, *Inside the Third Reich* (New York: The Macmillan Company, 1970), 81.

¹⁸⁹ Cf. Rudolf Wolters prika., *Nova njemačka arhitektura / Neue Deutsche Baukunst* (Berlin: Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Albert Speer, 1940).

архитектонског дела увек заснован на сложеној естетској комуникацији која је нужно *активно*¹⁹⁰ карактера. Зато што сâм процес естетског просуђивања „не само да успоставља комуникацију између естетског објекта или догађаја и посматрача или учесника, већ [...] утиче и на сложеност стања културног окружења и његове разнородности“¹⁹¹. Другим речима, увек се нужно ради о комплексности разумевања духа времена у којем ова, или било која друга, архитектура настаје.

У композицијском смислу, игра ових маркантних корпусних маса са скулптурама на врху заснивала се на динамизму, као што су: осећај напетости између две архитектонске форме оба павиљона, скулптуре у покрету, орао који изазива осећај посебне пажње и тензије, узвишен карактер и једног и другог павиљона наглашене вертикалности и позивање на класичне архитектонске узор. Павиљони, тако, постају естетски интензивни сегмент који емитује специфичну енергију, која припада сложеном друштвено-политичком контексту сукоба две идеологије. Конкретније, овде се не ради о приказу унутрашњег стања архитекте који променљивошћу форме покушава да учини видљивим своја интроспективна духовна и психолошка осећања (нпр. таква стања и превирања главног јунака представљена су у сценографији и архитектури немачког експресионистичког филма тих година), већ су та архитектонска решења везана искључиво за спољашња питања моћи, представљајући својеврсни видљиви продужетак државног устројства. Овде се успоставља естетска комуникација која не само да укључује опажајне процесе две архитектонске форме различитих националних система, него бивајући непосредно окружени или упознати са тренутном или ретроспективном, историјском ситуацијом и предстојећим догађајима, додатно мења и проширује чулно сагледавање ових павиљона. Другим речима, павиљони Совјетског савеза и Трећег рајха својом архитектонском структуром, обликовношћу, материјалношћу и конструкцијом конституишу карактер бољшевичке победе и нацистичку снагу моћи.

Естетска намера архитектата овде је у служби достизања сложене шире друштвено-политичке идеје, која естетском комуникацијом покушава да артикулише дијаметрално различите симболичке и значењске идеолошке аксиоме две нације. У том смислу, рансијеровски речено, естетика је политичка пре него што је уметничка, јер се тиче свеукупне еманципације људске заједнице. На истој овој теоријској линији може се рећи да је архитектура инструмент за различите облике перцепције, зато што подстиче различите механизме чулности. Према томе, архитектура није искључиво објекат са својим утилитарним и конструктивним својствима, већ она увек изнова подстиче различита нова чулна искуства ходања, виђења, промишљања и осећаја архитектонског простора. Архитектонска обликовност превазилази сваки непосредан чулни утисак који оставља на посматрача и прелази у шире поље политичког текста. Стога, архитектура нужно конституише, конструише и кристалише сваку идеологију.

2.3.4.2. Револуција и уметност

Револуција означава радикално, насилно, присилно, вандалско, противзаконито прекидање једног тоталитета и успостављање новог друштвеног устројства, или нове културалне парадигме, или новог уметничког правца.¹⁹²

Свака револуција јесте сложени догађај са комплексним узроцима и својим унутрашњим историјским догађајима. Једна парадигматична друштвено-политичка револуција Западне историје јесте Француска револуција (*Révolution française*, 1789–1799), која је трајала десет година, све до доласка Наполеона (*Napoléon I Bonaparte*) на власт. Овом догађају претходило је раздобље великих тензија у земљи, укључујући Амерички рат за независност који доводи

¹⁹⁰ Roman Ingarden, „Estetski doživljaj“, u *Doživljaj, umetničko delo i vrednost* (Beograd: Nolit, 1975), 11–16.

¹⁹¹ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava* (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu i Orion Art, 2005), 43.

¹⁹² Видети, на пример: Georges Sorel, *Revolucija i nasilje* (Zagreb: Globus, 1980), Lav Trocki, *Književnost i revolucija* (Rijeka: Otokar Keršovani, 1971).

до погоршања финансијског стања француске монархије.¹⁹³ Француска револуција није конституисала примарне специфичне политичке циљеве унутар фиксних граница нове републике, већ је тежила да произведе једну универзалну платформу, а чије су идеје (једнакост у правима свих грађана, гарантовање слободе сваком појединцу, обезбеђена права приватне својине и др.) и идеали (слобода, једнакост и братство) означавали пројекцију нове друштвене парадигме. Међутим сам појам „република“ је у Француској и широм европског континента имао значење које је било веома различито од демократске организације друштва средње класе под капиталистичком контролом, како је иначе означавана у периоду касног 19. века. Наиме, „република“ је представљала сабратство радника, са оружјем претвореним у оруђе које ће користити сви чланови друштва и са економском једнакошћу која се сматра још важнијом него једнакост пред законом или политичка једнакост – отуда веза са утопијским социјалистима и, с друге стране, републиканцима снажних националистичких убеђења.¹⁹⁴ Француска револуција понудила је широк хоризонт могућности радикалних покрета, друштвених и уметничких, а ти покрети су имали основу у разрађеним апстрактним теоријама и консеквентним манифестима.¹⁹⁵

Слика која у визуелном смислу не предочава наступајућу буржоаску револуцију, али њена идеолошка наративна матрица управо говори о револуцији и новом пожељном државном републиканском уређењу, јесте сада већ класичан пример *Сократова смрт* (*La Mort de Socrate*) из 1787. године [сл. 16], неокласицистичког француског сликара Жака-Луја Давида (Jacques-Louis David). У овом делу, као и у сваком другом културалном тексту, могу се открити значења која стоје изван стриктног пиктуралног записа саме слике. Давид ће као будући истакнути јакобинац, својом уметношћу најавити идеју нове француске државе. На слици Давид приказује Сократа окруженог својим ученицима који га одговарају од његовог избора да за своју казну због кварења атинске омладине, уместо прогона из Атине (и престанка његовог учења) изабере да испије отров кукуте из путира. Давид овде користи политичку анализу француског друштва, користећи се језиком уметности. Он ће на овој слици идеализовати Сократа, приказујући га као мишићаву фигуру, која положајем свог тела, својом сигурношћу показује решеност да спроведе своју последњу одлуку. У интерпретативном смислу: Давид ће приказати ситуацију француског друштва две године пред револуцију и одлучност републиканаца да насилно свргну монархистичку власт ради успостављања нове француске републике. Другим речима, ова слика говори о једној политичкој конструкцији француског друштва пред револуцију у коме је идеја републике увек изнад појединца (краља) и тиче се ширег друштвеног концепта који фигура у лицу Сократа преузима – прихватајући смрт зарад идеје мењања политичког и друштвеног пејзажа Француске. У питању је ситуација која се путем класицистичке платформе са референцом ка античком добу користи да илуструје тада савремену атмосферу Француске. Овим се показује како се значење једне слике битно изменило прешавши пут из једног контекста у други, само уписивањем једног знака. А тај знак је, овде, надолазећа буржоаска револуција.

Након пада Наполеона 1814. године, Луј XVIII (Louis Stanislas Xavier, Louis XVIII) долази на престо обнављајући монархију. Затим, после његове смрти 1824. године, на власт долази Шарл X (Charles X Philippe). Он распушта парламент и ограничава слободу штампе. Све ово доводи до Јулске револуције или Друге француске револуције (*révolution de Juillet*, 1830) која је довела до свргавања краља Шарла X. У питању је најкраћа од свих француских револуција (1789, 1830, 1832, 1848, 1871) која је трајала свега три дана.

Слика која симболише ову револуцију, а можда и сваку револуцију својом универзалистичком димензијом, јесте *Слобода предводи народ* (*La Liberté guidant le peuple*, 1830) [сл. 17] француског сликара романтизма Ежена Делакроаа (Ferdinand Victor Eugène Delacroix). Својом романтичарском синтаксом, понет идеалом слободе, односно оним замахом

¹⁹³ James B. Collins, *The State in Early Modern France* (London: Cambridge University Press, 1995), 85–94.

¹⁹⁴ Donald Drew Egbert, „Introduction“, u *Social Radicalism and the Arts, Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968* (New York: Alfred A. Knopf, 1970), 172.

¹⁹⁵ Donald Drew Egbert, „Revolutionary Republicanism and Delacroix’s Liberty“, *op. cit.*, 24.

који ће Хегел назвати ентузијазмом духа епохе који ће се проширити светом,¹⁹⁶ Делакроа слика идеалистичку представу Слободе (персонификација француске у лику Маријане [Marianne]) која је приказана како боса, са голим грудима, фригијском капом (симбол слободе), француском заставом (тробојка која симболише слободу, једнакост и братство, мото Француске револуције, а која постаје и званична застава земље) и пушком у руци предводи различите структуре друштва (на слици су приказани представници грађанске класе, радничке класе и др.) у победнички јуриш. У предњем плану је леш револуционара наспрам кога је мртво тело монархистичког војника што доприноси утиску људског дуалитета страха од смрти. У одређеном смислу Делакроа комбинује идеал слободе и решеност људи да, и поред стрепње од смрти, жуде за слободом. Другим речима, слика приказује силину револуционарног духа људи који хрле ка слободи. Револуционари око Слободе се боре са њом, али се боре и да је заштите. Пењући се на барикаде она се уздиже, она је персонификације јаке, прогресивне женске фигуре која води народ ка новом поретку. Катедрала *Номп Дам* (*Notre-Dame de Paris*), која је у позадини слике (и са које се такође вијори француска застава), налази се ту да успостави контекст, симболишући главни град Париза.

Ова дела се појављују и успостављају као знак кроз који се радикална промена друштвеног устројства појављује у конкретном друштвеном контексту, али са ширим културалним консевенцама. У питању је визуелизација револуционарно-политичке репрезентације моћи са специфичном политичком конотацијом. Реч је о визуелном успостављању иконографије надлазеће француске републике, која обећава радикалне промене у друштву, али и опомиње владајућу класу да су револуције перманентни догађаји унутар сваке људске заједнице.

2.3.4.3. Естетска револуција и политике естетике

Побуна и револуција су *raison d'être* авангардног деловања. Авангарда програмски, у друштвено и културално поље продире бунтом који стреми рушењу, дестабилизацији, дерегулацији и субвертирању затечене реалности. Она се противи постојећем систему и стреми уметничким, али и политичким и друштвеним променама, одбацујући конвенционалне облике уметности изградњом нове структуре и одбијајући затечену хегемонистичку идеологију.

Ослањајући се на италијанског социолога Антонија Негрија (Antonio Negri), критичку интерпретацију револуција 20. века извео је немачки теоретичар уметности Гералд Рауниг (Gerald Raunig) објашњавајући револуционарну машину¹⁹⁷ као тројство: „Три појединачне компоненте револуционарне машине, како се оне и у анализи могу јасно издвојити, међу собом се диференцирају и актуализују у свом узајамном односу; њихово парцијално преклапање и неразличитост одређује конзистенцију догађаја као и појма револуције. Револуционарна машина континуирано прелази своје компоненте, она се збива у одвијању инсурекције (побуне), отпора и конститутивне моћи.“¹⁹⁸ Овим је јасно одређено да револуција делује као отпор репресивном друштвеном систему. Авангарда, као један облик отпора, представља друштвено-критичко-уметничку револуцију која инсистира да се безусловно прихвати њен програм у својој целисти, без обзира на све последице таквог револуционарног чина.

Естетска револуција је скуп чулних опажања и трансформисања у конструисању новог, револуцијом уобличеног, друштвеног поретка и односа у заједници. Појам „естетска револуција“ актуелизовао је француски филозоф Жак Рансијер у својој књизи *Политике естетике: дистрибуција чулног* (*Le Partage du Sensible: Esthétique et politique*, 2000)¹⁹⁹

¹⁹⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Filozofija povijesti* (Zagreb: Naprijed, 1966), 459.

¹⁹⁷ Овде се појам машине разуме кроз марксистичку, а затим делезовско-гатаријевску призму, као механичко-интелектуално-социјални и комуникацијски склоп.

¹⁹⁸ Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka* (Novi Sad: Futura publikacije, 2006), 19.

¹⁹⁹ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible* (London: Continuum, 2004).

указавши да поред традиционалне естетике, која је била оријентисана ка специјализованом препознавању и доживљају аутономног уметничког дела, постоји још једна сфера естетике. Према Рансијеру, естетска револуција јесте „крај једног одређеног поретка односа између онога што може бити виђено и речено, знања и акције, активности и пасивности“²⁰⁰. Естетска револуција представља ситуацију у којој се, унутар друштвености, реорганизује начин виђења, доживљаја, разумевања и идентификовања света. Естетика се у овом контексту разуме не као кантовско апсолутно поље безинтересности, већ као један чулни регистар друштвених и револуционарних борби. Управо је то оно што ће немачки теоретичар културе, филозоф, књижевник и есејиста Валтер Бењамин, у свом славном тексту „Уметничко дело у раздобљу његове техничке репродуктивности“ („Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“, 1935) поставити као једну од најважнијих теза: „У оквирима великих историјских периода мења се, са целокупним начином живота људских колектива, и начин њиховог чулног опажања“²⁰¹ – а због те промене опажања до изражаја долазе и нови друштвени преокрети.²⁰²

Мишко Шуваковић је успоставио диференцијацију између различитих облика револуција. „Уметничка револуција“ означава промену *језика уметности*²⁰³ унутар аутономије уметничког и архитектонског стварања. На пример, Павел Јанакова (Pavel Janák) револуција у архитектури чешког кубизма (Рондо-кубизам) стремилa је замени историзујућих стилова класицистичке архитектуре са изломљеном и динамичном геометријском архитектонском формом [сл. 18]. „Културална револуција“ подразумева промену свакодневног начина живота – на пример, Кинеска културална револуција, која је тежила стварању бескласне заједнице људи ослобођене од сваког грађанског поретка. С друге стране, културална револуција јесте и облик пребрајања свести људи који ће довести до укупне реорганизације света у једну нову свакодневницу.²⁰⁴ Коначно, „политичка револуција“ је револуција која доводи до директне промене самог политичког система. Естетска револуција обједињује све наведене револуције: (1) уметничку револуцију повезује са друштвеним и културалним чулним режимом; (2) културалну револуцију са свим политичким и уметничким антагонизмима у једном друштву; (3) политичку са доживљајем темељне промене унутар једне друштвене заједнице.²⁰⁵

У естетској револуцији, Рансијер полази од онога што је естетски режим у пољу политике. Тако је, за њега, *чулно* конститутивни део политике. Политиком се овде означава начин на који се организују, воде и регулишу људски животи, укључујући природу и друга бића органског света, унутар једне заједнице у одређеном историјском простору и времену.²⁰⁶ Речима Хане Арент, политика се повезује са пољем активног деловања, јер „политика настаје међу људима“²⁰⁷. Надограђујући њене увиде, белгијска теоретичарка политике Шантал Муф (Chantal Mouffe) прави разлику између политике и политичког. „Политика“ је дисциплина која се бави успостављањем односа људи унутар заједнице и начинима на које она егзистира услед перманентних антагонизама. „Политичко“, насупрот томе, јесу сви они конфликти и контрадикције које чине конститутивни део сваког друштва.²⁰⁸ У архитектонском дискурсу,

²⁰⁰ Jacques Rancière, *The Aesthetic Unconscious* (Polity: Oxford, 2010), 21.

²⁰¹ Walter Benjamin, „Уметничко дело у веку своје техничке репродукције“, у *Есеји* (Београд: Nolit, 1974), 120.

²⁰² *Ibid.*, 121.

²⁰³ Промена језика уметности означава промену језичке игре у оквиру аутономије уметности. У том смислу поставља се питање на који начин изменити језичке игре архитектуре да би се, на пример, руски конструктивистички експеримент Ел Лисицког и његова супрематистичка просторна апстракција пројекта *Проун* прихватила као архитектура. Више о појму „језичке игре“ видети потпоглавље 4.2. овог истраживања.

²⁰⁴ Aleš Erjavec, „Revolutions and the avant-gardes“, *Filozofski vestnik*, Vol. 37, No. 1 (2016): 183–184.

²⁰⁵ Miško Šuvaković, „Revolucije etc.“, у *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije* (Београд: Službeni glasnik, 2012), 151–152.

²⁰⁶ Žarko Paić, *Posthumno stanje* (Zagreb: Litteris, 2011), 127.

²⁰⁷ Hannah Arendt, „Introduction Into Politics“, у Hannah Arendt, *The Promise of Politics*, ur. Jerome Kohn (New York: Schocken Books, 2005), 95.

²⁰⁸ Chantal Mouffe, *On the Political* (London and New York: Routledge, 2005), 9.

италијански архитекта и теоретичар архитектуре Алдо Роси (Aldo Rossi) у својој утицајној студији о урбаној средини, целини, структури и урбаним артефактима *Архитектура града* (*L'architettura della città*, 1966) позиционираће политику и идеологију као фундаменталне конститутивне утицаје у формирању и планирању градова.²⁰⁹

Главни Рансијеров филозофско-естетички пробој је теза да су естетика и политика директно повезане и да је естетика у самој основи политичког: „Подела чулног омогућује да се види ко може да има удела у заједничком с обзиром на оно што ради, на време и простор у којима се обавља та активност. [...] Ту естетику не треба разумети у смислу некаквог изопаченог схватања политике посредством воље за уметношћу, посредством мисли народа као уметничком делу. Ако држимо до аналогije, естетику можемо схватити у кантовском смислу – који је можда поново размотрио Фуко – као систем *a priori* форми које одређују оно што се да осетити. Пресек временâ и простора, видљивог и невидљивог, говора и шума у исти мах одређује место и улог политике као форме искуства. Политика се односи на оно што се види и оно што се може рећи, на онога који је меродаван да види и способан да каже, на својства простора и могућности временâ.“²¹⁰ Рансијер инсистира да тај чин који постоји између различитих облика чулности јесте нешто што условљава однос људске активности, те је он увек у потпуности производ сваке заједнице, што значи да је такав чин нужно политички. Тако је политика у основи естетска пракса, зато што су у питању „два облика дистрибуције чулности, од којих оба зависе од одређеног режима идентификације“.²¹¹ У овом смислу, Рансијер на радикалан начин разумева естетику видом дистрибуције чулног у времену сложених антагонистичких људских односа.

2.3.4.4. Естетске авангарде

Алеш Ерјавец је предложио да се кроз окосницу појма естетске револуције засебно посматрају они авангардни покрети 20. века који су инсистирали на радикалној трансформацији уметности и друштва у том историјском периоду. Он се, као и Рансијер са појмом естетске револуције, ослања на просветитељско-романтичарску филозофију у немачкој естетици и Шилерову (Friedrich Schiller) тезу (коју сам Шилер не разрешава до краја) о естетском васпитању, где се естетика не види искључиво као контемплација о лепом путем човекове душевне снаге, већ као начин ослобођења људске чулности, односно целокупног људског сензибилитета за промену политичке и друштвене стварности.²¹² Ерјавец је, тако, сковао нови термин, „естетске авангарде“, којим је желео да покаже разлику у односу на уметничке, културалне и политичке револуције. Естетским авангардама припадају уметничке праксе које имају идеју суштинске промене и реорганизације света.²¹³ Другачије речено, тежња уметности није да показује своју иновацију, већ се то *ново* помоћу уметности постиже у промени људског чулног доживљаја и опажања света. То значи да покретачка сила естетских авангарди прелази пут од репрезентовања и приказивања стварности ка њеној трансформацији унутар саме друштвености.

Ерјавец, као уредник зборника радова *Естетске револуције и авангардни покрети 20. века*, у коме су текстове писали различити теоретичари и естетичари, критички је селектовао оне уметничке покрете који су имали идеју друштвеног пројекта у остваривању свог естетског и поетичког деловања и прагматичког становишта. У питању су, конкретније: футуризам, руски конструктивизам, надреализам, неоавангарде праксе у Јужној и Северној Америци, Ситуационистичка Интернационала (Internationale situationniste) и Нова словеначка уметност (Neue Slowenische Kunst). Ради се о покретима који су се програмски залагали за напуштање

²⁰⁹ Aldo Rosi, *Arhitektura grada* (Beograd: Građevinska knjiga, 2008), 162.

²¹⁰ Žak Ransijer, *Sudbina slike / Podela čulnog: estetika i politika*, op. cit., 139–140.

²¹¹ Jacques Rancière, *Aesthetics and Its Discontents* (Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press, 2009), 25–26.

²¹² Fridrih Šiler, „O estetskom vaspitanju čoveka u nizu pisama“, u *Pozniji filozofsko-estetički spisi* (Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića, 2008), 180–260.

²¹³ Aleš Erjavec, „Uvod“, u *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*, op. cit., 14.

аутономне продукције дела и излагање у поље политичког активизма и реорганизације свакодневног живота. Важно је рећи да Ерјавец овде није уврстио дадаизам зато што је то, по њему, била анархистичка пракса која се није програмски и системски бавила питањем конструкције новог света.²¹⁴

Италијански теоретичар и историчар модерне уметности Филиберто Мена (Filiberto Menna), поводом авангардних тежњи ка одвајању од света уметности и преласка са традиционалног стварања аутономног уметничког дела ка ангажованом деловању унутар живота и свакодневнице, пише: „Пре свега није реч о идеолошко-политичком ангажовању схваћеном у традиционалном смислу, будући да смо испробали његова умртвљена својства. Није реч ни о чисто техничко-стручном ангажовању – цени властите професионалне ефикасности. Реч је пре о ангажовању у коме се технички допринос (техничко-естетски) рашчлањује и подразумева идеолошку димензију, као и основни и неопходан чинилац за изградњу једног аутентично слободног друштва. Естетска идеологија јавља се, према томе, из убеђења да политика, сама, није кадра да достигне стање слободног друштва. У толико што занемарујући (као што је до сад чинила) допринос естетско-индивидуалне димензије, завршава разрађивањем типова ауторитарних и репресивних друштава.“²¹⁵ Овим Мена упућује да уметничка револуција преузима улогу саучесника у политичкој револуцији, односно у доживљају, разумевању и преображају друштва – све са циљем удруженог преиспитивања границе језика, идеологије и друштвених односа сваке установљене заједнице људи у којој су се такве револуције и одиграле.

Тери Иглтон у својој књизи *Идеологија естетике* (*The Ideology of the Aesthetic*, 1990) нуди историју модерне естетике од 18. века до краја осамдесетих година 20. века. Он потцртава да је појам „естетског артефакта“ („aesthetic artefact“) уплетен и неодвојив од доминантних идеолошких облика модерног класног друштва. Овим Иглтон, кроз марксистичку призму, говори о естетици као средишту борбе средње класе за политичку хегемонију,²¹⁶ притом актуализујући питање о специфичним улогама естетике у капиталистичком друштву.²¹⁷ За Иглтона естетика, уз идеологију, представља агенс друштвено-политичке борбе и револуционарних обрта. Стога, естетика не сме бити изолована и аутономна искључиво се задржавајући у области филозофије, већ се њене границе морају проширити и на друга поља изучавања и, што је кључно, на свакодневни живот.

2.3.4.5. Естетско-архитектонске авангарде

Однос политике, идеологије, естетике и уметности јесте одређујући за Ерјавчев појам естетских авангарди. С тим у вези, архитектура као пракса и дисциплина се може поставити као саставни део система естетских авангарди и у сфери мишљења Жака Рансијера. То значи да су, с једне стране, постојале уметничко-архитектонске авангарде, а с друге стране, естетско-архитектонске авангардне праксе – индивидуалне или колективне. Надовезујући се на Ерјавчев модел, а уз премештање из стриктно уметничког поља у поље архитектонске праксе, може се поставити да су уметничко-архитектонске авангарде оне праксе које су у језик архитектуре увеле стилску, техничку, поетичку и искуствену иновацију. Ту се могу убројити: (1) *уметничко-архитектонске историјске авангарде* – чешки архитектонски кубизам (Рондо-кубизам), архитектонски експресионизам, архитектонски пуризам; (2) *уметничко-архитектонске неоавангарде* – структурализам, брутализам, метаболизам, Хаус-Рукер-Ко (Haus-Rucker-Co), Архизум (Archizoom), Архиграм (Archigram). Дијаметрално супротно томе, естетско-архитектонске авангарде стремиле су ка преображењу свакодневног живота путем архитектуре и програмско-револуционарно-политичке димензије самих покрета, школа или

²¹⁴ *Ibid.*, 270.

²¹⁵ Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva – Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom projektu* (Beograd: SIC, 1984), 29.

²¹⁶ Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic* (Oxford: Blackwell Publishers, 1990), 3

²¹⁷ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, *op. cit.*, 143–144.

појединца: (1) *естетско-архитектонске историјске авангарде* – футуризам, руски конструктивизам, Де Стијл (De Stijl), зенитизам, Баухаус; (2) *естетско-архитектонске неоавангарде* – Ситуационистичка Интернационала, Бакминстер Фулер (Buckminster Fuller), Суперстудио (Superstudio).

Још концизније речено, уметничко-архитектонске авангарде укључују стилске, формално-обликовне модификације у свет архитектуре, а да немају програмски циљ да ремете, провоцирају, обнављају или пруже револт и отпор унутар постојећег друштвено-политичког контекста. С тим у вези може се споменути британска неоавангардна, или ближе неофутуристичка, архитектонска група Архиграм која је у својим радовима блиско повезана са технократским идејама, али изузев обликовних футуристичких визија неког новог света она не нуди никаква радикална или субверзивна програмска или идејна решења тог новог друштва. Напротив, оваква визија обећава надолazeћи глобални капиталистички поредак, акумулацију и репродукцију капитала, спектакл и отуђење. Стога, њихове експерименталне архитектонске методе нису имале критички потенцијал, већ у основи тежњу ка редизајну репрезентацијског и миметичког модела архитектуре (о чему ће више бити речи у сегменту 3.1.2).

Код естетско-архитектонских авангарди архитектура је доведена до концепта радикалне политичке промене, односно преображаја свакодневног живота. Естетско-архитектонске авангарде за исходиште имају развој нове архитектонске и урбанистичке праксе као обликовног, материјалног, друштвеног и политичког пројекта. У том смислу, на пример, за италијански футуризам како га 1909. године манифестно поставља Филипо Т. Маринети (Filippo Tommaso Marinetti)²¹⁸, а у архитектури 1914. године Антонио Сант'Елија (Antonio Sant'Elia)²¹⁹, било је важно показати да футуризам није једнородно тело уметничко-архитектонске организације, већ сложени систем излажења из аутономне продукције уметничко-архитектонског дела у поље активизма и активистичке уметности. Тај активизам је имао своју путању од онога што је још увек уметност и архитектура до онога што је политички активизам и реорганизација свакодневног живота.

Следствено томе, естетско-архитектонске авангарде су синтеза уметничко-архитектонске и политичке авангарде које су, као такве, програмски биле одређене да спроведу конвергирање архитектуре, уметности и свакодневног живота. Да ли су у томе успеле – не сасвим и не у потпуности, али наведено се може одредити као њихов фундаментални и одређујући програмски захтев.

2.4. ЕКСКУРС – ИЗБОР СТУДИЈА СЛУЧАЈА: РАДИКАЛНИ ЕКСПЕРИМЕНТИ У АВАНГАРДНИМ АРХИТЕКТОНСКИМ ПРАКСАМА

Сви досадашњи постављени теоријски модели опцртавају поље проблема овог рада и биће додатно анализирани и рефлектовани на архитектонским примерима. Избор критеријума за одабир студија случаја произлази из постављених хипотеза и исказаних критичко-теоријских разматрања. Тако ће у поглављима која следе бити проблематизоване оне авангардне архитектонске праксе које су:

(1) настајале и деловале у економско-политички нестабилним и репресивним друштвеним режимима (аутократија) и системима (капитализам као глобални поредак);

(2) тежиле да суштински измене свет и живот заједнице својим архитектонским деловањем – не само да радикално промене архитектонски језик већ и да реструктурирају свакодневне облике живота;

(3) поставиле експериментално-истраживачко деловање као примарни метод у својим архитектонским праксама;

²¹⁸ Filippo Tommaso Marinetti, *Manifesti futuristi* (Milano: BUR, 2013).

²¹⁹ Antonio Sant'Elia, „Manifest futurističke arhitekture“, u *Istorija moderne arhitekture - antologija tekstova*, 2b. *Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*, op. cit., 54–57.

(4) дејствовале као микро-експерименталне стратегије, код којих акценат није искључиво на експлоатацији нових технолошких достигнућа у периоду у коме су те праксе настајале.

Овако постављени критеријуми по којима ће се разматрати главне студије случаја унутар овог истраживања – обрађиване у засебним потпоглављима – уско су везани за успостављени концепт и поделу на уметничко-архитектонске и естетско-архитектонске авангарде.

Иако постоји неколико архитектонских пракси из периода историјских авангарди које би се овде могле анализирати јер испуњавају све или већину наведених критеријума (као што су већ поменути италијански архитектонски футуризам, холандски Де Стијл, а пре свега теоријски концептуализовани руски архитектонски конструктивизам), фокус у предстојећим потпоглављима ће бити на немачкој уметничкој школи Баухаус, на радовима југословенских студената на Баухаусу и архитектонско-идејној продукцији југословенске групе Зенитизам.

Стога, на овом месту је важно напоменути да на почетку изнета прва хипотеза (сегмент 1.6), о постојању аутентичне авангарде у екстремно затвореним и опресивним системима, не функционише у контексту Италије где архитектонски футуризам нестаје у свом радикалном облику крајем Првог светског рата, иако покрет и његови поједини чланови (Маринети) настављају са активностима. Наиме, фашизам као доминантна, крајње десна и ауторитативна идеологија се у Италији конституисала двадесетих година 20. века у тренутку када су идеје архитектонског футуризма нагло заустављене Сант'Елијином погибијом у Првом светском рату 1916. године.

У трећем поглављу, које теоретизује архитектонске неоавангарде, биће расправе о заокрету од појединачних друштвених ауторитативних режима у историјским авангардама ка империјалистичком и транснационалном капитализму²²⁰, односно агонистичком плурализму у постмодерној.²²¹ Овде ће своје место наћи школа Black Mountain College која представља утемељење (прото)неоавангарде на америчком тлу већ током тридесетих година двадесетог века – на школи су предавали европски уметници (изгнаници из нацистичке Немачке) који су били одређујући за развој пројекта историјских авангарди, а у Америку су пренели авангардне експерименталне модалитете провокације и тежњу ка прогресивном уметничком образовању. У оквиру школе је деловао амерички архитект Бакминстер Фулер чији ће рад, такође, бити посебно анализиран у контексту неоавангардне архитектонске праксе. За други пример биће обрађене архитектонско-урбанистичке праксе француских ситуациониста у чијим праксама се уочава тежња ка директној борби против капиталистичког уређења за другачију свакодневницу.

Глобализовано капиталистичко уређење у постмодерном и савременом друштву, култури, архитектури и уметности кроз своје апарате и институције интегрише сваки трансгресивни и радикални архитектонски или уметнички гест, те од субверзивног архитектонског и уметничког чина производи аутономни културални гест који је институционализован и општеприхваћен. Речено на другачији начин, манифестација субверзивног деловања у данашњости, структурално је већ садржана у, капиталистички одређеном, целокупном културалном простору. Зато ће се у четвртом поглављу овог рада анализирати они архитектонски *ексцеси* који су, по трећи пут у историји (након изворних авангарди и неоавангарди), покушали да наруше аутономију архитектуре како би она кроз преобликовање и кроз проширење – преко/изван/изнад – њеног поља постала, поновно, активан преломно-естетско-политички чинилац. У питању су ране архитектонске праксе Питера Ајзенмана и радови руског архитекта и уметника Александра Бродског.

Одређени примери, који ће бити овде обрађивани, већ су познати и класични, али ће се сагледавати у новом теоријском, критичком и естетичком контексту, док, с друге стране, постоје неке мање познате архитектонске праксе, на пример апропријацијски архитектонски

²²⁰ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991).

²²¹ Chantal Mouffe, „Introduction: For an Agonistic Pluralism“, u *The Return of The Political* (London and New York: Verso, 1993), 1–9.

рад Бродског, који готово и да није био проблематизован на овим просторима, па чак и у глобалном контексту, а биће део овог истраживања.

2.5. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: БАУХАУС И АВАНГАРДНИ МОДАЛИТЕТИ

У овом поглављу револуција у експерименту и истраживању посматраће се као догађај изазван и проузрокован естетском авангардом у специфичном друштвеном и историјском тренутку. Истраживачко-експериментални рад је у средишту немачке уметничко-образовне школе Баухаус. Фокус истраживања у уметности, дизајну и архитектури јесте на процесу који води ка делу, објекту или решењу, а не ексклузивно постављање тог дела у животни контекст. Управо експеримент и истраживање добијају институционални статус на овој школи. Прецизније, Баухаус прави прекид са специфичним традиционалним оквиром учења и преношења знања у коме студент добија проблем, узор или модел којем потом приступа у циљу изналажења адекватних композицијских, ликовних или структуралних решења за конкретно постављени проблем; сасвим другачије, овде је студент тај који поставља проблем. Овај пут од постављања проблема ка његовом решавању, односно разумевању процедуре кроз коју уметност настаје, јесте *истраживање*, где се уметност схвата као резултат неизвесног стваралачког чина. Како Валтер Гропијус, немачки архитекта, оснивач и први директор Баухауса наводи, оваква врста истраживања²²² имала је за циљ да развије интелигенцију, осећање, имагинацију и пробуди инстинктивно деловање студената у пољу уметничког стваралаштва.²²³

Као предмет рада овог поглавља узет је сложен однос имеђу Баухауса и питања револуционарног преображаја друштвене стварности. Фокус је на Баухаусу као естетској авангарди (видети одељак 2.3.4.4), а то значи да је тежиште на сложеним питањима рецепције, експерименталног деловања, изучавања и интерпретирања модерне и авангардне архитектуре, као и саме школе и њеног друштвено-ангажовног одговора на специфичну историјску и културалну ситуацију тог времена.

Теоретизација феномена Баухауса спроведена је применом концепта естетске авангарде како је постављен у теоријском дискурсу Алеша Ерјавца. Управо се о Баухаусу може говорити као о естетској авангарди.²²⁴ Ова теза заснована је на тврдњама да је свака историјска авангарда променила начин човековог доживљаја уметности, а да су само специфичне авангарде учиниле да се са промене у уметности пређе на реорганизацију живота. Из овако постављеног концепта „естетске авангарде“ изведен је појам „естетско-архитектонске авангарде“ (видети сегмент 2.3.4.5) у коме се архитектонске праксе Баухауса разумеју путем овог термина.

Након уводног дела поглавља који поставља општа теоријска питања која ће се потом континуирано истраживати током целог сегмента текста, следеће потпоглавље се фокусира на опште друштвено-историјске услове који битно одређују контекст уметничко-архитектонске сцене на коју Баухаус ступа. Уједно у овом делу ће бити говора и о утемељеним концепцијама образовања саме школе, затим ће се покушати спровести замисао у којој се архитектонско и уметничко деловање Баухауса разуме као она авангарда која је била радикално политичка –

²²² Истраживање као основни метод рада било је средиште припремног курса (Vorkurs) који је уведен у уметничку педагогију од стране швајцарског сликара, теоретичара и мистика Јоханеса Итена (Johannes Itten). Припремни курс, који је трајао шест месеци, имао је за циљ да будућег студента уведе у предстојеће студије кроз разноврдне облике експериментисања са пропорцијом, размером, ритмом, формом, обликом, бојом, ликовном композицијом и испробавањем статичких могућности различитих материјала, а све ради развијања проналазачког и истраживачког духа код студента – полазника курса. Видети, на пример: Johannes Itten, *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later, Revised Edition* (London: Thames & Hudson, 1975).

²²³ Walter Gropius, „Моја концепција Bauhauasa“, у *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, [izložbeni katalog povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 12. marta – 12. aprila 1981. godine i Galeriji grada Zagreba 12. maja – 12. juna 1981. godine], (Štuttgart: Institut za veze sa inostranstvom, 1981), 15.

²²⁴ Sanela Nikolić, „Bauhaus kao *estetska avangarda*“, у *Bauhaus – Primenjena estetika muzike teatra i plesa* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016), 125–131.

односно, она пракса која нуди суштинску промену реалности. На концу потпоглавља, биће расправе о југословенским студентима ликовних уметности, дизајна и архитектуре који су, у различитим периодима његовог постојања, студирали на Баухаусу и у југословенски културални простор посматраног времена увели историјске интернационалне авангардне модусе ове школе.

2.5.1. Баухаус: од синтезе уметничке праксе, преко архитектуре као тоталног уметничког дела (*Gesamtkunstwerk*), ка пракси свакодневног живота

У општем смислу, Баухаус²²⁵ је означавао еклатантну уметничко-авангардну интердисциплинарно оријентисану институцију која је тежила остваривању реорганизације затеченог друштвеног окружења и свеукупног реобликовања живота савремене индустријске епохе у којој настаје.²²⁶ Тежиште школе је било на експерименталној делатности кроз истраживање материјала, техника, форме и обликовања у архитектури, индустријском дизајну, сценском дизајну, вајарству, ликовним и извођачким уметностима. Настава се изводила путем специјализованих радионица за метал, дрво, грнчарију, типографију, рекламе, дизајн изложби, зидно сликарство, ткање, сликање на стаклу, фотографију и теоријско-практичну наставу где се подучавала геометрија, цртање, моделирање и пројектовање.

Баухаус је основан 1919. године у Вајмару симбиозом две високе уметничке школе, Високе школе за ликовне уметности (*Großherzoglich-Sächsische Kunstschule Weimar*) и Високе школе за примењене уметности (*Großherzoglich-Sächsische Kunstgewerbeschule Weimar*). Школа је била приморана да се три пута пресели у три различита града. Након оснивања, од 1919. до 1924. године је била смештена у Вајмару, затим од 1925. до 1930. године у Десауу и, на крају, сасвим кратко, као приватна институција, од 1932. до 1933. године у Берлину, где се школа премешта услед притисака градске нацистичке управе у Десауу. Убрзо након доласка националсоцијалиста на власт, школа се затвара, што прати и потпуни слом Вајмарске републике.

Баухаус је током четрнаест година свог образовног функционисања, а у зависности од тога ко је био на челу школе, неколико пута преусмеравао свој фокус деловања: (1) са Гропијусом (1919–1928) од симбиозе уметности и занатства, затим уметности и технологије, ка архитектури која стреми утопијској промени света; (2) са Ханесом Мајером (1928–1930) школа мења смер крећући се између марксистичких идеала и радикалног функционализма; (3) последњи директор Лудвиг Мис ван дер Рое (1930–1933) изводи поновни заокрет и школу, због константног притиска од затварања, усмерава на конвенционалнији план и програм у којем је експериментални рад знатно редукован.

Многи уметници, дизајнери, сликари и архитекте су држали наставу на Баухаусу: Валтер Гропијус, архитекта (1919–1928), Лионел Фајнингер, сликар и графичар (*Lyonel Feininger*, 1919–1932), Јоханес Итен, сликар (1919–1923), Георг Мухе, сликар и архитекта (*Georg Mücke*, 1920–1927), Паул Кле, сликар (*Paul Klee*, 1920–1931), Оскар Шлемер, сликар, вајар и кореограф (*Oskar Schlemmer*, 1920–1929), Лотар Шрајер, сценограф (*Lothar Schreyer*, 1921–1923), Василиј Кандински, сликар (*Wassily Kandinsky*, 1922–1933), Ласло Мохољи Нађ, сликар и фотограф (*László Moholy-Nagy*, 1923–1928), Јозеф Алберс, сликар, графичар и дизајнер (*Josef Albers*, 1925–1933), Марсел Бројер, архитекта и дизајнер намештаја (*Marcel Breuer*, 1925–1928), Хинерк Шепер, дизајнер и сликар зидног сликарства (*Hinnerk Schepers*, 1925–1933), Јост Шмит, типограф и графички дизајнер (*Joost Schmidt*, 1925–1932), Гунта Штелц, текстилна уметница (*Gunta Stölzl*, 1925–1931), Ханес Мајер, архитекта (1927–1930), Лудвиг Хилберзајмер, архитекта (*Ludwig Hilberseimer*, 1928–1933), Валтер Петерханс, фотограф (*Walter Peterhans*, 1929–1933), Лудвиг Мис ван дер Рое, архитекта (1930–1933) и др.²²⁷

²²⁵ Hans M. Wingler, *The Bauhaus – Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge Mass.: The MIT Press, 1975).

²²⁶ Cf. *Ibid.*, 9.

²²⁷ Видети: „Хронологија“, у *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, *op. cit.*, 27.

Постојање Баухауса неодвојиво је од ширих послератних друштвено-историјских услова. Окончање Првог светског рата и пад монархије довели су до првог немачког демократског уређења – Вајмарске републике (1919–1933). Нов политички, економски и идеолошки контекст након Великог рата, односно слома Немачке империје, губитак дела територија Версајским споразумом и суочење са новим друштвеним поретком, обележили су отварање и рад Баухауса. Време трајања Вајмарске републике и Баухауса се у потпуности поклапа. Тако се јављају карактеристичне паралеле између периода деловања школе и друштвено-политичких ситуација и догађаја у Немачкој: Баухаус у Вајмару од 1919. до 1925. године се залаже за експресионизам и сучељава се са рационализмом, док немачко друштво пролази кроз политичко насиље, незапосленост и хиперинфлацију; у раздобљу функционисања Баухауса у Десауу (1925–1932), јавља се поверење у рационализам и сукоб са претходном фазом, а Немачку карактерише релативан успех „Далесовог плана“, индустријска реформа и добијање међународних кредита; приликом трећег периода (1930–1933), делом у Десауу и последње године у Берлину, Баухаус се конфронтира новом ирационализму и суочава се са затварањем школе, при чему Немачка, доласком нациста на власт, изнова тоне у политичко насиље, друштвене конфликте и незапосленост, што на концу доводи до пада Вајмарске републике.²²⁸

Прве година након рата одређене су нестабилном економском (хиперинфлација) и напетом политичком ситуацијом у којој је новонастала република представљала место сталних конфликта и антагонизама. С једне стране, била је у питању нова Комунистичка партија која је тежила замислима бољшевичке револуције, односно укидању приватне својине и разградњи демократских институција, а, с друге стране, надлажећа хиперационалистичка идеологија са својом пројекцијом обнове империјалистичке експанзије. Обе струје оспоравале су легитимност нове републике и биле су усмерене ка насилним конструкцијама у покушају рушења Вајмарске државе.²²⁹

Међутим, све ово није спречило немачке архитекте и уметнике претежно окупљене око групе *Deutsche Werkbund* да успоставе идеју у којој ново друштво, проузроковано ратом и револуцијом, захтева и потпуно нову архитектуру, лишена веза са прошлошћу. Таква архитектура деловала би као моћна образовна снага са дисперзивном друштвеном и културалном концепцијом и јасно повезаном идеолошком и политичком димензијом редифинисања нове немачке државе.²³⁰ Овакве идеје су током првих година републике подржане од стране водећих политичких партија, које су програмски позивали на значај револуционарних уметничких покрета за ново државно уређење.²³¹ Упркос томе, тај курс је убрзо био промењен и фокус је стављен на економској подршци оним практичним архитектонским питањима која су, као последице Првог светског рата, везана за недостатак стамбеног простора и убрзану изградњу нових стамбених јединица употребом јефтиног грађевинског материјала.²³² Наредних година, група немачких интелектуалаца кренула је у кампању повезивања постојећих и формирања нових образовних организација и институција, те оснивања програма културне размене како би ојачала постојеће интелектуалне темеље младе републике. Међутим, ови напори нису током двадесетих година, наишли на одобравање већине интелектуалаца и политичких теоретичара Вајмарске државе.²³³ У Немачкој тих година уметност је била окренута ка дискурсима политике и моћи,²³⁴ посебно са развојем идеологије националсоцијализма, и такви радикални модернистички покрети као што је био Баухаус или

²²⁸ Tomás Maldonado, „Uticaj Bauhausa“, u *Dizajn i kultura: izbor tekstova*, ur. Ješa Denegri (Beograd: Radionica SIC, 1980), 78.

²²⁹ Udi Greenberg, *The Weimar Century: German Émigrés and the Ideological Foundations of the Cold War* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014), 13.

²³⁰ Barbara Miller Lane, *Architecture and politics in Germany, 1918–1945* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985), 41.

²³¹ *Ibid.*, 43.

²³² *Ibid.*

²³³ Udi Greenberg, *The Weimar Century: German Émigrés and the Ideological Foundations of the Cold War*, op. cit., 14.

²³⁴ Oto Bihalji Merin, *Savremena Nemačka umetnost* (Beograd: Nolit, 1955).

претходно дадаизам, формирали су гледиште да је уметност средство за преображење света, док су нацисти прилагођавали тај културно-политички императив сопственом митолошком пејзажу.²³⁵

У позадини свих ових сложених догађаја, 1919. године Гропијус у манифесту Баухауса говори о обнови целокупног или тоталног уметничког дела (*Gesamtkunstwerk*), наводећи: „после оног бруталног прекида сваки човек који мисли осетио је да мора променити интелектуални фронт. свако је у сопственој, посебној делатности покушао да допринесе премошћивању понора између стварности и идеала. тада сам први пут схватио колико је изузетна мисија коју треба да оствари архитекта моје генерације [...] тако је 1919. године отворена баухаус. њен посебан циљ било је остваривање модерне архитектуре која, као и људска природа, обухвата живот у целости [...] оно у чему је баухаус у пракси учила била је једнакост свих видова стваралачког рада и њихово логично прожимање унутар модерног светског поретка [...] циљ баухауса није се састојао у пропагирању било којег 'стила', система или догме, већ у томе да живо утиче на обликовање. 'баухаусовски стил' представљао би пад у стаганцију нестваралачког академизма, а ја сам баухаус основао управо борећи се против њега. У својим настојањима имали смо за циљ да пронађемо један нови став који би код учесника развио стваралачку свест и на крају пробудио нови однос према животу.“²³⁶

Водећи се овим начелима, Гропијус је желео да успостави визију у којој ће архитектонски пројекат представљати синтезу свих других уметности. У питању је концепт својеврсне фузије архитектуре, индустријског дизајна, декоративне уметности, вајарства, ликовних уметности, извођачких уметности и других облика архитектонско-индустријског дизајна и визуелних комуникација. У Манифесту Баухауса из исте године, Гропијус подвлачи: „Хајде да заједнички пожелимо, измислимо и створимо нову зграду будућности, која ће у једном облику садржати све: архитектуру и пластику и сликарство, и која ће се, подигнута на милионима занатлијских руку, једном уздићи пут неба као кристални симбол једне нове вере.“²³⁷ Тиме замисао *Gesamtkunstwerk*-а постаје кључно средство за редефинисану културалну и политичку оријентацију новог друштва.

Као појам, *Gesamtkunstwerk* има дугу историју и везује се за романтичарску епоху, где се први пут употребљава одражавајући еманципаторске циљеве друштва и уметности.²³⁸ Немачки композитор Рихард Вагнер (Richard Wagner), средином 19. века је међу првима користио овај термин, означавајући њиме своју концепцију опере и начин на који уодношавање музике, текста, глуме и сценографије утиче на посматрача и тиме обликује тоталну синтезу уметничког дела.²³⁹ Оваква Вагнерова размишљања утемељена су у критици културалне равни романтизма и стварању прогресивнијих услова за нови друштвени поредак. С тим у вези, и специфичан положај архитектуре као кључног обележја идеолошко-политичког дискурса може се сагледати као референтни чинилац у заједници, чинећи је природним синхронизованим спојем уметничког и друштвеног тоталитета који обећава један нови културални оријентир.²⁴⁰ Поред Гропијуса, и други немачки архитекти модерног правца као што су Петер Беренс (Peter Behrens) и Бруно Таут (Bruno Taut), истицали су архитектуру као материјални симбол и метафору *изградње* револуционарног друштва, чији ће се модалитети затим проширити од града као свеобухватно изграђеног архитектонско-уметничког колектива, преко дизајна утилитарних предмета ка свакодневном животу.²⁴¹

²³⁵ Richard Evans, *The Coming of the Third Reich* (New York: Penguin Books, 2005), 449.

²³⁶ Walter Gropius, „Моја концепција Bauhausa“, у *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, *op. cit.*, 14.

²³⁷ Valter Gropijus, „Manifest Bauhausa“, у *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, ur. Miško Šuvaković (Beograd: Orion Art, 2018), 15.

²³⁸ Anders V. Munch, *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus* (Aarhus: Aarhus University Press, 2021), 9.

²³⁹ Видети: Rihard Vagner, *Umetničko delo budućnosti* (Beograd: Studio Lirica, 2019).

²⁴⁰ Anders V. Munch, *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*, *op. cit.*, 14.

²⁴¹ *Ibid.*

За националсоцијалисте Гропијусов Баухаус, с једне стране, представљао је „изопачену уметност“²⁴², а са друге стране, подједнако је оптуживан за болшевизам и наклоњеност капитализму.²⁴³ Оно што је Баухаус чинило политички проблематичним нису била само нова уметничка схватања и изражавања, већ његове друштвене активности, левичарско и бoемско понашање вајмарских студената, чији је импулс деловања означен анархистичким.²⁴⁴

Баухаус је за исходиште имао да уметници напусте конвенционалне радне просторе и повежу своје деловање са специфичним стањем савремених социјалних услова праћених развојем индустријске економије.²⁴⁵ Са Гропијусом на челу Баухаус је била једна од првих школа која је „повезивањем индустријализације и занатског умећа“²⁴⁶ извршила реформу уметничког образовања. Теза „Уметност и технологија – ново јединство“ придружена је као трећи програмски циљ 1923. године уз већ постављене: јединство уметности кроз архитектуру и реконструкцију занатских вештина.²⁴⁷ То показује да је школа направила заокрет од преиндустријског ка индустријском занату.²⁴⁸

С друге пак стране, Чарлс Џенкс критикује Гропијусов концепт новог јединства заједнице, истичући: „Оно што је негативно код Гропијуса, то је његово одступање од принципа, повлачење у прагматизам и спремност да жртвује све вредности за љубав тоталитета друштва – онога, што је Гропијус некад називао целокупном заједницом, а некад интегрисаним друштвом... Међутим, он није био довољно критичан да би правио разлику између те уједињене заједнице у којој је свако заступао своје мишљење и других облика сарадње, па је, одредивши се за релативистички прагматизам изгубио ону чврстоћу и јасноћу имагинације, којом се раније одликовао.“²⁴⁹ Џенкс пропушта да уочи залагање Гропијуса да на Баухаусу путем рационализације визуелне хармоније, функционализма и занатског умећа изврши унапређење друштва и квалитета живота, те на тај начин оствари свој идеал нове и јединствене људске заједнице.

Иако је школа од свог оснивања афирмисала ангажовање у области архитектуре, Баухаус примарно није образовао архитекте све до 1927. године, када је школа већ била премештена из Вајмара у Десау. Те године је архитектура ушла у наставни програм посредством новог директора, швајцарског архитекте Ханеса Мајера. Његов наставни план био је конципиран на следећи начин: један семестар припрема, те годину дана учешћа у различитим радионицама (за столарију, метал и зидно сликарство), затим годину и по дана студирања грађевинарства кроз социјални и научни приступ и још годину и по дана рада у студију.²⁵⁰ Мајер се није залагао за архитектуру нових облика, форми, техника, језика, већ је стремио ка суштинском реструктурирању протокола и процедура путем којих се архитектура производи. Он пише: „градња је биолошки процес. градња није естетски процес. елементарно обликована, нова стамбена зграда није машинерија за становање, него биолошки апарат за духовне и телесне потребе [...] архитектура као 'уметников афективни учинак' нема оправдања да постоји.“²⁵¹ Мајер је традиционалну улогу архитекте желео да доведе у питање и да фокус стави на шире друштвено укључивање архитектуре као професије, што би представљало базични елемент у

²⁴² Ludwig Grote, „Walter Gropius i Bauhaus“, u *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, *op. cit.*, 9.

²⁴³ Filiberto Menna, *Proricanje estetskog društva: Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom pokretu*, *op. cit.*, 100.

²⁴⁴ Hans Maria Vingler, „Bauhaus“, u *Istorija moderne arhitekture antologija tekstova – Kristalizacija modernizma: Avangardni pokreti, knjiga 2B*, *op. cit.*, 306.

²⁴⁵ Sanela Nikolić, *Bauhaus: primenjena estetika muzike, teatra i plesa*, *op. cit.*, 40.

²⁴⁶ Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1965), 54.

²⁴⁷ *Ibid.*, 53. Сама идеја о обнови занатских вештина није нова: она потиче од прогресивних припадника покрета за реформу заната *Arts and Crafts* који се развијао од 1880–1900. Пре свих, енглески уметнички критичар Џон Раскин (John Ruskin) и сликар, архитекта и песник Вилијем Морис (William Morris) су се залагали да се прекине са имитирањем историјских стилова, што је у 19. веку било веома распрострањено.

²⁴⁸ Hal Foster, Rosalind Krauss, Yve-Alain Bois i Benjamin H. D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, *op. cit.*, 187.

²⁴⁹ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, *op. cit.*, 144–145.

²⁵⁰ Nikolaus Pevsner, „Arhitektura i Bauhaus“, u *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, *op. cit.*, 133.

²⁵¹ Hannes Meyer, „Gradnja“, u *Bauhaus*, *op. cit.*, 149.

општој социјалној реконструкцији. У корену овог концепта, који повезује различите облике друштвених активности и материјалне праксе, лежи нужност успостављања јединства између политичког пројекта и архитектуре. Међутим, услед јачања екстремне десничарске политичке опције националсоцијалиста у земљи, оваква идиосинкратична марксистичка позиција била је предодређена на неуспех и Мајер бива приморан да 1930. године напусти школу.

Исте године, на Гропијусов предлог, за директора школе долази, тада већ славни, немачки архитекта Лудвиг Мис ван дер Роје који правац Баухауса фундира у архитектонском пројектовању. Мисова замисао одвијања архитектонске наставе и архитектонске поетике, за разлику од Гропијусове и Мајерове, у потпуности је структурисана ка аутономији дисциплине, односно намери да се архитектури врати њена посебност и самосталност. Средиште је било искључиво на једноставности елемената, прочишћеном простору, геометријској композицији и одсуству орнамената. Прецизније, на функционалним, конструктивним, визуелним и симболичким аспектима архитектонског дела. Овом применом граматике модерне архитектуре Мис је последње године рада школе усмерио ка уметничким трансформацијама путем архитектонског језика, опредељујући се за оно што се може назвати уметничко-архитектонском авангардом. За разлику од тога, Гропијусова и Мајерова тежња преображаја архитектуру у праксу свакодневног живота имала је за циљ да идеолошки преобрати и еманципује друштво и појединца, што је у сржи њиховог програмског усмерења школе. Управо се оваква идеја темељне ревитализације друштва путем уније архитектуре и свих других уметности и облика живота може повезати са замислима естетске авангарде или, ближе, естетско-архитектонске авангарде.

Идеологија Баухауса била је дубоко укотвљена у пољу фундаменталне промене естетског. Естетско, овде, није имало ону аутономну идеју разумевања идеализованог уметничког или архитектонског дела – напротив, у Баухаусу је конструисано измештање оваквог концепта естетског у поље „свакодневног вишеструког чулног искуства света“.²⁵² Претпоставка да сваки архитектонски објект или дизајнирани продукт мора да има, поред утилитарне вредности, програмско решење које води ка револуцији свакодневнице, посредно указује да Баухаус повезује архитектонско дело са политичким дискурсом, те да политика, обухватајући не само структуру моћи или успостављање односа унутар једног друштва, већ уметничку активност и свеукупну чулну видљивост, свакако представља конститутивно својство архитектуре.

Илустрације ради, објекат школе у Десауу који је изграђен 1926. године по Гропијусовом пројекту [сл. 19, 20] управо је обећавао идентитет новог архитектонског и животног поретка симбиозом инжењерства, уметности и технологије. Парцела нове зграде била је на релативно изолованом подручју од града, за који је, пак, постојао урбанистички план и одређени растер улица, али никада није реализован.²⁵³ Гропијус се одлучио за систем међусобног повезивања различитих објеката у интенционалном асиметричном облику. Предвиђено је да комплекс обухвати разнородне аутономне јединице: техничку школу, радионице, администрацију и наставне просторије, учионице, заједнички простор са позоришном бином, кухињу, простор за обедовање и смештај за студенте. Зграду чине елементарни геометријски облици, велики континуирани стаклени панели (зид-завеса), ритмичност отвора на фасади, а здање је прочишћеног и сведеног облика. Објекат је у свом визуелном и обликовном смислу хетероген – односно, све ове независне јединице биле су распоређене у различитим деловима објекта који су се, опет, појединачно разликовали по волумену и висини у зависности од функције коју су пратили. Пресечне тачке крила комплекса решене су везивним ходницима, а све наведне посебне објекте и сегменте спаја заједнички раван кров. Централни архитектонски фокус објекта јесу транспарентне стаклене површине са модуларним растером од челичног рама и

²⁵² Sanela Nikolić, *Bauhaus: primenjena estetika muzike, teatra i plesa*, op. cit., 126.

²⁵³ Karin Vilhelm, „Zgrada Bauhauusa u Desauu Valtera Gropiusa“, u *Istorija moderne arhitekture antologija tekstova – Kristalizacija modernizma: Avangardni pokreti, knjiga 2B*, op. cit., 289.

акцентовање ритмичности малих балкона у делу за студентско становање. Конструкција објекта је армиранобетонска са испуном од опеке.²⁵⁴

Гропијус се у концептуалном смислу при пројектовању овог објекта умногоме ослањао на архитектонску и уметничку теорију 19. и раног 20. века – на немачке историчаре уметности Августа Шмарсова (August Schmarsow) и Вилхелма Ворингера (Wilhelm Worringer), али и великог швајцарског историчара уметности Хајнриха Велфлина (Heinrich Wölfflin). Они су се заузимали за архитектуру која није искључиво фокусирана на естетски материјализам, која није одраз тектонике и материјала, у којој декорација не представља претежно спољашњи украс. Ова уметничко-теоријска линија залагала се за архитектуру као праксу материјалне производње простора, а путем такве материјализације се одсликава специфичан човеков однос према свету и његовом деловању у њему.²⁵⁵ Код Гропијуса се уочава тежња ка превазилажењу културалне доминације индустријализације и поделе рада у којој се појединцу успоставља импулс чулног и егзистенцијалног отуђења. Он је инсистирао на стваралачком чину које је дубоко усидрено и неодвојиво од самог рада. У таквој концепцији фундирана је комплетна идеологија Баухауса: зграда као конститутивно уверење трансформације света који ће се кретати ка једнакости и заједништву у постизању нове друштвене савремености. Другачије речено, овим пројектом Гропијус је модалитете Баухауса поставио као директне парадигматске обрасце у конструисању редефинисаног друштвеног окружења путем архитектуре. Такав поступак у архитектонском пројектовању има за историјски ефекат поништење стриктне аутономије архитектуре као посебне изоловане дисциплине. Из тог разлога се програмске тежње које су пратиле пројектовање овог комплекса могу разумети као естетско-архитектонска авангарда.

2.5.2. Југословени на Баухаусу: продор авангарде у југословенски културални контекст

У циљу одређивања културалног амбијента у коме су деловали југословенски студенти на Баухаусу и у земљи, неопходно је обратити пажњу на историјску позадину, друштвене услове и политичке оквире који су обележили период Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца (од 1929. године Краљевина Југославија).²⁵⁶

Након катастрофе Првог светског рата, Европу је захватила дубока политичка, социјална, друштвена, економска, здравствена (глад и велика епидемија грипа), културална и уметничка криза. Нестала су четири царства и династаје: Немачка, Аустријска, Отоманска и Руска империја. Овим се геополитичка мапа Старог континента темељно изменила. Дезинтеграцијом граница Аустроугарске монархије 1918. године њене предратне територије подељене су на више независних држава које су захватале Средњу и Источну Европу: Аустрију, Мађарску, Чехословачку, Пољску (настала распадом Аустроугарског, Немачког и Руског царства) и Краљевину Срба, Хрвата и Словенаца (СХС), а делови територије признати су Румунији и Италији.²⁵⁷

²⁵⁴ *Ibid.*, 290.

²⁵⁵ *Ibid.*, 294.

²⁵⁶ Политички и друштвени контекст међуратне Европе и, ближе, Југославије, изразито је комплексан и, стога, обрађиван је у великом броју студија. За потребе овог истраживања биће подвучени најкритичнији моменти и политичка дешавања која су обележила период владавине краља Александра I Карађорђевића. Тумачења овог историјског периода могу се пратити у следећим радовима: Branko Petranović, *Istorija Jugoslavije: 1918–1988. Knjiga 1: Kraljevina Jugoslavija 1914–1941* (Beograd: Nolit, 1988), Ivan Božić, Sima Ćirković, Milorad Ekmečić i Vladimir Dedijer, *Istorija Jugoslavije* (Beograd: Prosveta, 1973), Marie Janin-Calic, *Istorija Jugoslavije u 20. veku* (Beograd: Clio, 2013), Ivo Banac, *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika* (Zagreb: Globus, 1988), Љубодраг Димић, *Културна политика Краљевине Југославије, I–III* (Beograd: Стубови културе, 1996), Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941* (Beograd: Građevinska knjiga, 2007), Aleksandar Ignjatović, *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941, op. cit.*

²⁵⁷ Видети, на пример: Petar Pečić, *Propast Austro-ugarske monarhije i postanak nasljednih država* (Subotica: Grafika, 1937), 402.

Уједињењем Јужних Словена у једну заједничку државу, остварено је обећање са краја 18. века о њиховој интеграцији. Оно је засновано на идејним постулатима рационалистичке филозофије где језик сачињава основу једне нације.²⁵⁸ Другим речима, у питању је географско, етничко, расно, лингвистичко јединство замишљене југословенске нације која се по својим специфичностима јасно разликује од свог окружења, а унутар себе се ова идеологија позивала на сличности и диверзитете. Концизније, у самој идеји интегралног југословенства ради се о насилној културолошкој одређености једне нације.²⁵⁹

Од свог формирања 1. децембра 1918. године, када је регент Александар Карађорђевић успоставио унитарну монархију, Краљевина СХС имала је бројне спољне и унутрашње проблеме и превирања. Наиме, Совјетска Русија је у Краљевини видела препреку у прогресији болшевизма, док су суседне Италија, Аустрија, Мађарска и Бугарска водиле негативну спољну политику према њој захтевајући да се ревидирају мировни уговори након Првог светског рата и тиме измене постојеће границе Југославије и редефинишу национални односи.²⁶⁰ Унутрашња дешавања у земљи обележена су политичком нестабилношћу, економским и социјалним проблемима, али и нерешеним националним питањима, као што су: „номинални нестанак државе Србије, политички катастрофално и самоубилачко разумевање нове југословенске заједнице као својеврсног продужетка предратне краљевине, те чињеницу да је нова држава обухватала велики број различитих нација, традиција и култура.“²⁶¹

Краљевина СХС континуирано се сучељавала са парламентарном кризом насталом управо из нерегулисаних националних, политичких и класних питања, што је кулминирало убиством посланика у Народној скупштини. Овај низ околности пресудно је утицао да краљ Александар I Карађорђевић уведе шестојануарску диктатуру 1929. године (која ће званично трајати до септембра 1931. године, односно до Октроисаног устава). Период диктатуре је пратила, поред политичке, и велика економска криза, а краљу Александру ово раздобље је послужило за обрачун са политичким неистомишљеницима, за прогоне, политичка суђења и убиства комуниста који су пружали отпор режиму.²⁶² Идеологија интегралног југословенства је у времену које је донела шестојануарска диктатура означена као државна доктрина, која се остваривала кроз политичку контролу културе, науке, уметности и архитектуре.²⁶³

Као што је већ речено, окончање Првог светског рата донело је нове геополитичке промене. Производ таквог духа је и тежња ка преображају која се могла уочити и у културно-уметничком животу Европе, али и Југославије. Иако на периферији комплексне архитектонске продукције тог времена,²⁶⁴ а услед тенденције ка развоју и модернизацији инфраструктуре,²⁶⁵ један део уметничких праваца и група желели су да ексцесне праксе авангарде уведу у културу

²⁵⁸ Milorad Ekmečić, „Istorijske posledice ujedinjenja Jugoslavije“, u *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*, tom II (Beograd: Prosveta, 1989), 832.

²⁵⁹ Aleksandar Ignjatović, „Jugoslovenstvo i arhitektura: ideologije i identiteti“, u *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, op. cit., 17–33.

²⁶⁰ Milorad Ekmečić, „Istorijske posledice ujedinjenja Jugoslavije“, u *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*, tom II, op. cit., 833.

²⁶¹ Aleksandar Ignjatović, „Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: Arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941“, u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom III: Moderna i modernizmi 1878–1941*, ur. Miško Šuvaković (Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta u Beogradu, 2014), 144.

²⁶² Svetozar Pribičević, *Diktatura kralja Aleksandra* (Beograd: Prosveta, 1952).

²⁶³ Aleksandar Ignjatović, „Jugoslovenstvo i arhitektura: ideologije i identiteti“, u *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, op. cit., 36.

²⁶⁴ Видети на пример: Мирјана Ротер Благојевић, *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века* (Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Orion Art, 2006), Александар Кадјевић, *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)* (Београд: Грађевинска књига, 2005), Мирјана Ротер Благојевић, Бошко Дробњак и Илија Николић, „Прилог истраживању архитектуре дворског комплекса на Теразијама – Кнежев дворца (Стари конак) и Дворац за престолонаследника Михаила“, *Наслеђе*, бр. XXII (2021): 185–205. УДК 725.17(497.11)(091)

²⁶⁵ Marko Nikolić, Boško Drobniak i Irena Kuletin Čulafić, „The Possibilities of Preservation, Regeneration and Presentation of Industrial Heritage: The Case of Old Mint 'A.D.' on Belgrade Riverfront“, u *Sustainability*, 12, 5264 (2020), 14. DOI:10.3390/su12135264

нове грађанске класе. Тако је, у овом смислу, поред Баухауса, значајну улогу имао и руски конструктивистички покрет који је заговарао идеју о наступајућој индустријској ери и идеалима једнакости большевичке револуције, затим италијански футуризам, експресионизам, дадаизам и нешто касније надреализам. Док се у Југославији тог периода, са циљем јачања националне еманципације и визуелне препознатљивости, у заједничком поетичком деловању српске, хрватске и словеначке сцене развијала дисперзивна синтеза нових тенденција у уметности и авангардних парадигми: експресионизам, кубизам, дадаизам, зенитизам, словеначки конструктивизам и надреализам.

Први продор информација о Баухаусу у југословенско културално ткиво одиграо се са часописима. У питању су војвођански часопис *Ћт* око којег су деловали мађарски авангардисти на челу са песником Золтаном Чуком (Zoltán Csuka),²⁶⁶ у коме је 1922. године објављен манифест конструктивистичке групе *KURI* основаној на Баухаусу; у интернационалном авангардном загребачко-београдском часопису *Зенит* (више речи о самом часопису и југословенском авангардном покрету Зенитизам биће у наредном поглављу); 1926. објављен је Гропијусов текст о интернационалној архитектури; у часопису *Летопис Матице српске* 1928. године излази текст Золтана Чуке о Баухаусу; у часопису *Нова Литература* 1929. године излази текст о Баухаусу у Десауу; 1931. године српски песник и преводилац Станислав Винавер објављује текст „Дом градње и Десау – нови рад у колективу“ у дневном листу *Политика*, говорећи о школи и својим сусретима са југословенским студентима.²⁶⁷

У оваквој културалној клими, јавља се шесторо Југословенских уметника, занатлија, млађих студената или свршених студената уметничких академија који су, краткотрајно или током дужег периода, студирали на Баухаусу. Према подацима из архиве Баухауса у питању су: Август Чернигој (Словенија), ликовне уметности, студира један семестар 1924. године; Оти Бергер (Otti Berger; Хрватска), дизајн текстила, пролази комплетне студије од 1927. до 1930. године; Селман Селманагић (Босна и Херцеговина), архитектура, завршава целокупно трогодишње школовање од 1929. до 1932. године; Ивана Томљеновић (Хрватска), фотографија, на школи проводи два семестра школе 1929/1930. године; Густав Бохутински (Gustav Bohutinsky; Хрватска), архитектура, студије похађа један семестар 1930. године и Марија Барањај (Marija Baranja; Хрватска), која се на Баухаусу задржава врло кратко током 1929. године.

Сваки од југословенских студената има своје специфичности, историјску причу и судбину, али, исто тако, категорише их и укорењеност у авангардним идеалима и ревизији света у којем су се затекли. Од седамдесетих и осамдесетих година 20. века, када су започете прве свеобухватније студије о Југословенима на Баухаусу, о њиховом животу и деловању много тога је расветљено. Стога, за потребе овог истраживања, уз сажет хронолошки приказ, фокус ће бити на оним југословенским студентима Баухауса који су својим стваралаштвом били уско повезани са, у овом истраживању предоченим, моделом естетске авангарде.

Август Чернигој (Трст, 1898 – Сежана, 1985) био је један од најзначајнијих представника словеначке авангардне (конструктивистичке) сцене двадесетих година 20. века – феноменом који ће Алеш Ерјавец назвати „трећом словеначком раном авангардом“.²⁶⁸ Како његов биограф, словеначки историчар уметности и архитектуре Петер Кречич наводи, Чернигој је завршивши тршћанску уметничку школу, те вративши се из рата као аустријски војник, предавао цртање у постојинској гимназији, а већ 1922. године одлучује да у Болоњи полаже наставнички испит (предмети: цртање и историја уметности), након чега добија могућност да

²⁶⁶ Књижевни и уметнички часопис *Ћт* (*Пум*) излазио је на мађарском језику у периоду од 1922. до 1925. године у Новом Саду.

²⁶⁷ Видети: Мишко Шувакочић, „100 godina Bauhauasa: kontekstualizacije i re-kontekstualizacije Bauhauasa u Jugoslovenskom umetničkom prostoru“, u *100 godina Bauhauasa: kontekstualizacije i re-kontekstualizacije Bauhauasa u Jugoslovenskom umetničkom prostoru*, (dvojezično srpsko-englesko izdanje), ur. Nataša Janković, Marko Nikolić, Boško Drobniak i Miško Šuvaković (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet i Goethe-Institut, 2019), 9, Miško Šuvaković, „Avant-Gardes in Yugoslavia“, *Filozofski vestnik*, Vol. 37, No. 1 (2016): 217–218.

²⁶⁸ Aleš Erjavec, *Ljubav na poslednji pogled: avangarda, estetika i kraj umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2013), 35.

предаје у вишој гимназији.²⁶⁹ Међутим, исте године, по угледу на тршћанске сликаре, одлучује да школовање настави у Минхену. Тамо је студирао на уметничкој академији (где се први пут сусреће са модерним уметничким покретима Западне Европе, пре свих експресионизмом и футуризмом)²⁷⁰, са које је због свих разлика у концептуалним, стилским и тематским назорима удаљен, а затим одлучује да пређе на Минхенску школу за примењену уметност, коју, такође, убрзо напушта.²⁷¹

Коначно, 1924. године, након што се преко једне промотивне књижице упознаје са деловањем Баухауса, постаје му намера да школовање настави у овој институцији. О периоду на Баухаусу у Вајмару, Чернигој каже: „Наиме, имао сам дојам да је то школа за дизајн јер је коначна сврха била да на крају нацрташ – лонац. Мене је заправо занимало нешто друго. Занимао ме, рецимо, Шлемер са својим експериментима. Итена нисам видио на Баухаусу (напустио га је почетком 1923. године), но ни његове ме теорије нису занимале. Привлачио ме је Мохољи-Нађ. Управо он. Натјерао нас је да од разноврсних материјала створимо нешто сасвим ново; истовремено и темпорално и апстрактно. То ме јако занимало. Тада сам први пут увидио и добио потицај за стварање у свјетлу времена и простора, односно овисно о тим двјема категоријама. Предавао је и Кандински. [...] Доста је говорио о анализи и потреби да на сваком подручју дођемо до финалних елемената израза, а од њих до нове синтезе на вишој разини.“²⁷²

Чернигој на Баухаусу пролази припремни курс који су тада, а након Итеновог одласка због неслагања са Гропијусом око усмерења школе, водили Мохољи Нађ и Јозеф Алберс. Мохољи Нађ је увео конструктивистичку замисао у школу. Он је подједнако водио теоријска предавања о формама и радионицу, на којој је инсистирао на експериментисању и истраживању са дрветом, стаклом и металом, док је Алберс свој рад концентрисао на испитивање статичких, формалних и обликовних својстава папира.²⁷³ Управо је та врста методичног истраживања, с једне стране, и утицаја руске конструктивистичке авангарде (пре свих Татљина, Родченка и Лисицког), с друге стране, била савршено погодни оквир за Чернигојево даље стваралаштво. Он је, вративши се у Љубљану, исте године (1924) артикулисао своју „Прву конструктивистичку изложбу“, приказавши серију скулптура, макета, објеката и рељефа у равноправном односу са левичарским паролама и манифестима о новој уметности, шокирајући неприпремљену словеначку јавност [сл. 21, 22].²⁷⁴ Чернигој је овом једном, од серије конструктивистичких просторних акција које ће представљати широј јавности током двадесетих година, одређујуће успоставио синтезу технологије и уметности. Чернигој – конструктивиста – не исказује кроз дело, као у експресионизму, своје емоције или унутрашња егзистенцијална превирања или мистична стања, већ управо супротно, он је инжењер који својим конструкцијама разара границе између уметности, архитектуре и технологије. Тиме ће развити и формирати директну конекцију између конструктивистичких аспирација и концепцијских замисли Баухауса и југословенског културалног простора.²⁷⁵

Због оптужби за комунизам, бива приморан да се пресели у Трст где формира тршћанску конструктивистичку групу. Тамо ће покушати да оснује и приватну уметничку школу засновану на идеолошким доктринама Баухауса, заједно са младим уметницима као што су Ђорђо Кармелич (Giorgio Carmelich) и Емилио Марио Долфи (Emilio Mario Dolfi), али без

²⁶⁹ Peter Krečič, „Avgust Černigoj – monografska skica“, u *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit., 71.

²⁷⁰ Peter Krečič, „Put Avgsuta Černigoja na weimarski Bauhaus ili postavljanje temelja slovenske umjetničke avangarde“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, ur. Jadranka Vinterhalter (Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015), 155.

²⁷¹ Peter Krečič, „Avgust Černigoj – monografska skica“, u *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit., 71.

²⁷² Peter Krečič, „Put Avgsuta Černigoja na weimarski Bauhaus ili postavljanje temelja slovenske umjetničke avangarde“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 157.

²⁷³ Otto Stelzer, „Pripremni kurs u Vajmaru i Desauu“, u *Bauhaus*, Institut für Auslandsbeziehungen, op. cit., 34.

²⁷⁴ Barbara Sterle Vurnik, „Kratka pripovijest o dugoj potrazi za gotovo izgubljenom Černigojevom ostavštinom“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 167.

²⁷⁵ Бошко Дробњак, Марко Николић, „Баухаус и његова рефлексција на формирање уметничких пракси на екс-југословенским културним просторима“, *Архитектура и урбанизам*, 49 (2019): 9. UDK: 7.038.16 378.18(=163.3)(430)“1929/1934” DOI: 10.5937/a-u0-23898 COBISS.SR-ID: 282039820

већег успеха.²⁷⁶ Чернигојев рад од 1927. године почиње да се везује за конструктивистички часопис *Танк* (изашла су укупно два броја: 1 ½ и 1 ½ - 3), кога издаје још један авангардни словеначки уметник, Фердо Делак. У првом броју *Танка*, Чернигој агресивном формом и стилем пише: „за нову словеначку и међународну уметност [...] нова уметност није индивидуална [...] живела нова уметност = зграда! [...] нова уметност је колективни израз нове генерације [...] лепота нове религије.“²⁷⁷ За Чернигоја, замисао конструктивизма, била је средство за радикално преиспитивање појединца, у коме су естетика и форма у служби политичке идеје промене.²⁷⁸ Овим се Чернигој залаже са тоталну конструктивистичку колективну уметност која треба да обухвати и у целини измени савремени простор и живот у њему.

Ивана Томљеновић²⁷⁹ (Загреб, 1906 – Загреб, 1988) пореклом је из имућне породице, њен отац је обављао функцију последњег бана Хрватске и Словеније; била је једна од деверуша на церемонији венчања краља Александра I Карађорђевића и румунске принцезе Марије (Marie von Hohenzollern-Sigmaringen).²⁸⁰ Након завршених студија на Академији ликовних уметности у Загребу (1924–1928. године), заједно са Маријом Барањај прелази у Беч где од 1928. до 1929. године похађа Школу примењених уметности (Kunstgewebeschool). Међутим, подстакнуте предавањем Ханеса Мајера и његовим исказивањем политичке и културалне кохеренције архитектуре и друштвене заједнице, одлучују да своје школовање наставе у Десауу. Марија ће убрзо напустити школу, а Ивана Томљеновић ће уписати припремни курс код Алберса (Мохољи Нађ, који је водио припремни курс са Алберсом, претходне године напушта Баухаус).²⁸¹ За време Мајерове управе, Баухаус се све више окреће идеологији бољшевичког активизма која се проширила и међу студентима, а манифестовала кроз различите левичарске организације које су успостављене унутар, али су дејствовале и изван школе.

Сам Мајер је подржавао овакве идеје и одбијао да спроведе санкције по питању унутаршколске политичке ангажованости.²⁸² Оваква друштвена улога и постављен идентитет школе није се поклапао са надоласћом екстремном десничарском идеологијом Немачке и то ће бити кључни чинилац у Мајеровој смени са места директора школе (уз унутрашњи сукоб са Клеом и Кандинским око концепције школе), коју је 1930. године волшебно спровела градска управа Десауа.²⁸³ Ивана Томљеновић ће се по доласку на Баухаус 1929. године у потпуности идентификовати са лево оријентисаном политичком мишљу и придружити се Комунистичкој партији Немачке.²⁸⁴ Целокупна дешавања унутар школе за њу су представљала чин иницијације и она ће се у предстојећим годинама у потпуности окренути ка левичарским идеалима и испуњењу такве културалне мисије.

Ивана Томљеновић ће након запажених резултата постигнутих на припремном курсу, уписати новоформиран одсек за фотографију, којим руководи Валтер Петерханс.²⁸⁵ Резултат тога била је серија фотографских радова који су испољавали нову визуелност времена. Кроз ексцентричне ракурсе, двоструке експозиције, екстремно крупне планове, снажне дихотомије светла и сенки, истраживање разнородних могућности рада са негативом и употребом технике

²⁷⁶ Peter Krečić, „Avgust Černigoj – monografska skica“, u *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit., 73.

²⁷⁷ Avgust Černigoj, „moj pozdrav!“, *Tank*, br. 1 ½ (1927): 7.

²⁷⁸ Peter Krečić, „Černigojev konstruktivizam: činjenice, interpretacije“, u *Avgust Černigoj* [izložbeni katalog], ur. Aleksander Bassin i Peter Krečić (Idrija: Mestni muzej, 1978), 34.

²⁷⁹ Ивана Томљеновић се 1932. године удаје за инжењера Алфреда Мелера (Alfred Meller) додајући његово презиме. У овом раду користиће се име под којим је студирала на Баухаусу – Ивана Томљеновић. Видети: Leila Mehulić, *Ivana Tomljenović Meller, zagrepčanka u Bauhausu* [izložbeni katalog] (Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2010).

²⁸⁰ Darko Šimičić, „Ivana Tomljenović“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 257.

²⁸¹ Želimir Košćević, „Jugoslavenski studenti Bauhausa“, u *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit., 90.

²⁸² Éva Forgács, *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics* (Budapest; New York: Central European University Press, 1995), 174–175.

²⁸³ Howard Dearstyne, *Inside The Bauhaus* (New York: Rizzoli, 1986), 218.

²⁸⁴ Под лажним именом Виринеја Хелц (Wirinea Hölztz). Darko Šimičić, „Ivana Tomljenović“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 261.

²⁸⁵ *Ibid.*, 259.

фотомонтаже и колажа. Ти радови тематски су концентрисани на дух свакодневнице у Десауу, на студентски живот и њихове активности, спортска догађаје и припреме за разоноду.²⁸⁶ Синтакса фотографских радова Иване Томљеновић, у којима се могу препознати поетички принципи нове сензибилности тога времена, највише дугује уметничком приступу и идиомима савременог немачког покрета *Нова визија (Neues Sehen)* у којем је један од главних представника био управо Петерханс. Ове фотографије, које данас имају важну вредност уметничко-авангардног дела, пиктурално сведоче о једном периоду живота и рада који се одвијао у и око Баухауса.

Томе темељно доприноси кратак филм настао 1930. године, као један од неколико познатих и уједно сачуваних видео записа снимљених на Баухаусу. У питању је црно-бели независни документарно-експериментални неми филм који је конципиран од серије кратких кадрова. Као референцу на трајање и недостатак назива, историчарка уметности Бојана Пејић филм означава као „баухаус у 57 секунди“²⁸⁷ [сл. 23]. Овим радом Ивана Томљеновић развија провокативни и полемички потенцијал у кршењу традиционалних приказивачких конвенција. Рашчлањен, филм то чини тако што посматрача суочава са неколико облика Вајмарског модернизма: (1) са афективном поетиком филмске слике путем крупних планова лица; (2) са повезаношћу човека и архитектуре (функционалистичка зграда школе у Десауу у којој студенти проводе слободно време служећи се утилитарно дизајнираним посуђем); (3) са питањем слободног времена и доколице (спортске активности и приказ људи који слободно време проводе у природи) као централним мотивима модерног човека; (4) са питањем феминистичког друштвеног статуса, приказујући жену која позира испоред аутомобила (развој модерне индустрије), а чији је потенцијални власник, тиме обећавајући њену даљу друштвену улогу; (5) са приказом пољопривредника који убрзану индустријализацију разумеју као претњу постојећој руралној економији.²⁸⁸

Користећи чулне афектације и друштвене догађаје, из баухаусовске свакодневнице, повезаних на начин да не сачињавају кохерентан наратив, Ивана Томљеновић, укључујући експерименталне модалитете у филмском медију усмерене ка проширивању догматски успостављених протокола визуелне граматике, тежи откривању и, још важније, истраживању алтернативних поступака, техника и процедура приказивања света посредством фотографије и филма као нових медија са еманципаторским потенцијалом.

Процес перманентних политичких тензија и креирање наступајућег крајње десничарског политичког дискурса у Немачкој почетком тридесетих година постао је све агресивнији и обухватнији. Са друге стране спектра био је Мајеров Баухаус који је, као што је већ речено, маркиран као левичарска организација, те Мајер и један број студената, међу њима и Ивана Томљеновић, бивају приморани да 1930. године напусте школу. Након Баухауса, она одржава контакт са припадницима илегалне Комунистичке партије Југославије,²⁸⁹ који су напустили земљу након увођења шестојануарске диктатуре. Неколицина левичара у Берлину исте године организује изложбу која путем докумената и фотографија приказује сву репресију режима краља Александра.²⁹⁰ Организатори изложбе обезбеђују Ивани Томљеновић копије изложених радова и она тај садржај користи за креирање фотоколажа на коме краљ Александар ауторитативно стоји на телу Вјекослава Орешког Славка, док се у позадини види полицијски документ на коме је исписано „Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen“ („Диктатура у Југославији – документа, чињенице“), а који говори о инсконструисаној смрти Ђуре Ђаковића и Николе Хећимовића [сл. 24].²⁹¹ Према хрватском ликовном критичару и кустосу Дарку

²⁸⁶ Видети: Leila Mehulić, *Bauhaus Ivane Tomljenović Meller* [izložbeni katalog] (Zagreb: Radnička galerija, 2013).

²⁸⁷ Bojana Pejić, „bauhaus u 57 sekundi – ivana tomljenović, pokretna slika i avangardni filmnet oko 1930. godine“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse, op. cit.*, 94–120.

²⁸⁸ Ова анализа спроведена је на основу описа филма који у свом тексту даје Бојана Пејић: *Ibid.*, 103–104.

²⁸⁹ Darko Šimičić, „Ivana Tomljenović“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse, op. cit.*, 264.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Вјекослав Орешки Славко (1901–1929), био је технички секретар СКОЈ-а, убијен у обрачуну са припадницима полиције у Сомбору 27. јула 1929. године заједно са двојицом секретара СКОЈ-а, млађим братом Мијом Орешким

Шимичићу, оригинал овог фотоколажа није сачуван и оно што је данас познато јесте графички дизајн насловнице књиге *Diktatur in Jugoslawien – Dokumente, Tatsachen*, објављене након изложбе, коју је израдио Вернер Егерт (Werner Eggert) додајући текст према (изгубљеном) предлошку Иване Томљеновић.²⁹²

Сам фотоколаж на упечатљив и сугестиван начин повезује могућност илустрације да провокативно прикаже комплексну атмосферу политичког и друштвеног прогона и убистава неистомишљеника у Краљевини Југославији. У извесном смислу, тиме се намеће и питање о политичком дискурсу из кога се реализује такав чин. Односно, овде се полицијско насиље схвата као један од репресивних апарата и инструмената у служби спровођења власти краља Александра.²⁹³

Густав Бохутински (Крижевци, 1906 – Хонолулу, Хаваји, САД, 1987) долази из угледне породице интелектуалаца и научника. Он, након завршеног средњег образовања, 1926. године уписује архитектуру на загребачкој Краљевској умјетничкој академији (1940. преименована у Академију ликовних умјетности) такозвану „Иблерову школу“, код познатог хрватског архитекте, професора и теоретичара Драге Иблера.²⁹⁴ Иблер је био један од зачетника левичарске групе Земља (постојала од 1929. до 1935. године). Група је окупљала претежно ликовне уметнике и архитекте са изразито друштвено ангажованим стремљењима.²⁹⁵ Културални миље Југославије двадесетих и тридесетих година прихватао је различите интернационалне уметничке утицаје тог времена, самим тим и Баухауса.²⁹⁶ С тим у вези, указују се значајне сличности, кључне тачке у прогресивним ставовима, које нису искључиво тематске, већ се одражавају и у приступу, формалној структури и образовној предагогији архитеката између „Иблерове школе“ и Баухауса. Аналогно томе, заједничке специфичности у организацији биле су: колективан рад студената на актуелним архитектонским задацима, а које су пратиле отворене дебате; следећа сличност је да су увелико компетентни млади архитекти приступили школи; потом је у обе школе постојала тежња ка функционалистичким решењима и просторним иновацијама; те подређеност концепту проучавања конструктивних својстава материјала, али и истраживање технолошких могућности модернистичког обликовања и фокусираност на социјалним питањима.²⁹⁷

Бохутински се 1930. године одлучује да студије архитектуре настави на десауовском Баухаусу. О његовом боравку на школи једино се поуздано зна да је тамо као редовни студент провео шест месеци (летњи семестар), прошавши припремни курс код Алберса, након чега је добио статус *хоспитанта*, односно страног студента који ужива све привилегије редовног студента, осим могућности дипломирања, и уписује се као „гост“.²⁹⁸ Из периода његовог боравка на архитектонском одсеку Баухауса може се реконструисати да је тамо био изложен утицају Ханеса Мајера и његовог радикалног функционализма и схватању архитектуре као

(1905–1929) и Јанком Мишићем (1900–1929). Ђуро Ђаковић (1886–1929), био је организациони секретар Централног комитета Комунистичке партије Југославије (КПЈ), непосредно по увођењу диктатуре бива ухапшен, а потом мучен и убијен. Никола Хећимовић (1900–1929), био је секретар организације радничке класе „Црвена помоћ“ и један од оснивача Савеза комунистичке омладине Југославије (СКОЈ), ухапшен и убијен је заједно са Ђаковићем. Видети: Josip Broz Tito, „Registar“, *Sabrana djela*, Tom 4, decembar 1937 – avgust 1939 (Beograd: Izdavački centar Komunist, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed, 1983), 366, Dragi Milenković, „Ђуро Ђаковић“, *Enciklopedija Jugoslavije*, 3, Ip–Hiđ (Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1958), 196.

²⁹² Darko Šimičić, „Ivana Tomljenović“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 264.

²⁹³ Бошко Дробњак, Марко Николић, „Баухаус и његова рефлексја на формирање уметничких пракси на екс-југословенским културним просторима“, op. cit., 14.

²⁹⁴ Karin Šerman, Dubravko Bačić i Nataša Jakšić, „Hrvatski arhitekt Gustav Bohutinsky i Bauhaus“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 268.

²⁹⁵ Petar Prelog, „Udruženje umjetnika Zemlja (1929–1935) i umjetničko umrežavanje“, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 99, No. 2 (2016): 30.

²⁹⁶ Karin Šerman, Dubravko Bačić i Nataša Jakšić, „Hrvatski arhitekt Gustav Bohutinsky i Bauhaus“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 269.

²⁹⁷ *Ibid.*

²⁹⁸ *Ibid.*, 273.

инструмента за социјалну реформу (решавање социјалних захтева архитектонским средствима), те специфичним моделима урбанистичког планирања Лудвига Хилберзајмера заснованим на практичним аспектима постојеће технологије, социјалног и економског контекста, све са фокусом на реалне потребе нижих слојева становништва.

Након образовања на Баухаусу, Бохутински се враћа у Загреб, где наставља своје започете студије архитектуре на Краљевској умјетничкој академији, где 1931. године апсолвира, а затим 1934. године дипломира.²⁹⁹ Пет година касније, након учествовања на неколико архитектонских конкурса, Бохутински у Загребу почиње да пројектује породичну кућу са атељеом за рођеног брата Емила, који је по професији био вајар. Упркос томе што изведено стање у знатној мери одудара од главног пројекта,³⁰⁰ мора се акцентовати да је овим објектом Бохутински архитектонски уобличио модусне хоризонте обликовања Баухауса [сл. 25]. Сам објекат је позициониран у резиденцијалној зони западног дела града, породичној кући приступа се са уличне стране, док је атеље повучен у дну парцеле. Унутар баухаусовске поетике могуће је посматрати само атеље и то искључиво у његовом првобитно изведеном стању, пре каснијих интервенција.³⁰¹ Атеље је оригинално предвиђен као слободностојећи правилни кубус изведен од пуне црвене опеке празног просторног волумена, димензија основе 9x10 метара и висине 5 метара, док је кров раван и уоквирен видљивим армиранобетонским гредама.³⁰² Квалитетно осветљење простору првенствено омогућава вертикални стаклени монолит, изведен у металној носивој конструкцији једнаког растера, који у целини прекрива северно pročелје атељеа. Додатни акценат овог објекта је и светларник формиран од танке армиранобетонске љуске заобљеног облика, који се издиже изнад равног крова.³⁰³

Овакав приступ чистих архитектонских линија и облика, снажног волумена и уједначеног ритма, није резултат апстрактног приступа у поступку, већ ехо баухаусовског функционалистичког рационализма и баухаусовске филозофије. У питању је једна од првих историјских синтеза учења Баухауса у архитектури Краљевине Југославије. Тиме се објекат указује не само као чинилац и посредник новог европског духа, већ и као наговештај будућих кретања у модернистичкој архитектури.

2.6. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: *ЗЕНИТ* И ЗЕНИТИСТИЧКЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ – РАДИКАЛНО ПРЕМЕШТАЊЕ ИСКУСТАВА АВАНГАРДЕ СА ЕВРОПЕ НА БАЛКАН

Југословенска авангарда, настала из трагедије Првог светског рата, била је заснована на хуманистичким идеалима, који нису почивали само на примени тада прогресивних левичарских постулата или на новом уметничком и архитектонском вокабулару, већ и на идејама о измени свакодневног живота путем промене онога што, између осталог, ту свакодневницу и конституише – уметност и архитектура. Ти левичарски идеали носили су критички и критични однос према друштвеном устројству, политичкој конфигурацији и црквеној догми. Док је уметнички радикализам био заснован на ономе што је, како је већ раније истакнуто, инхерентно авангарди – тоталном експерименту.

Сам појам „авангарда“ у југословенски културални простор први пут је уведен од стране конзервативног књижевног критичара Марка Цара, који је тиме желео да маркира краткотрајну декадентну и ексцентричну линију у књижевности. У свом инсистирању на негативној конотацији авангарде и нових струјања у уметности и култури, учествовали су, поред Царе, и други конзервативни југословенски критичари двадесетих година 20. века, пре

²⁹⁹ Karin Šerman, „Gustav Bohutinsky, zagrebački student arhitekture na Bauhausu“, u *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*, op. cit., 144.

³⁰⁰ Karin Šerman, Dubravko Bačić i Nataša Jakšić, „Hrvatski arhitekt Gustav Bohutinsky i Bauhaus“, u *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*, op. cit., 283.

³⁰¹ *Ibid.*, 284.

³⁰² *Ibid.*, 285.

³⁰³ *Ibid.*

свих Богдан Поповић, Сима Пандуровић и Бранко Лазаревић.³⁰⁴ Пионирска авангардна стремљења у југословенском културалном контексту одиграла су се са футуристичком и експресионистичком књижевношћу у другој деценији 20. века.³⁰⁵ Тада, не само на књижевном плану, већ и у другим гранама уметности, долази до „интензивних превирања кроз која се профилише авангардни критички модел, испољава интелектуални неконформизам и успоставља антагонистички однос према идеалистичкој естетици очеве и целокупној традицији.“³⁰⁶

Југословенски авангардни покрети зенитизма, дадаизма и надреализма ослањали су се на различите ликовне, књижевне, архитектонске и графичке поетике које су постојале и развијале се у том временском оквиру широм европског континента. Иако су ови покрети у својим групацијама имали интернационалне саставе, те поред несумњиво идеолошких претензија за узглобљавањем у савремене европске токове, они су превасходно тежили новом и алтернативном,³⁰⁷ културалном идентификационом моделу кроз специфичности југословенске државе. С тим у вези, није у потпуности могуће посматрати ове покрете издвојене у односу на југословенски културални амбијент.

Зенитизам – покрет – и *Зенит* – часопис – представљали су аутентичан фронт југословенске, а ближе српске и хрватске авангарде. Налет зенитизма појавио се непосредно након Првог светског рата и имао је снажан хуманистички, антимилитаристички и свеопште разорни (анархистички) став према затеченој друштвено-културалној реалности. Покрет је представљао конгломерацију разнородних уметничких појава: експресионизма, футуризма, дадаизма, протонадреализма и конструктивизма. Његов оснивач, српски песник и писац, Љубомир Мицић [сл. 26], проглашава Зенитизам за нову уметничку парадигму. Архитект Милош Перовић у студији о српској архитектури 20. века наводи: „Зенитизам је са ентузијазмом заговарао нови дух времена, који је требало да буде наднационалан, космополитски, дубоко прожет пацифизмом, али ипак у складу са посебним потребама модернизације Југославије. Зенитизам је све до свог гашења остао концептуално дубоко нелогичан, препун унутрашњих противуречности, с крајње негативном друштвено-естетском идеологијом, која је била антиклерикална, антибуржоаска, антибирокарска, антитрадиционална и антиакадемска.“³⁰⁸ Међутим, у систему грађења слике о зенитизму као свеобухватном *анти* покрету, треба размотрити ситуацију у којој овакав чин негације може имати додатна значења. Прецизније, овим се може артикулисати друга формула у којој префикс „анти“ не укида антагонистичку димензију, али ни не одступа од њене основе. Илустрације ради, појмом „антитрадиционално“ се заправо не говори о радикалном резу традиције и стварању нечега потпуно, изворно новог (како је показано у сегменту 2.1.1). Другим речима, бити антитрадиционалан денотира да је Зенитизам позиционаран на супрот традицији, коју самим тим и признаје. Све ово наводи да се овим појмом само потврђује присутност историјског и традиционалистичког става у зенитизму – који је у њиховим деловањима заиста и постојао. (О овим темама ће нешто детаљније бити речи у предстојећој анализи зенитистичке архитектонске праксе.)

Мицић ће у манифесту зенитизма инсистирати на пројекту балканизације Европе и Барбарогенију као имагинарном ентитету (човек-херој) који ће културално регенерисати и балканизовати саму Европу.³⁰⁹ Та *балканизација* представљаће основу за ослобађање

³⁰⁴ Gojko Tešić, *Srpska avangarda i polemički kontekst* (Novi Sad: Svetovi; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1991), 6.

³⁰⁵ Dejan Sretenović, *Crveni horizont: avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932* (Novi Sad: kuda.org, 2020), 18.

³⁰⁶ *Ibid.*

³⁰⁷ О теоријској концепцији експерименталних, критичких и радикалних уметничких пракси (а то значи алтернативног стваралаштва наспрам официјалне уметничке сцене) на подручју Југославије од краја Првог светског рата до данас, видети: Ješa Denegri, „Razlog za drugu liniju“, u katalogu izložbe *Jugoslovenska dokumenta '89* (Sarajevo: Olimpijski centar Skenderija, 1989), 13–20.

³⁰⁸ Miloš Perović, „Doprinos zenitizma“, u *Srpska arhitektura XX veka*, ur. Miloš Perović (Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003), 63.

³⁰⁹ Ljubomir Micić, Ivan Goll, Boško Tokin, *Manifest zenitizma* (Zagreb: Biblioteka Zenit, 1921), 3–8.

целокупне европске културе, а која ће се отелотворити кроз примитиван балкански дух који је остао непоробљен цивилизацијским тековинама Европе, које су дезинтегрисане у Великом рату.³¹⁰ Стога, овде се ради о начину на који се духовни и културални идентитет Балкана у потпуности интегрише са његовим прекограничним суседима, односно реч је о процесу путем којег Балкан присједињује Европу – на нивоу еманциповане и цивилизоване будућности.

Часопис *Зенит* (Загреб 1921–1923; Београд 1924–1926) представљао је гласноговорничку, активистичку и уметничку платформу самог Мицића који је путем њега прокламовао идеје зенитизма [сл. 27]. У 10. броју часописа *Зенит*, Мицић доноси програмске идеје покрета, наглашавајући да Зенитизам означава: „ПРЕЛОМ: 1. Супериорни став према досадашњој штићеници мадам Европи. 2. Посвемашње негирање и одбацивање њене вањске математичко физичке цивилизације. 3. Нововременска афирмација источнометакозмичке идеје мистичког типа НОВОЧОВЕКА. 4. Васкрс југобалканског пратица ЧОВЕКХЕРОЈА у унутрашњој духовној инкарнацији БАРБАРОГЕНИЈА.“³¹¹

Часопис је својом појавом 1921. године одмах инсистирао на интернационалности, што се јасно могло уочити путем широког круга авангардних покрета, часописа и уметника који су овде објављивали своје текстове и прокламације на језицима на којима су изворно писани.

У питању су неке од водећих личности света уметности 20. века: немачко-јеврејски анархиста, песник, писац и историчар уметности Карл Ајнштајн (Carl Einstein), украјинско-амерички кубистички сликар, вајар и графичар Александар Архипенко (Alexander Archipenko), француски новинар и књижевник Анри Барбусе (Henri Barbusse), немачки сликар, скулптор и графичар Херберт Беренс-Хангелер (Herbert Behrens-Hangelier), руски драмски писац и песник Александар Блок (Александр Блок), италијански футуриста, писац и песник Руђеро Вазари (Ruggero Vasari), немачки експресионистички композитор, сликар и писац Херварт Валден (Herwarth Walden), француско-немачки песник Иван Гол (Ivan, Iwan Goll), руски прозни писац Максим Горки (Максим Горький), немачки архитекта Валтер Гропијус, немачки сликар и графичар Георг Грос (George Grosz), украјинско-француска уметница и зачетница уметничког покрета орфизма Соња Делоне-Терк (Sonia Delaunay-Terk), италијански футуристички сликар, графичар, вајар и писац Фортунато Деперо (Fortunato Depero), холандски архитекта, сликар, теоретичар уметности и оснивач неопластицистичке групе и часописа *De Stijl* Тео ван Дузбург (Theo van Doesburg), француски књижевник, филмски теоретичар и редитељ Жан Епстен (Jean Epstein), француски песник, писац, сликар и критичар Макс Жакоб (Max Jacob), румунско-израелски дадаиста, сликар, скулптор и теоретичар уметности Марсел Јанко (Marcel Janco), руски песник Сергеј Јесењин (Сергей Есенин), руски сликар Василиј Кандински, мађарски песник, новинар, сликар и есејиста Лажош Кашак (Lajos Kassák), руска сликарка Љубов Козинцова-Еренбург (Любовь Козинцева-Эренбург), руски архитекта и сликар Ел Лисицки, аустријски архитекта и теоретичар архитектуре Адолф Лос (Adolf Loos), руски песник и драмски писац Владимир Мајаковски (Владимир Маяковский), швајцарски архитекта Ханес Мајер, руски сликар и теоретичар уметности Казимир Маљевић, италијански футуриста Филипо Томазо Маринети, немачки експресионистички архитекта Ерих Менделсон (Erich Mendelsohn), италијански сликар Амедео Модиглиани (Amedeo Modigliani), мађарски авангардни сликар и фотограф Ласло Мохољи-Нађ, руски песник Борис Пастернак, белгијски сликар Јозеф Петерс (Jozef Peeters), оснивач кубизма, шпански сликар, вајар, цртач и графичар Пабло Пикасо (Pablo Picasso), руски конструктивиста Александар Родченко, чешки ликовни критичар, теоретичар и уметник Карел Тајге (Karel Teige), руски конструктивиста Владимир Татлин, руски револуционар и политичар Лав Троцки (Лев Троцкий), јапански сликар и графичар Цугухару Фужита (Tsougouharou Foujita), берлински дадаиста Раул Хаусман (Raoul Hausmann), руски писац и песник, творац заумног језика Велимир Хлебњиков (Велимир

³¹⁰ Ljubomir Micić, „zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti“, *Zenit*, III, br. 21 (februar, 1923): korice.

³¹¹ Ljubomir Micić, „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“, *Zenit*, I, br. 10 (decembar, 1921): 11.

Хлебников), руско-француски сликар Марк Шагал (Marc Chagall), немачки дадаиста Курт Швитерс, аустријски експресионистички сликар Егон Шиле (Egon Schiele) и др.

У контексту југословенских аутора, поред Мицића, у *Зениту* су своје радове изложили и са часописом сарађивали: српски дадаистички уметник, писац, песник, новинар и филмски стваралац Драган Алексић; српски сликар колористичког експресионизма Јован Бијелић; српско-амерички теоретичар филма, филмски редитељ и сценариста Славољуб Славко Воркапић; хрватски архитекта и сликар Јосиф Јо Клек (псеудоним Јосипа Сајсла [Josip Seissel]); српски песник, писац, есејист, критичар и један од оснивача београдске групе надреалиста Душан Матић; српски графичар, писац и песник Михајло Петров; српски књижевник, песник, есејист и сликар Растко Петровић; српски писац, песник, есејист, ликовни и филмски критичар Бранко Ве Пољански (псеудоним Бранка Мицића, брата Љубомира Мицића)³¹²; српски преводац, писац, теоретичар и филмски критичар Бошко Токин, српски књижевник Милош Црњански и др.

Зенит је био умрежен и са интернационалним авангардним гласилима, експресионистичким часописом *Der Sturm* чији је оснивач Херварт Валден, холандским *De Stijl*-ом, италијанским футуристичким часописом *Noi*, мађарским дадаистичко-конструктивистичким часописом *MA*, пољским конструктивистичким часописом *Blok* окупљен око истоимене групе, Швитерсовим дадаистичким часописом *Merz*, фламанским конструктивистичким часописом *Het Overzicht*, јапанским авангардним часописом *Mavo*, аргентинским часописом *Inicial. Revista de la nueva generacion*, чешким *Pásmo* и др.³¹³

Авангарда је своју идеологију и поетику управо конституисала и дистрибуирала кроз часописе. Часописи са својим текстовима, манифестима, илустрацијама и активистичким прогласима представљали су централни наратив у подривању, разградњи и разарању буржоаског друштвеног кластера. Такво деловање било је неприхватљиво и маргинализовано од стране власти и културалних система. У већ поменутом броју 10, говорећи о подражавању у сликарству, Мицић каже: „Да ли сликарство ствара нову културу или је оно само постулат културе интересантно је питање. Ја немам времена додуше да овде 'доказујем' једно или друго али отворено могу рећи, да је сликарство за ме тек секундарна појава стварања и културе. Његова 'стваралачка' улога готово је никаква и оно је само одраз.“³¹⁴ У грађанском друштву тог периода овакве замисли биле су део субверзије, владало је уврежено мишљење да је уметност повезана са подражавањем природе (мимезис), док се свака друга активност у стваралачком пољу, која није била у вези са имитацијом природе, одбацивала као оно што не припада пољу уметности, те самим тим није уметност. За Мицића, слика треба да буде немиметичка, што значи да се не ствара према начелима приказивања природе и живота, већ мора да се конституише путем формалних принципа грађења ликовног записа.

Након почетног интересовања за експресионизам, часопис *Зенит* се од 1922. године окреће конструктивизму и руским авангардним тенденцијама. На ликовном плану Ел Лисицки је пружио велики утицај кроз динамичне ликовне механизме повезивања форми са основним бојама, а само упирање у зенит – упирање у тачку (што се појављивало као често визуелно-графичко решење на корицама и страницама часописа), представља један потенцијални конструктивистички принцип који је услед своје могуће просторне коцептуализације био близак Проуну. Мицић реализује прву авангардну изложбу априла 1924. године у Београду где се сели из Загреба (због интензивних и рестриктивних напада загребачке средине) и тиме

³¹² Први авангардни футуристичко-експресионистички часопис на југословенском подручју *Светокрет – Лист за експедицију на северни пол човековог духа* (излази један број) објављен је у Љубљани 1921. године управо од стране Бранка Ве Пољанског (потписан на корицама као Виргил Пољански). Часопис је представљао својеврсну антиципацију зенитистичких идеја које су убрзо уследиле.

³¹³ Детаљније о уметницима и часописима који су сарађивали са *Зенитом* видети у: Видосава Голубовић и Ирина Суботић, „Биографије сарадника *Зенита*“, у *Зенит 1921–1926* (Београд: Народна Библиотека Србије; Загреб: СКД Просвјета, 2008), 288–394. Додатно о авангардним часописима који су настали на тлу Средње Европе видети: Timothy O. Benson i Éva Forgács ur., *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930* (London and Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002).

³¹⁴ Љубомир Мичић, „Savremeno novo i slučajno slikarstvo“, *op. cit.*, 11.

премешта зенитистички центар у престоницу.³¹⁵ Изложба је имала преко 100 радова и сакупила је различите уметничке изразе: експресионизам, апстракцију, футуризам, посткубизам, супрематизам.³¹⁶ Публика и критика су, међутим, ову изложбу углавном игнорисали што је додатно оснажило Мицићев анимозитет према друштвеном окружењу Краљевине СХС.³¹⁷

Зенит током пет година објављивања и 43 броја часописа пролази кроз многе политичке забране, цензуре, опструкције (због свог антирежимског активизма), судске процесе (оптужбе за blasfemiју, непримерене речи) и сукобе са црквом. Тако, са трећом књигом поема у оквиру часописа *Зенит*, под називом *Стотину вам богова*, почињу и полицијски прогони Мицића и његових сарадника.³¹⁸ Мицић, упркос овоме, користи различите стратегије провокације, између осталих, у броју 37 (тада је већ часопис био приморан да своју централу премести из Загреб у Београд) објављује судске документе управо о забрани 36. броја часописа.³¹⁹ Све то траје до 1926. године, када *Зенит* и званично бива забрањен у Србији због текста „Зенитизам кроз призму марксизма“, извесног доктора М. Расинова (могући Мицићев псеудоним). Мицић је приморан да побегне у Париз где проводи следећих десет година. Пре расписивања налога за хапшење, он у својој писаној одбрани наводи да марксизам не представља политичку категорију, него хуманистички приступ и да је за њега то била социјална, а не политичка идеја.³²⁰

Уврежено је мишљење да је овим, директним чином гашења часописа *Зенит*, а самим тим и прекидом рада зенитизма, сломљен субверзивни авангардни потенцијал групе која није успела до краја да спроведе своје радикалне замисли. Међутим, можда кључ за разумевање ове ситуације није у томе да су зенитисти били исувише субверзивни у својим уметничко-анархистичким настојањима, те је због тога њихов рад забрањен, а Мицић прогнан из земље, већ управо супротно томе, они су једино могли своја радикална, субверзивна и авангардна уметничка деловања да спроведу у таквим репресивним околностима, а самим тим, њихов рад је прекинут у моменту када је програмски и идејно био у потпуности испуњен. Другим речима, оваква екстремна интервенција власти кроз забрану, управо је сачувала радикалност зенитистичког концепта. У супротном, зенитизам би се временом (како би опстао) претворио у један конформистички часопис и покрет или би нужно деловао у одређеним оквирима успостављеним од стране владајућег режима.

Насупрот Мицићу, у оквиру југословенског подручја, деловао је његов саплеменик у часопису *Зенит*, а затим и велики конкурент, зачетник дадаистичке фракције у Краљевини СХС, Драган Алексић. Кључна тачка разлаза био је велики анимозитет између Мицића и Алексића око тога ко ће бити лидер локалне авангардне сцене. Алексић уводи појам *југо-дада* како би географски повезао ширење дадаистичког активизма у југословенској заједници. Алексић је желео да прикаже нову радикалну (анти)уметничку парадигму – врхунац европске културалне и друштвене побуне, каква је била дада, како би дејствовао кроз провокације и субвертирање успостављених друштвених норми. С тим у вези, он је користио поетске и пропагандне начине промовисања дадаизма, и то кроз јавне наступе, предавања, поетске вечери, декларације, огласе, писања есеја и песама, но његов главни фокус били су часописи.³²¹ Алексић у Загребу 1922. године оснива два часописа, *Dada Tank*³²² (излази један

³¹⁵ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926*, *op. cit.*, 151.

³¹⁶ *Ibid.*, 64.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ *Ibid.*, 126.

³¹⁹ Аноним., „Трофеј – Trophée“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.

³²⁰ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926*, *op. cit.*, 233–234.

³²¹ Sonja Briski Uzelac, „Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars“, u *Impossible Histories – Historical Avantgardes, Neo-Avant-Gardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*, ur. Dubravka Đurić i Miško Šuvaković (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006), 135.

³²² Dragan Aleksić ur., *Dada Tank*, No.1 (1922). Видети и: Dragan Aleksić, *Dada Tank – Pesme*, приг. Gojko Tešić (Beograd: Nolit, 1978).

број) и *Dada Jazz*³²³ (такође је објављен само један број). Оба часописа деле визуелну, геометријску и типографску поетику рекламног дискурса проистеклог из контекста масовне културе. Алексић ступа у контакт са водећим европским дадаистима Куртом Швитерсом, Тристан Царом (Tristan Cara) и Рихардом Хилзенбеком (Richard Huelsenbeck), објављујући њихове песничке радове у својим ревијама. Немачки дадаиста и авангардни филмски аутор Ханс Рихтер (Hans Richter) означаће Алексићев *Dada Tank*, упркос веома кратком периоду излажења, као „истинску провокацију у дадаистичком стилу“.³²⁴ У окружењу набујале политичке и културалне цензуре, *Dada Tank* због употребе опсцених израза бива забрањен већ после првог броја. Оба часописа требало је да представе отклон од *Зенита*, тиме што су фокус стављали на визуелну симбиозу вербалног израза и слике. Другим речима, овде је визуелна конструкција речи и слике представљала примарни обликовни модус деловања.

Зенитистички одговор на Алексићеву тежњу да формира сопствени покрет била је анти-дадаистичка (циничко-нихилистичка) поставка Бранка Ве Пољанског и полемички часопис који је уз помоћ брата Љубомира Мицића основао, такође 1922. године у Загребу, под називом *Дада Јок* (негација негације или парадокс негације). Пољански је овим часописом стремио да покаже радикалнију уметност од даде – драстичнију негацију даде од њеног самог потирања. У исти мах, у питању је ревија која доноси дадаистичку форму колажирања са убедљивом поруком деструкције, као код Алексића, али са том разликом да је *Дада Јок* био близак *Зениту*. Односно, како у својој утицајној студији о *Зениту* и Зенитизму, Видосава Голубовић и Ирина Суботић примећују да се сличности и разлике између дадаизма и зенитизма у ревији *Дада Јок* постижу: „коришћењем дадаистичких средстава у оквиру зенитизма за оповргавање самога дадаизма“.³²⁵ Као што се може видети, *Зенит* није био једини авангардни часопис на југословенском тлу, али за разлику од других, био је у чврстој спреси са водећим токовима, другим ревијама и уметницима интернационалне авангарде, био је дуговечнији, наметнуо је критичко преиспитивање и извршио снажан утицај на авангардне уметничке правце у Југославији.

Још један покрет близак овоме настаје 1928. године, док се 1930. године званично формира као група београдских надреалиста. Група је окупљена око српског песника Марка Ристића, који се као главни идеолог покрета ослањао на праксу и концепцију француске групе надреалиста које је предводио Андре Бретон (André Breton). Београдски надреалисти, у преднадреалистичком деловању снажно прихватају модернизам и авангардне тенденције двадесетих година постајући део овог подухвата трансформације, међутим убрзо је уследио њихов расцеп са модернизмом. Како наводи историчар југословенске књижевности Гојко Тешић: „Одвајање од авангарде двадесетих и стварање надреалистичког покрета има и један другачији стваралачки програм обојен дијалектичком садржином. Надреалистичка авангарда у свом програму има и бунт против књижевне прошлости, како даље тако и ближе, тако да је антиавангардистичка побуна у структури авангардног пројекта српског надреализма.“³²⁶ Овај период (анти)авангардизма трајаће до половине треће деценије, када група поприма другачије форме и мења своје облике деловања.³²⁷

Оснивачи групе београдских надреалиста били су већином књижевници који су радили у ликовном и визуелном пољу. У питању су: Марко Ристић, Душан Матић, Александар Вучо, Оскар Давичо, Коча Поповић, Милан Дединац, Младен Димитријевић (псеудоним Димитрија Дединца), Ђорђе Јовановић, Ђорђе Костић, Петар Поповић, Бранко Миловановић, Ване Бор (псеудоним Стевана Живадиновића) и једини професионални сликар, Радојица Живановић Ное. Идентитет београдских надреалиста градио се, симултано и под снажним утицајем француске групе, око психоанализе, фројдизма и марксизма. Њихове радове карактерише експериментално стваралаштво у савременим медијима, пре свих на филму и фотографији.

³²³ Dragan Aleksić ur., *Dada Jazz* (1922).

³²⁴ Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (New York: Thames & Hudson, 1997), 199.

³²⁵ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926*, *op. cit.*, 49.

³²⁶ Gojko Tešić, *Srpska avangarda i polemički kontekst*, *op. cit.*, 170.

³²⁷ *Ibid.*, 174.

Тако су, на пример, у продукцијском смислу били заступљени колажи (Марко Ристић, Александар Вучо, Душан Матић), слике и цртежи (Ђорђе Костић, Оскар Давичо, Ђорђе Јовановић, Ное), фотографије и фотограми (Ване Бор), аутоматски радови (групни рад *Пред једним зидом* из 1932. године, у којем су учествовали: Марко Ристић, Растко Петровић, Ване Бор, Ное, Милан Дединац и Душан Матић). Надреалисти су, за разлику од зенитиста и дадаиста, у својим ликовним радовима тежили повезивању са подсвешћу и нагонским радом, односно кроз апстрактне, асоцијативне и аутоматске приступе желели су да истраже нова или криптична значења која леже у пољу несвесног.³²⁸

И београдски надреалисти износе своје уметничке замисли путем часописа. Објављена су три издања ревије *Надреализам данас и овде* у периоду од 1931 до 1932. године. Интернационалне сараднике часописа чинили су: сликари Салвадор Дали (Salvador Dalí), Макс Ернст (Max Ernst), Ив Танги (Yves Tanguy), Хуан Миро (Joan Mirò); песници Андре Бретон, Пол Елијар (Paul Éluard), Рене Шар (René Char); скулптор Алберто Ђакомети (Alberto Giacometti) и др. Програмски посматрано, објављени текстови се могу поделити у неколико целина: (1) залагање за идеолошке постулате и дискурсе политичке левице; (2) усмерење на функцију моћи; (3) окренутост ка сузбијању анархистичких тендеција дадаизма и (4) повезивање надреалистичких поступака са концептом несвесног, односно субвертирање класичног или модерног сликарства.³²⁹

Овим, сасвим кратким, прегледом различитих струјања југословенске културе првих деценија 20. века, формиран је општи контекстуални оквир у циљу расветљавања настанка архитектонског и уметничког опуса групе Зенитизам и, конкретно, архитектонских нацрта Јосипа Сајсла (Крапина, 1904 – Загреб, 1987), чије ће касније професионално опредељење бити архитектура.

Зенит, већ од своје прве године постојања, интензивно објављује чланке о интернационалној архитектури:

- у броју 9 из 1921. године Драган Алексић пише о Татлиновом Споменику Треће интернационале, одређујући га као спој машинске логике и човековог бића;³³⁰
- на насловној страни броја 11 из 1922. године налази се контурна репродукција Татлиновог споменика, док се унутар издања појављује уводно поглавље књиге *А ипак се креће* (*А все-таки она вертится*, 1922) руског писца, револуционара и публицисте Иље Еренбурга (Илья Эренбург), чији текст прати иста репродукција споменика;³³¹
- у броју 13 из 1922. године у рубрици „Макроскоп“ текст под називом „Архитектура“ афирмативно говори о хрватском архитекти Виктору Ковачићу и његовој модернистичкој згради *Славекс* у Загребу;³³²
- у броју 14 из 1922. године публикован је цртеж у духу руске авангарде, под називом „Руска црква“ америчког уметника украјинско-руског порекла Луја Лозовика (Louis Lozowick);³³³
- Мицић у броју 15 такође из 1922. године, објављује текст о пуризму, позиционирајући га као продужење кубизма у стилизацији, формалној одређености и јасноћи израза;³³⁴
- двоброј 17/18 из исте године (такозвана *Руска свеска* која је скоро у потпуности окренута руској авангарди, и то кроз архитектуру, поезију и ликовно стваралаштво),

³²⁸ Miško Šuvaković, „Nadrealizam“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 460.

³²⁹ Sonja Briski Uzelać, „Visual Arts in the Avant-gardes between the Two Wars“, op. cit., 154.

³³⁰ Dragan Aleksić, „Tatlin. HP/s + Čovek“, *Zenit*, I, br. 9 (novembar, 1921): 8–9.

³³¹ Ilija Erenburg, „Ipak se kreće“, *Zenit*, II, br. 11 (februar, 1922): 2.

³³² Аноним., „Arhitektura“, *Zenit*, II, br. 13 (april, 1922): 24.

³³³ Louis Lozowick, „Руска црква“, *Zenit*, II, br. 14 (мај, 1922): 27.

³³⁴ Ljubomir Micić, „O estetici purizma“, *Zenit*, II, br. 15 (jun, 1922): 34–35.

још једном приказује Споменик Трећој интернационали и доноси савремене архитектонске експерименте Родченка и Ел Лисицког;³³⁵

- на корици наредног двоброја 19/20 из исте године, публикован је конструктивистички линорез Мохољи Нађа, део његове серије *Архитектура у стаклу (Glass Architektur)*,³³⁶ док је унутар овог двоброја објављен текст „Архитектура слике“ Лајоша Кашака који говори о динамизму и конструктивизму у уметничком и архитектонском пољу;³³⁷
- број 24, који излази 1923. године, публикује сегмент концепцијског текста пракси групе Де Стијл Теа ван Дузбурга објављеног у његовом истоименом часопису *De Stijl*;³³⁸
- у броју 34, о чијем садржају ће нешто касније бити више речи као и о другим бројевима у којима су објављени Клекови архитектонски радови, јавља се текст „Нови систем грађења“ потписан од стране извесног „Архитект П.Т.“, који нуди градитељски наратив о принципима нове, префабриковане и машински произведене архитектуре. Скоро метафорички, П.Т. каже: „Грађевина као састављање више не постоји. Настаје органско тело и целина. Доњи део, део за себе, нестао је. Сопствени центар и сопствене напетости опадају – остаје само заједнички орган са својим функцијама, својим напетостима и својим снагама. Модерно грађење нема шава – оно је израз снага, које обухватају целу грађевину.“³³⁹ Овим се, могуће, указује на левичарски (социјалистички) активизам, те утопијску визију заједништва у жељеној будућности, а у којој се подручје архитектуре припрема за поступак *Gesamtkunstwerk*-а обједињујући облике понашања, уметност и начине грађења будућних архитектонских објеката. У овом броју су приказане и две фотографије макете виле *Mojsiu* Адолфа Лоса, изложене на *Јесењем салону (Salon d'automne)* у Паризу 1923. године;³⁴⁰
- број 37, који излази 1925. године, доноси приказ швајцарског павиљона који је пројектовао Ханес Мајер за Међународну изложбу задруга у Генту 1924. године. Павиљон је представљао део веће целине експерименталног „Позоришта ко-оп“ чије су представе биле симбиоза пантомиме, покрета, светлосних ефеката и шума;³⁴¹
- у средишту издања броја 40 из 1926. године налази се Гропијусов текст о интернационалној архитектури³⁴² и поетика Баухауса која је приказана у кратком опису осам баухаусовских књига чији су аутори: Валтер Гропијус, Паул Кле, Пит Мондријан, Тео ван Дузбург и Ласло Мохољи-Нађ.³⁴³ Ове књиге су имале за циљ да приближе начин на који се модерна уметност ствара, разумева и функционално делује унутар људске заједнице и свих њених активности.

Ови осврти на међународну сцену указују на фундаменталну заступљеност архитектуре као материјалне и производне праксе значења у програмском систему зенитизма. У питању је сведочанство о општој друштвеној и уметничкој револуцији, али и њиховој кохезији у нову градитељску праксу. Таква пракса заснивала се на начелима истраживања у пољу архитектуре, не са циљем промене формалних принципа једног архитектонског стила другим, већ онтолошке трансформације саме архитектуре и животног простора уопште.

Јосип Сајсл је у групи радио под псеудонимом Јо Клек (Клек је планина у Хрватској, на којој су се, по предању, одржавали сабати вештица). Његово најраније стваралачко раздобље било је везано за дадаизам и конструктивизам које је развијао у театарској групи *Traveller*

³³⁵ *Zenit*, II, br. 17/18 (septembar/oktobar, 1922).

³³⁶ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926, op. cit.*, 126.

³³⁷ Lajos Kassák, „arhitektura slike“, *Zenit*, II, br. 19/20 (novembar/decembar, 1922): 67.

³³⁸ Theo van Doesburg, „volja ka stilu“, *Zenit*, III, br. 24 (maj, 1923): bez paginacije.

³³⁹ Архитект П.Т., „Нови систем грађења“, *Зенит*, IV, бр. 34 (новембар, 1924): без пагинације.

³⁴⁰ Adolf Loos, „Савремена архитектура“, *Зенит*, IV, бр. 34 (новембар, 1924): без пагинације.

³⁴¹ Аноним., „Позориште ко-оп“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.

³⁴² Валтер Гропијус, „Интернационална архитектура“, *Зенит*, VI, бр. 40 (април, 1926): без пагинације.

³⁴³ Аноним., „Књиге Баухауса“, *Зенит*, VI, бр. 40 (април, 1926): без пагинације.

(путници). Групу су поред Сајсла чинили: Драгутин Херјанић, Владо Пилар, Вишња Крањчевић, Милош Сомборски, Звонимир Меглер, Михо Шен (Miho Schön), Душан Плавшић млађи и Чедомир Плавшић. Они су 1922. године у гимнастичкој сали загребачке реалне гимназије извели представу у којој је Сајсл читао текст Мицића и Гола о новом добу и новом човеку, изводиле су се сцене по Маринетијевим футуристичким текстовима (прво јавно извођење неког Маринетијевог текста у Краљевини СХС); на позорницу је изведен жив магарац који је претходно проведен кроз публику.³⁴⁴ Ова футуристичко-дадаистичка изведба, која је просторно, симболички и идејно конотирала и зенитистичке идеје, у потпуности је шокирала тадашњу загребачку јавност, те су чланови групе након перформанса искључени из даљег школовања (већина је школовање наставила у Београду).³⁴⁵

Управо ће Клек, кроз рад у овој групи, доћи до својих првих *Пафама* (на немачком РАртер-FArben-МАlerei), а према Мицићевом преводу *Арбос* (на српском (х)АРтија-БОја-Слика).³⁴⁶ У питању су апстрактне геометријске ликовне композиције које уодношавају хартију, боју и слику у једну целину [сл. 28]. У овим делима присутна су искуства конструктивистичких радова Лисицког, неприказивачке апстракције Маљевичевог супрематизма и формалистичких принципа Баухауса. Такав сложен уметнички поступак имао је улогу увођења новог модуса деловања у систем света уметности. Клек се у *Пафамама* не користи приказивачким моделима како би што јасније одсликао спољашњи свет, већ изумева (екстрахујући авангардне и модернистичке аксиоме апстрактног сликарства) нов уметнички режим, путем кога ће изменити саму природу сликарског дела. Стога, Клекове *Пафаме* представљају јединствен случај радикалног југословенског апстрактног сликарства.³⁴⁷

У периоду од 1922. до 1925. године, када интензивно сарађује са Мицићем, *Зенит* објављује његове *Пафаме*, али и друге радове колаже, цртеже, скице за зенитистички костим, дизајне корица, фотомонтаже и архитектонске нацрте и дијаграме за Рекламе [сл. 29] и Крчму [сл. 30] (број 34, новембар 1924. године), псеудохрамове *Зенитеум I*, *Зенитеум II* (број 35, децембар 1924. године) и *Вилу Зенит* (број 36, октобар 1925. године). Потреба за одвајањем од зенитизма и Мицићевог ауторитета, уследила је 1925. године, када нестаје псеудоним Јо Клек, те се, од тада, потписује само као Јосип Сајсл. Исте године уписује студије архитектуре на Техничком факултету у Загребу, где дипломира 1929. године. Током периода студирања, раније преклапање интересовања за дадаизам и конструктивизам показују се као кључне уметничке концепције које ће Сајсла окренути надреализму, који ће га заокупирати током даљег вишегодишњег стваралаштва као урбанисте и професора на Архитектонском факултету Свеучилиштва у Загребу.³⁴⁸

Мицићев текст који је изашао у 37. броју часописа, из 1925. године, под називом „Београд без архитектуре“ може представљати полазну тачку у интерпретацији зенитистичке архитектонске праксе. Текст се може поделити у четири целине, односно тезе: (1) савремена архитектура у Београду не постоји, а разлози за то, према Мицићу, налазе се у закаснелој еманципацији средине; (2) једине изузетне архитектонске споменике доноси период касног средњег века; (3) имитације стилова прошлости на почетку десетих година представљају својеврсне „наказе“ које формирају физички оквир Београда који тиме постаје „стовариште свих могућих отпадака“; (4) аутентичан зенитизам архитектуре, за Мицића, јесте неименована црквена грађевина чисте беле површине која у архитектонској обради садржи одсуство сваке декорације и орнаментике.³⁴⁹ Упркос наводима Милоша Перовића³⁵⁰, Видосаве Голубовић и Ирине Суботић³⁵¹, сам чланак не представља у потпуности „програмски текст зенитистичке

³⁴⁴ Miško Šuvaković, „Traveleri, grupa“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 739.

³⁴⁵ *Ibid.*

³⁴⁶ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926, op. cit.*, 57.

³⁴⁷ Miško Šuvaković, „Pa fama“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 516.

³⁴⁸ Marijan Susovski, „Donacija Silvane Seissel gradu Zagrebu“, *Muzeologija*, br. 32 (1995): 120.

³⁴⁹ Љубомир Мицић, „Београд без архитектуре“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.

³⁵⁰ Miloš Perović, „Doprinos zenitizma“, u *Srpska arhitektura XX veka, op. cit.*, 70.

³⁵¹ Видосава Голубовић и Ирина Суботић, *Зенит 1921–1926, op. cit.*, 200.

архитектуре“, да је то случај он би садржао детаљније смернице архитектонског деловања, начине и приступе у пројектовању и планирању, а затим и основне циљеве зенитистичке архитектуре. Уместо тога, у питању је хаотична целина коју образује кохезија различитих Мицићевих критичких осврта, промишљања и запажања на затечено стање у српској архитектури, која тек на свом крају садржи магловите и недовољно прецизне смернице зенитистичке архитектуре.

Упркос идејно-програмском недостатку, архитектура зенитизма се може читати кроз Клекове објављене архитектонске концепцијске радове.

Према дијаграмском приказу, *Зенитеум I* у обликовном смислу чине концентрични циркуларни цилиндри, масивног склопа без прозорских отвора, са приступним централним степеништем [сл. 31]. Сваки други ниво почиње порталом који се завршава полукружним луком. Објекат је надкривен куполом и у својој целисти је прочишћене и сведене форме. *Зенитеум I* симболички може бити тумачен и повезан са једном од многобројних мисија зенитизма, коју ће Мицић у свом тексту „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма“ успоставити речима: „нова мисао врти се и пење као вилинско коло, изнад своје осовине. то је зенитозофија. нова мисао је у чуну, у спирали, у вертикали. зенитозофија је последња вертикала духа, која спаја земљу са осталим планетама. зенитозофија спаја три најважније тачке у простору: земља-сунце-човек! тај метакозмички троугао једини је зенитистички симбол.“³⁵² Поједини аутори управо ће овде пронаћи идеалну идеолошку и симболичку материјализацију зенитистичке визије света,³⁵³ умногоме окренуте ка источњачком мистицизму и револуционарној обнови духовности, постављене насупрот (западног) европског рационализма. У наставку текста, Мицић даје кључне одреднице које се могу довести у везу са пројектантским приступом *Зенитеума I*. Он каже: „сви сирови елементи живота претварају се у дело помоћу енергетике зенитизма. наш живот гори као пречник смрти. смрт је круг. немогуће је, да људи истовремено буду и правац и круг. бежите из круга – у правац, у правац! и овде је могуће само обрнуто од геометрије: побости вертикалан правац у срце хоризонталног круга – зенитизам!“³⁵⁴ Сви ови метафорички елементи, из првог и другог одломка текста, могу се препознати у Клековој идејној архитектонској замисли *Зенитеума I*. Цилиндрични елементи од којих је конципиран објекат у основи дају слику концентричне кружнице, док су по вертикали ови елементи постављени терасасто уобличавајући визуелну представу зигурата (вертикалне споне између неба и земље).

Византијски обликовни идиом храмова Јустинијановог периода овде је умногоме заступљен, уз архаични карактер месопотамских зигурата,³⁵⁵ као и концепције првог *Гетеанума* у Дорнаху у Швајцарској³⁵⁶, аустријског филозофа, антрополога, езотерика и архитекте Рудолфа Штајнера (Rudolf Steiner).³⁵⁷ Повезаност *Зенитеума I* са првим *Гетеанумом* [сл. 32], може се успоставити кроз најмање четири тачке: (1) у самој аналогној конструкцији назива објеката; (2) у позицији и архитектонском третману куполе; (3) у филозофско-концепцијском смислу – Штајнера као и зенитисте занимале су „везе између природних енергија, архитектонских облика и човекове духовности и креативног сензибилитета као и њиховог неумитног утицаја на обликовање нове друштвене свести“³⁵⁸; (4)

³⁵² Љубомир Мицић, „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма. *No made in Serbia*“, *Zenit*, IV, бр. 26–33 (март/октобар, 1924): без пагинације.

³⁵³ Jelena Bogdanović, „Evocations of Byzantium in Zenitist Avant-Garde Architecture“, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 75, No. 3 (2016): 307. DOI: 10.1525/jsah.2016.75.3.299

³⁵⁴ Љубомир Мицић, „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма. *No made in Serbia*“, *op. cit.*, без пагинације.

³⁵⁵ Aleksandar Ignjatović, *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*, *op. cit.*, 156.

³⁵⁶ Време изградње *Гетеанума* је било између 1913–1921, а већ почетком 1922. године је изгорео у пожару. На његовом месту изграђен је други објекат истог назива, који је комплетиран 1928. године након Штајнерове смрти.

³⁵⁷ Miloš Perović, „Doprinos zenitizma“, у *Srpska arhitektura XX veka*, *op. cit.*, 69.

³⁵⁸ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 2: kreativni proces između subjektivnog i opšte-društvenog estetskog značenja*, *op. cit.*, 13.

кроз замисли *Gesamtkunstwerk*-а³⁵⁹ као сложеног јединства свих уметности и револуционарног духа уписаног у архитектуру.

У оквиру истог филозофског система, али са потпуно другачијом архитектонском стратегијом настаје Клеков нацрт за *Зенитеум II* [сл. 33]. Овде је такође присутно стремљење (духа) ка космосу, са три осовински вертикално постављене куполе, чије величине градирају од највеће ка најмањој. Куполе су у потпуности сачињене од аркада, а цела структура је издељена хоризонталним и вертикалним равнима. Објекат је постављен на терасасту плато. *Зенитеум II* је надмашио и претходни, *Зенитеум I*, својом колосалном структуром која сигнализира феномен и концепт несвесног, тајанственог и оностраног. Клек ће тиме, све видљивије, свој стваралачки курс усмерити ка уметности надреализма. Оба *Зенитеума* персонификују својеврсне симболе зенитистичке визије о Барбарогенију који ће обновити Европу повратком у варварство. Према историчару и теоретичару архитектуре Александру Игњатовићу, у питању је: „одраз традиционалних архитектонских тема: имагинације мистицизма, метаморфозе материје и тансценденције духа, ови храмови могу се читати као конструкције новог културног идентитета, свесно удаљеног од савремене реалности југословенског и српског друштва.“³⁶⁰

Вила Зенит, за разлику од монументалних и трансценденталних визија каква су оба *Зенитеума*, представља Клекову ирационалну интерпретацију модернистичког једнопородичног објекта [сл. 34]. У питању је, могуће, двоспратна вила укомпонована од асиметричних кубуса. Парапети су високо позиционирани, а прозорски оквири су сасвим различитих димензија. Објекат је у целости конципиран од монолитне армиранобетонске конструкције. Акценте чине зеленило на равним кровним равнима, два паралелна једнокрака степеништа којима се приступа унутрашњем простору и ликовни запис апстрактног сликарства позициониран на највишој од три кровне равни. У питању је надреалистичка или, нешто ближе, апсурдистичка архитектонска композиција. Пре свега, зато што својим парадоксалним, збуњујућим решењима нарушава логику перспективног приказа архитектонског простора. Штавише, овакав визуелни приступ отвара могућност да се *Вила Зенит* чита као својеврсна интроспективна структура, која, с једне стране, архитектонским језиком ремети логички смисао заснован на искуству, а са друге стране, конотира унутрашња и духовна стања самог аутора. Следствено томе, Клек је овде био под снажним утицајем архитектонске и ликовне семиотике холандског Де Стијла у интензивној фузији са надреалистичким и апсурдистичким дискурсом.

Као што се могло уочити, Зенитисти су се у својим архитектонским праксама ослањали и на језик месопотамске и византијске архитектуре. Међутим, прецизности ради, овде није реч о пуком синкретизму у коме се зенитистичка архитектура посматра као одраз синтезе неконзистентних стилских образаца у једној историцистичкој контекстуализацији. Сасвим супротно, реч је о препознавању потенцијалности универзалне актуелности унутар архитектонске традиције Месопотамије и Византије. С тим у вези, Жижек ће, у једном од својих ретких текстова о авангардама, „Како схватити прелом авангарде“ (1981), истаћи да „ни традиције нема без авангарде, без новог, без прелома; свако доба ствара 'за унатраг' своју сопствену традицију; традиција није нешто заувек дато, него је увек поново изборена; реактивно присвојена“.³⁶¹ Зенитистичка архитектура, како би ишла напред и произвела архитектонску иновацију управо је морала да понови импулс старог. Другим речима, не ради се о репетицији традиционалних узора, већ о покушају да се поврати традиционалистички стваралачки подстицај откривањем нереализованих радикалних потенцијала античке и средњовековне архитектуре. Стога, прави авангардни чин зенитистичке архитектуре, догађа се *унутар* овакве реартикулације традиције. Зенитисти се, управо у таквом, наизглед

³⁵⁹ Dejvid Adams, „Prvi Geteanum Rudolfa Štajnera kao ilustracija principa organskog funkcionalizma“, u *Istorija moderne arhitekture antologija tekstova – Kristalizacija modernizma: Avangardni pokreti, knjiga 2B, op. cit.*, 306.

³⁶⁰ Aleksandar Ignjatović, „Nemogući toposi: arhitektonske imaginacije nacionalne utopije“, u *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913–2008*, I tom, ur. Miško Šuvaković (Beograd: Orion Art, 2010), 253.

³⁶¹ Slavoj Žižek, „Kako shvatiti prelom avangarde“, u *Avangarda i tradicija, op. cit.*, 112.

преломном, а суштински традиционалистичком приступу (који парадоксално обавезује на изнова нова решења), успостављају као јединствена уметничка и архитектонска југословенска авангардна формација.

2.7. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ: РАДИКАЛНОСТ ИСТОРИЈСКИХ АВАНГАРДИ

Екстремност историјских архитектонских авангарди није био усмерен искључиво на специфичне архитектонске стилове или језике традиције, већ на целокупни дух затеченог света и система бивствовања. Актери историјских авангарди деловали су у периоду великих ратних катастрофа, у коме је срушен један целокупни вредносни поредак. Отуда, њихов порив за револуционарним уметничким радом, а код одређених пракси које су центар овог истраживања, и политичким деловањем које ће желети да понуди нове културалне, архитектонске и уметничке идиоме чији ће политичко-активистички потенцијал преобликовати читаво друштво.

Авангардни антагонизам није проистекао из одређене школе мишљења, која би захтевала промену једног архитектонско-уметничког стила неким другим, већ из феномена покрета. Покрети су, програмски, унели радикалне идеје реструктуирања уметничког деловања и самог живота. Остварујући тиме, како је то ретроспективно дефинисао Алеш Ерјавец ослањајући се на филозофију Шилера и Рансијера, *естетску револуцију* – а то значи револуцију у пољу чулности и сензибилности путем језика приказивања и револуцију у пољу друштвених догађаја којима се тежи трансформацији унутар људске заједнице. У пољу уметности, а кроз историјску перспективу првих авангарди, такве покрете чинили су: футуризам, дадаизам, надреализам. У пољу архитектуре као естетско-архитектонске историјске авангарде, то су били: футуризам, руски конструктивизам, Де Стијл, зенитизам, Баухаус.

Ови покрети у средишту свог стваралаштва имали су експеримент. Кроз ово поглавље је показано да експеримент, као истраживачка пракса, јесте неодвојив конструкт авангарде, што је у супротности са мишљењем италијанског теоретичара архитектуре Манфреда Тафурија, који експеримент види као одвојен од авангарде. Међутим, авангардни оперативни модел интринзичан и нужан је експериментализму. Експеримент је већ унапред укључен у сваку авангардну архитектонску замисао. Улога експеримента у архитектури и уметности јесте да истражује, проширује, па чак и разори гранична поља архитектонског деловања – градећи нове облике културне и друштвене вредности, које ће бити прихваћене и трајати у оном временском периоду док се не појави нови поредак а уруши сваки пређашњи.

Радикални архитектонски покрети историјских авангарди (естетско-архитектонска авангарда) темељили су се:

(1) на напуштању оквира матичних уметничких дисциплина и медија у реализовању дела, указујући тиме на њихов експериментални статус – на пример, Швитерс је остао на архитектонској разини примењујући сасвим антиархитектонски поступак: он је архитектуру преклопио са ликовним, скулпторским и колажним радом у његовом дадаистичком пројекту *Merzbau*; с друге стране, зенитиста Јо Клек, је наспрам конвенционалне архитектонске синтаксе орнамената и декорације, у сложеном историјском контексту све репресивнијег друштвеног оквира Југославије под влашћу Александра Карађорђевића, понудио просторно парадоксалну надреалистичку архитектонску композицију каква је *Вила Зенит*;

(2) на политичком активизму и рушилачкој делатности у односу на постављени друштвени и културални систем – пример за то може бити руски архитектонски конструктивизам у коме ће авангардна архитектура, првих година након револуције, представљати пожељну материјализовану просторну легитимацију новог политичког устројства за ново социјалистичко друштво.

Следствено томе, естетско-архитектонске историјске авангарде укључују оба дијапозона у једно и тиме се успостављају као експериментално-архитектонско-друштвено-политичка револуција унутар тадашњег буржоаског друштва.

3. АРХИТЕКТОНСКЕ НЕОАВАНГАРДЕ

3.1. ТЕОРИЈСКИ ДИСКУРСИ О НЕОАВАНГАРДАМА

Период тридесетих и четрдесетих година двадесетог века обележен је, између осталог, великом миграцијом европских архитеката и уметника модерне и авангардне струје из отворено диктаторских и тоталитаристичких земаља у друге западне земље, а пре свих у Сједињене Америчке Државе где ови аутори доносе авангардне постулате и идиоме.³⁶² Тада, историјска авангарда бива асимиллована од стране образовних институција, што у том тренутку означава њен крај. Опус великог броја авангардних уметника после 1945. године врло брзо је апсорбован у уметничко тржиште, као и у уметничке галерије и музеје, много раније него радови уметника у периоду пре рата.³⁶³ Међутим, овакво измештање авангардних тенденција из европе у САД функционисало је као својеврсни акцелератор постојећих уметничких и архитектонских светоназора, убрзавајући различите уметничке трендове и припремајући културални простор, пре свих Западне Европе и САД-а за оно што ће у теорији уметности бити означено као период друге авангарде – *неоавангарде*.

Неоавангарде нуде поновни обрт у односу на авангардно-неутрализујућу архитектонску и уметничку стваралачку парадигму модерне као преобладајуће интернационалне културе педесетих и шездесетих година. У питању је перманентна критика модерности и њених естетских и естетичких постулата. Тада неоавангардна архитектура настаје као субверзија и критика савремене актуелности доминантног модернизма. Примера ради, у архитектури је такав заокрет полазио од интроспективног уписа Луиса Барагана (Luis Barragán) у његову резиденцијалну архитектуру [сл. 35, 36] или модернистичке реализације Бразилије [сл. 37] Оскара Нимајера (Oscar Niemeyer), ка, с једне стране, покушају да се реконструишу технократске тежње у неофутуристичким радовима британске групе Архиграм, и, с друге стране, у тежњи да се посредством архитектонске праксе политички – друштвено трансформацијски – реагује на савремено друштво и радикално-активистички суочи са његовим облицима живота у архитектонским стратегијама и тактикама француских ситуациониста. Уопштеније речено, неоавангардни архитектонски експерименти јесу свеобухватни истраживачки пројекти емитовања потенцијалности архитектуре – на пример архитектонска инсталација *Oasis no. 7* из 1972. године [сл. 38] аустријске групе Хаус-Рукер-Ко (Haus-Rucker-Co) – али сада обухваћени научним и технолошким аспектима путем којих је могуће реализовати архитектонску замисао.

Приступ неоавангардне архитектуре био је да се синтезом архитектуре, уметности, технологије, политике и свакодневнице разоре уобичајени, очекивани, конвенционални и ригидни облици послератне архитектонске праксе. У питању је тежња ка конкретной реализацији утопијске идеје историјских архитектонских авангарди које ће се отелотворити у новом идеолошком, политичком, технолошком и друштвеном контексту. Другим речима, ради се о архитектонским стратегијама које се функционалистичкој архитектури високог модернизма супротстављају трансгресивним оствареним, али и замишљеним (тима и идејним) визијама новог архитектонског наратива за конституисање новог друштва. Међутим, иако утопијски пројекат архитектонских неоавангарди није у потпуности реализован, он је, као

³⁶² Charles Harrison i Paul Wood, „V Introduction“, u *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*, ur. Charles Harrison i Paul Wood (Oxford, UK; Cambridge, Mass., USA: Blackwell, 1993), 549.

³⁶³ Hubert van den Berg, „On the Historiographic Distinction between Historical and Neo-Avant-Garde“, u *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*, ur. Dietrich Scheunemann (Amsterdam; New York: Rodopi, 2005), 66. Додатно, о односу између авангардних уметничких пракси и политике након Другог светског рата у земљама Источне Европе, видети: Piotr Piotrowski, *In the Shadow of Yalta Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989* (London: reaktion books, 2009), Бојтар Ендре, *Књижевност источноевропске авангарде* (Београд: Народна књига/Алфа, 1999), Небојша Миленковић, „Збогом, авангардо! – о југословенској и новосадској уметничкој авангарди (1968–1972)“, у *Градац*, бр. 225–226 (2022), Sara Blaylock, *Parallel Public: Experimental Art in Late East Germany* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2022).

такав, довео до пораста критичког резоновања о функцији, улози и позицији послератне авангардне архитектуре у ширем друштвеном и политичком оквиру.

3.1.1. Критичке интерпретације неоавангарде

Експлицитна подела на историјске авангарде (деловале су оквирно од 1910. године до 1930. године двадесетог века) и неоавангарде (започеле су педесетих година и окончале се негде са револуционарном и превратничком 1968. годином, а у неким случајевима и током седамдесетих година) била је производ одлучног теоријског продора Петера Биргера (видети одељак 2.3.3. овог рада). Биргер, како је већ поменуто, одбацује неоавангарду као реплику, имитацију и закаснелу појаву историјских авангарди са почетка 20. века.³⁶⁴ Његова теза је релативно јасна: послератна авангарда јесте пацификована репродукција историјских авангарди без изворног радикалног потенцијала.

Биргерова пежоративна карактеризација неоавангарди истиче да „провокација зависи од онога против чега је усмерена; овде, од представе да је уметник субјект уметничког стварања. Пошто је једном потписана сушилица за флаше прихваћена као предмет достојан да буде изложен у музеју, провокација пропада у празнину; прокреће се у своју супротност. Ако данас неки уметник потпише и изложи чунак, тиме он нипошто више не денунцира уметничко тржиште, него му се прилагођава; он не деструише представу о индивидуалном стварању, него је потврђује. Разлог за то треба тражити у пропасти авангардистичке намере за превазилажењем уметности [...] гестови протеста неоавангарде западају у неаутентичност. Њихова претензија да буду протест није више одржива, пошто су се осведочили као неискупљиви. Отуд утисак индустријске производње који неоавангардна дела често остављају.“³⁶⁵ Овим Биргер не спори револуционарну тежњу неоавангарди, али оне су, по њему, у својим настојањима деловале суштински без аутентичног револуционарног продора историјских авангарди. Према Биргеровој студији, на пример, стратегије дадаистичког покрета (поступци *ready made*-а, колажи, монтаже, ексцесно понашање и деловање уметника у свакодневном животу) деструирале су буржоаску естетску категорију укуса и институционалног статуса уметничког дела. Прихватањем ових субверзивних пракси у уметности након Другог светског рата, по Биргеру, не конотира њихов универзални критички потенцијал који је могуће истом снагом спровести и у неоавангардама, већ, сасвим супротно, њихову легитимизацију унутар институционалних оквира високог и касног модернизма. Другим речима, такав друштвено-културални контекст заправо их је подстакао и створио.

Овој теоријској линији надовезаће се и мађарски историчар књижевне авангарде Миклош Саболчи (Miklós Szabolcsi) конкретизујући: „У периоду од 1949. до 1960. године авангарда постаје део капиталистичког 'establishment', појава која је раније иритирала грађанство, сада је постала његова скоро свакодневна делатност или се бар припитомила у нешкодљиву спектакуларност која постаје неутуђиви део неокапитализма. Авангарда се у свој својој целовитости комерцијализовала, постала је роба. Економска димензија ове појаве је позната: капитал уложен у уметничке предмете, 'уметничка делатност' која постаје роба, развијен публицитет око уметничких покрета, реклама, медијски апарат.“³⁶⁶

Иако не нуди рефлексију на Биргерову студију, Ерик Хобсбаум у својој књизи *Иза времена: пропаст и пад авангарде двадесетог века (Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes, 1998)* приближава се Биргеру тврдећи да је управо историјска авангарда одговорна за сопствено контрареволуционарно разарање у периоду неоавангарди, а које нису успеле да постигну револуционарни и интензивни новитет у свом

³⁶⁴ Важно је напоменути да Биргер у својој студији не даје велики простор расправи о неоавангардама, већ су његов примарни фокус историјске авангарде и њихова теоретизација.

³⁶⁵ Peter Birger, *Teorija avangarde*, op. cit., 81.

³⁶⁶ Миклош Саболчи, *Авангарда и неоавангарда*, op. cit., 83.

деловању.³⁶⁷ Пратећи ову аргументацију, политичку природу послератних авангарди довешће у питање и амерички теоретичар уметности 20. века Тајрус Милер (Tyurus Miller): „[...] дубоко спорне остају политичке импликације послератног авангардизма, око којих нема много консензуса, чак и у случајевима о којима се дуго расправљало и који су нашироко испитивани [...] Скупа са низом ентузијаста и егзегета, послератне авангарде доживеле су замашну осуду политичко-културног спектра, од конзервативних коментатора који су у овом периоду видели крајњи потоп који је уништио традиционалне и високо модернистичке вредности уметности и отворио пут за декадентну, потрошачку културу стила жигосаног као постмодернизам и мултикултурализам, до политичких левичара који су ову авангардну уметничку активност – опет у дугачком ланцу најаве преране смрти – видели као последњи дах умируће културе, и самим тим, мало више од компензаторског, увек већ кооптираног, евроцентричног и естетизујућег умицања из горке борбе која је широм света била неопходна како би се десила смислена друштвена промена.“³⁶⁸

Биргеровски резолутан став проналази се и у постмодернистичкој теорији архитектуре Чарлса Џенкса, који наводи: „Потрошачко друштво, особито у Америци, Европи и Јапану, претопило је авангарду у своју шему потрошачког циклуса: шокантно 'ново' елите претворено је у нови освежавајући стил за осавремењавање старијих производа“, додајући да је послератна архитектонска авангарда уткана „у потрошачко друштво – као што је било са Метаболистима – или су стварали утопијске шеме које су се показале као безначајне, а понекад и катастрофалне.“³⁶⁹

Премештањем у архитектонску праксу, то имплицира да би потпуна реализација Татлинове макете Споменика Трећој Интернационали као експериментално-истраживачке замисли у периоду неоавангарди представљало врсту архитектонске спектакуларизације у идеолошкој конструкцији глобалног корпоративног капитализма. Тако живо искуство прве авангарде постаје формална грађа, која се може комбиновати или рециклирати по вољи, а у којој се архитектура појављује пред сензибилизованог реципијента – који већ очекује да буде „шокиран“ у урбаном или природном окружењу унутар капиталистичког тотализујућег потрошачког масмедијског друштва – антиципирајући оно што ће се развити као вештачка медијска реалност у постмодерној и савремености.

То је једна позиција. Неко друго гледиште била би веома добро позната и теоријски умногоме експлоатисана радикална критика Биргеровог схватања неоавангарде, коју су извели, пре свих, амерички критичар уметности Хал Фостер (Hal Foster) и немачки теоретичар уметности Бењамин Буклох (Benjamin H. D. Buchloh). Фостер у својој студији „Ко се боји неоавангарде?“ („Who's afraid of the neo-avant-garde?“, 1994) која је први пут објављена у америчком критичко-теоријском часопису о уметности *October*, а нешто касније и у књизи *Повратак реалног* (*The Return of the Real*, 1996), изводи да је основни недостатак Биргерове тезе у једностраном историцистичком и марксистичком сагледавању авангарде као критике хегемонистичке институционализације уметности у буржоаском друштвеном оквиру. Фостер у својој студији упућује на психоаналитичко тумачење неоавангарде: „делатност авангарде у њеним првобитним тренуцима никада није историјски делотворна, нити је у потпуности значајна. Она то не може бити, зато што је трауматична – она је празнина у симболичком поретку свог времена који на њу није припремљен, који је не може прихватити, бар не одмах, не без структуралне промене.“³⁷⁰ Прецизније, Фостер инсистира на теоријском постструктуралистичком заокрету у интерпретацији историјских авангарди и неоавангарди, која ће користити Фројдов термин „Nachträglichkeit“ (у грубом преводу „одложена акција“ или „накнадност“) читан кроз Лаканову психоаналитичку теорију. Овај појам је важан за

³⁶⁷ Eric Hobsbawm, *Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes* (London: Thames & Hudson, 1998).

³⁶⁸ Tajurs Miler, *Pojedinačni primeri: umetnička politika i neoavangarda* (Beograd: Orion Art, 2019), 8.

³⁶⁹ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, op. cit., 448.

³⁷⁰ Hal Foster, „Ko se boji neo-avangarde?“, u *Povratak realnog* (Beograd: Orion Art, 2012), 40.

свеобухватно разумевање психоаналитичког сагледавања темпоралности.³⁷¹ Реч је о комплексном односу између суочавања са значајним догађајем и његовог ретроактивног разумевања које му доноси ново значење и јачи психолошки ефекат.³⁷²

Уводећи такав термин у своју интерпретацију, Фостер жели да укаже да се траума³⁷³ изазвана историјским авангардама активира као таква једино у каснијој појавности друге уметничке и, за ово истраживање важно, архитектонске праксе која га накнадно „рекодира“³⁷⁴. Конкретније, према Фостеровом тумачењу, трауматично искуство радикалног реза историјских авангарди било је одложено и потиснуто, а тек *post factum* активирано са неоавангардама, тако да се послератне радикалне праксе могу разумети тек *након* првих авангарди, у другом тренутку каснијег догађаја. Стога, историјске авангарде су феномен који, у тренутку појављивања, није могао бити у потпуности интегрисан у затечену друштвену реалност.

С тим у вези, на једном месту у својој *Филозофији историје (Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie, 1832)* један од најутицајнијих немачких филозофа Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) рећи ће: „Оно што се испрва чинило као ствар пуке случајности и стицаја околности понављањем постаје стварно и потврђено.“³⁷⁵ Другим речима, ретроактивно понављање доводи до интерпретације трауматичног догађаја, а та интерпретација се једино и искључиво конституише кроз понављање.³⁷⁶ У том смислу, прва авангарда произвела је снажан радикалан преступ у уметности, култури и друштву, чији резултат ни на који начин није могао да се смести у дотадашњи уобичајене оквири мишљења и деловања, стога и није могао да се ренормализује и реартикулише као још један историјски догађај. За Буклоха, управо ће *повнављање* представљати аутентичност неоавангарде.³⁷⁷ Понављањем ових субверзивних пракси, сада у измењеном друштвено-политичком контексту, по први пут долази до разумевања појаве историјских авангарди, путем реконструисања њихове изворне логике и накнадног приписивања значења. Тако, ефекат понављања пракси историјских авангарди постаје снажнији у периоду неоавангарди, јер тада долази до друштвено-културалног сазревања за њихову пуну естетску асимилацију.

Користећи исти архитектонски пример из историјских авангарди, Споменик Трећој Интернационали за период након Другог светског рата представља прошлост чија радикална експериментална појавност (траума) бива потиснута, али не и избрисана. Репрезентација, односно симболички упис, овог авангардног архитектонског пројекта мора бити потиснута, а његова хипотетичка реализација у периоду неоавангарди представљала би реинвестирање које би том пројекту дало нову естетичку вредност и субверзивност унутар владајуће парадигме послератног модернизма.

Буклохова критика Биргерове поставке историјске авангарде као завршеног пројекта и неоавангарде као њеног тривијалног понављања управо полази од контекста глобалног капитализма, те високог и касног модернизма у коме неоавангарде настају.³⁷⁸ Буклох акрибично примећује разлику у развоју глобалног капитализма унутар две авангарде: у историјским авангардама се капиталистички систем (и његов репресивни механизам)

³⁷¹ Jean Laplanche, „Deferred Action“, u *International Dictionary of Psychoanalysis*, Vol. 1, ur. Alain de Mijolla (New York and London: Thomson Gale, 2005), 377.

³⁷² *Ibid.*

³⁷³ О вези надреалистичких уметничких израза, гестова и приказа скривене (трауматске) жеље и фројдовске психоанализе, видети: Hal Foster, *Compulsive Beauty* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997). Додатно о психоаналитичком третирању феномена трауме у радовима неоконцептуалних уметника видети: Margarita Petrović, *Abjektно kao simptom avangarde* (Beograd: Orion Art, 2010).

³⁷⁴ Hal Foster, „Ko se boji neo-avangarde?“, u *Povratak realnog, op. cit.*, 39.

³⁷⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *The Philosophy of History* (Kitchener, Ontario: Batoche Books, 2001), 332.

³⁷⁶ Cf. Slavoj Žižek, *Ispitivanje realnog, op. cit.*, 58.

³⁷⁷ Benjamin H. D. Buchloh, „The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, No. 37 (1986): 41–52.

³⁷⁸ Benjamin H. D. Buchloh, *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), XXI.

одигравао у оквирима националних држава, док у неоавангардама, што значи у периоду након Другог светског рата, долази до његовог ширења и формирања мултинационалног капитализма.³⁷⁹ Другим речима, педесетих и шездесетих година архитектонска и уметничка пракса снажно апсорбује авангардне и модернистичке резултате пре Другог светског рата са циљем да поново употребе и изведу авангардни гест, да провоцирају, али сада више не као обележје модерне, већ управо критички подривајући модерну и њену доминацију. За разлику од историјских авангарди, неоавангарда настаје у времену када је модернизам доминантан, када је умногоме део друштвеног поља високе уметности и тада неоавангардни архитекта или уметник стреми радикалном преуређењу, подривању и критици либерално буржоаског друштва, архитектуре и уметности овог времена.³⁸⁰

3.1.2. Неоавангарде у архитектури: Архиграм и Суперстудио – две могуће илустрације

Пројекат архитектонских неоавангарди у теорији архитектуре није у потпуности дефинисан, те самим тим представља једну нестабилну целину у интерпретацији архитектонске авангарде након Другог светског рата. Упркос постојању студија, које овај појам дефинишу у општем или чак непрецизном смислу, узимајући за архитектонску неоавангарду сваку врсту унапређујућег модернизма³⁸¹, послератне авангарде у архитектури остале су отворено поље анализе. Пратећи класификацију неоавангарди у уметничкој сфери³⁸², архитектонске неоавангарде се могу одредити као алтернативне, интердисциплинарне, експерименталне, истраживачке, критичке и ексцесне архитектонске праксе, индивидуалне или колективне, које су деловале првих деценија после Другог светског рата. У питању је начин архитектонског деловања којим се провоцира друштвени свет, а тај је подухват карактеристична и константна појава кроз историју авангарде.

За неоавангарду је одређујуће наслеђе историјских архитектонских авангарди. Тако су се послератне авангарде ослањале на резултате архитектонског експресионизма [сл. 39], италијанске футуристичке архитектонске визије Антонија Сант'Елије [сл. 40], руског архитектонског конструктивизма [сл. 41], Де Стијла [сл. 42], Баухауса [сл. 43], те покрета дадаизма и надреализма чије су уметничке концепције тежиле да опросторе. Ово проширење архитектонског поља посредством других грана експерименталне уметности, британски архитекта, предавач, теоретичар и припадник групе Архиграм Питер Кук (Peter Cook) у својој прегледној студији *Експериментална архитектура* (*Experimental Architecture*, 1970) тада актуелне интернационалне експерименталне архитектуре педесетих и шездесетих година 20. века назваће *експериментом изван архитектуре*.³⁸³

У неоавангардној архитектури у великој мери, као и у изворним авангардама, постоје тенденције ка планирању утопијске архитектуре и утопијских градова који се још увек не могу реализовати у њиховој савремености.³⁸⁴ Архитектонска неоавангарда делује на маргинама високог модернизма и, с тога, представља импулс послератне авангардне архитектуре да, још

³⁷⁹ *Ibid.*

³⁸⁰ Поводом овакве негативне рецепције његове студије, Биргер неколико деценија касније, 2010. године, објављује проширену верзију одбране своје тезе о неоавангардној институционализацији авангарде, поновно инсистирајући на томе да је неоавангарда институционализацијом историјске авангарде поништила њену изворну намеру. Peter Bürger, „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of Theory of the Avant-garde“, u *New Literary History*, Vol. 41, No. 4 (2010): 695–715.

³⁸¹ Claire Zimmerman i Mark Crinson ur., *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond* (New Haven: Yale Center for British Art, 2010).

³⁸² Видети: Ješa Denegri, „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“, *Književna reč*, X, 159 (1981): 5 i Miško Šuvaković, „Neoavangarde“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 472.

³⁸³ Peter Cook, *Experimental Architecture* (New York: Universe Books, 1970), 7.

³⁸⁴ По овом питању видети на пример: Vjenceslav Richter, *Sinturbanizam* (Zagreb: Mladost, 1964), Andrija Mutnjaković, *Biourbanizam* (Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982), William O. Gardner, *The Metabolist Imagination: Visions of the City in Postwar Japanese Architecture and Science Fiction* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020).

једанпут у 20. веку, изађе изван сфере искључиво архитектонске праксе, и направи искорак ка новом теоријском спектру мишљења: критичка теорија (Ситуационистичка интернационала, Суперстудио, Архизум), структурализам (брутализам, метаболизам), технократизам (Архиграм, Бакминстер Фулер). Тежња ка *новом* у неоавангардној архитектури схваћена је као опструкција канонске парадигме модернизма као мегакултуре западног друштва. То ново проистакло је као резултат промене друштвеног сензибилитета и либерализације послератног постиндустријског друштва позиционираног у оквиру капиталистичке идеологије потрошачке и масовне културе друштвеног система изобиља.³⁸⁵ Међутим, за разлику од неоавангарде у оквирима ликовних уметности, архитектонска неоавангарда се превасходно фокусира на развијање технолошких решења која су у периоду након Другог светског рата ближе остваривању него на директном понављању пракси историјских авангарди.

Стога, једно усмерење архитектонске неоавангарде води ка кинетичкој покренутости архитектуре, на пример у шокантним, сензационалистичким и провокативним радовима управо британске групе Архиграм. Језгро овог колектива чинили су Питер Кук, Рон Херон (Ron Herron), Ворен Чок (Warren Chalk), Мајкл Веб (Michael Webb), Денис Кромптон (Dennis Crompton) и Дејвид Грин (David Greene). Група настаје као реакција на апатичност и обликовно-формалистичку ригидност послератне Енглеске архитектуре.³⁸⁶ Програмски карактер њиховог иконичког пројекта *Град који хода* (*Walking City*) из 1964. године [сл. 44] јесте зграда за колективно становање која отелотворује Ле Корбизијеову максиму: „Кућа је машина за становање“ (фр. „Une maison est une machine à habiter“). Ова зграда-машина сама по себи наговештава покренутост и у потпуности показује свој структурални механизам са циљем стварања нове кибернетичке вештачке природе која ће бити окружење модерног човека у идеолошком оквиру либералног капитализма. Како је на једном месту навео Ворен Чок: „Ми смо у потрази за идејом, новим вернекуларним језиком, нечега што може да стоји уз свемирске капсуле, компјутере и пакете за бацање атомског електронског доба.“³⁸⁷

Утемељеност у технолошком миту ограничава поље Архиграмовог деловања тиме што замишљени градски простор тумаче искључиво као мрежу суперструктуре.³⁸⁸ Зигфрид Гидион ће ово окарактерисати као дистопијски пројекат који нуди нехуману концепцију града будућности.³⁸⁹ На ову тврдњу надовезаће се Чарс Џенкс, који ће додатно заоштрили такву позицију наводећи да Архиграм „није закорачио неким радикално новим стазама, али је он [Архиграм] овде дао једну проширену дефиницију онога што архитекта може да сматра својим полазиштем – а то су продукти који кроз интеракцију стварају најразличитије ситуације.“³⁹⁰

Деловање групе Архиграм био је карактеристичан конгломерат различитих праваца: индустријске архитектуре деветнаестог и прве половине двадесетог века (утицај футуристичке архитектуре Антонија Сант’Елије), војних карактеристика, научне фантастике, биологије, технологије, електронике, конструктивизма, поп-арта и психоделије. Другим речима, оно са чиме се појединац непосредно суочава у архитектури Архиграма јесте апропријацијска фикција без јасног онтолошког контекста. Све ово је најавило високотехнолошку архитектуру у периоду постмодерне и деконструктивистичке архитектуре седамдесетих, осамдесетих и деведесетих година 20. века.³⁹¹

Архиграм је понудио отклон од свеprisутне послератне модерне архитектуре ка технократски оријентисаној материјализацији свакодневнице нудећи, тако, нови чулни режим унутар футуристичке визије света. Међутим, Архиграм због свог утопијско-експерименталног карактера у ери доминантног послератног модернизма, ипак оперише на нивоу архитектуре

³⁸⁵ Miško Šuvaković, „Neoavangarde“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 472.

³⁸⁶ Peter Cook, *Experimental Architecture*, op. cit., 90.

³⁸⁷ William J.R. Curtis, „Architecture and Anti-Architecture in England“, u *Modern Architecture since 1900*, op. cit., 325.

³⁸⁸ Manfredo Tafuri, *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, op. cit., 285.

³⁸⁹ Наведено према: Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, op. cit., 339.

³⁹⁰ *Ibid.*, 336.

³⁹¹ Simon Sadler, *Archigram: Architecture without Architecture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005), 8.

спектакла (спектакл се овде разуме као носилац митског привида радикалности) што је искључује из оне групације неоавангардних архитектонских пракси (у овом истраживању означене као естетско-архитектонске неоавангарде) које су, као опозиција капиталистичком друштву спектакла, тежиле фундаменталној политичкој и друштвеној реорганизацији савременог живота и животног простора у њему. Из тог разлога деловање групе Архиграм може се читати као рад уметничко-архитектонске неоавангарде, односно као оне неоавангардне архитектонске праксе која је своје чињење фокусирала само на промену језика архитектуре, али не и на трансформацију политичко-друштвене стварности.

Паралелно томе, у Италији шездесетих година дешава се други битан и карактеристичан покрет под називом Суперстудио, који се може додатно одредити и као прелаз из технократске архитектонске неоавангарде у концептуалну архитектуру. Групу су основали 1966. године у Фиренци архитекти Адолфо Наталини (Adolfo Natalini) и Кристијано Торалдо ди Франћа (Cristiano Toraldo di Francia). Суперстудио је деловао путем радикалних, политичких и критичких пројеката који су били у распону од индустријског дизајна преко архитектонских просторних интервенција до планирања градова. Њихов теоријски архитектонски модел за тоталну урбанизацију под називом *Континуални споменик (Monumento continuo)* из 1969. године чини квадратна мрежа на тродимензионалном монолиту беле површине [сл. 45, 46]. Овакав концепт, који оставља визуелни утисак модуларности, убрзо је еволуирао изван граница пројектовања индустријског намештаја или архитектонског објекта, да би серијом експерименталних колажних радова и истраживања саме мреже као концептуалног алата који у свом надилажењу било каквог односа са размером и локацијом, прожима и испуњује мегалополисе, природни рељеф и водене површине на великим географским површинама. У поетици Суперстудија бели монолит је као архитектонски ентитет сведен на чисту површину која је на бесконачно много начина применљива на различитим крајолицима и урбаним срединама. Основни аксиоми овог пројекта су према њиховом програму „фашистичке тоталне урбанизације“ и апсолутни егалитаризам.³⁹² Управу у овоме се опцртавају друштвени и филозофски проблеми који ће у предстојећим редовима бити нешто детаљније подцртани.

Суперстудио је овим концептом желео да обухвати читав природни пејзаж и изграђену средину стремећи револуционарној идеји о начину на који се посматра архитектонски простор и његова употреба [сл. 47, 48]. Овде егзистира њихова неоавангардност, у неодвојивости архитектонско-уметничке праксе и самих животних пракси. Они су овај подухват поставили као чин свеопштег културалног и технолошког уједињења и једнакости (свако поље у оквиру монолита је идентично), указујући тиме да политика, односно начин уређења и функционисања заједнице, за њих јесте питање мета или макро моћи. Међутим, овде постоји заокрет: експерименталне и истраживачке просторне праксе Суперстудија деловале су као политички агенси архитектонског стваралаштва унутар несигурног поља утопије, која се може разумети само у негативном контексту – као *дистонија*.³⁹³ Сажето речено, бели квадратно издељени монолит, позициониран у различитим географским пределима на којима људи бесциљно лутају и, привидно, слободно организују своје време, може се читати управо као репрезентација затвореног друштвено-економског система, а сама мрежа као невидљиви инструмент репресије.³⁹⁴ Не ради се о томе да уколико се архитектонским језиком успостави непрегледан опросторени хоризонт који искључује физичке баријере, тиме наглашава и подстиче човекова тежња ка слободи, хедонизму, креативној организацији вишка времена и испуњењу свих потенцијала. Суперстудио приказује ситуацију у којој као да се брише идеолошки оквир и његова опна, па као да се упућује на то да се идеологија овим архитектонским праксама превазилази. Међутим, управо када изгледа да је наступила ера

³⁹² Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi, op. cit.*, 69.

³⁹³ Fernando Quesada, „Superstudio 1966–73. From the World Without Objects to the Universal Grid“, *Footprint*, No. 8 (2011): 25.

³⁹⁴ Mary Lou Lobsinger, „Domestic Environments: Italian Neo-Avant-Garde Design and the Politics of Post-Materialism“, у *Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture*, ur. Robin Schuldenfrei (London: Routledge/Taylor & Francis, 2012), 190.

пост-идеологије, тада се поновно улази у поље идеологије. Овакав привид слободе, холистички приступ који заједницу смешта, примера ради, у поље духовне промене, функционише управо на идеолошки начин. Последице овако замишљеног симболичког поретка у коме преовладавају грађанске слободе и аутономија човека, парадоксално доводи до строгости слободне воље појединца у политичком смислу.

Естетско-политичко-економска топографија Суперстудија само генерализује феномен замишљеног новог слободарског система, обећавајући путем архитектуре као материјалне, али и друштвене и критичке праксе, с једне стране, расцеп од доминирајућег експанзивног капитализма, а с друге стране, резерват (псеудо)слободе коју управо капитализам намеће у послератном друштву оствареног животног стандарда. Стога, овде није у питању претња капиталистичком систему деструкције, већ знак да овај левичарско-слободарски дух губи и промашује свој смисао и, парадоксално, означава тријумф капитализма и његове целокупне институционализације. Нешто другачије речено, Суперстудио се може поставити као естетско-архитектонска неоавангарда, због своје тежње ка укупној политичкој трансформацији друштва, док њени кључни програмски аспекти примењујући експерименталне архитектонске процедуре обликују привид „слободне територије“ независне од корпоративног капитализма. Целокупна стратегија авангарде заснива се на подривању владајућег друштвеног и културалног система (укључујући и питање слободе) и, као што се у овом истраживању инсистира, у разумевању да је аутентична авангарда опстајала искључиво у ригидним друштвено-политичким системима. Слобода у изворном значењу никада није могућа, зато што је, како су Жил Делез и Мишел Фуко то давно записали, друштвена стварност увек у систему институционалне дисциплине, политичке контроле и надзирања.³⁹⁵ Стога, путем диктаторских националних режима, глобалног капиталистичког система и њихових механизма контроле, појединац никада није слободан, те услед непознавања слободе, оно што недостаје јесте дискурс (говор, текст, визуелни или архитектонски језик) који би артикулисао и увек изнова преиспитивао саму слободу, њену манифестацију и значење.

3.2. ТИПОВИ ЕКСПЕРИМЕНАТА У НЕОАВАНГАРДАМА

Пре упуштања у ближу анализу архитектонских неоавангарди кроз две студије случаја, у овом сегменту рада биће укратко приказане разнородне интердисциплинарне и експерименталне тенденције у пољу уметничке неоавангарде – све са циљем потпунијег разумевања нове поетичке климе коју уноси, ревидира и актуелизује неоавангарда. У питању је:

1) амерички композитор, анархист, песник, теоретичар музике и филозоф Џон Кејџ (John Cage), који је свој рад сконцентрисао на брисање граница између уметности и стварања уводећи околне звуке као што су шум, бука, али и тишину, методе случаја, неодређеност, музичку транспарентност, затим електронску и нову технологију као саставне делове свог музичког стваралаштва;

2) неоавангардни интернационални покрет Флуксус (Fluxus) који је оперисао са наслеђем дадаизма у оквиру постдишановске традиције уметничког активизма;³⁹⁶ своје деловање оријентисао је на поновно одбацивање институционалног света, односно заснивао се на идеји да уметник, стварајући изван поља уметности, редефинише и реорганизује своју свакодневницу у нову, пожељну друштвену стварност изједначавања уметности и живота.

Оба приступа, сваки из свог угла, отварају нове стваралачке хоризонте који ће снажно утицати на развијање савремене уметничке и архитектонске праксе. Конкретније, увођење система *случаја* или свакодневних радњи у поље уметности битно ће одредити оно што је, на пример, савремена апропријацијска архитектонска пракса Александра Бродског и његов

³⁹⁵ Mišel Fuko, *Nadzirati i kažnjavati* (Beograd: Prosveta, 1997), Mišel Fuko, *Poredak diskursa* (Loznica: Karpos, 2019), Žil Delez, „Postskriptum o društvima kontrole“, u *Pregovori 1972–1990* (Loznica: Karpos, 2010), 252–260.

³⁹⁶ Miško Šuvaković, „Fluxus“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 267.

поетички архитектонски аскетизам конституисан од не-грађевинског материјала и свакодневних предмета (о чему ће детаљније бити речи у одељку 4.6).

3.2.1. Џон Кејџ: не идеја, не интенција, не уметност

Године 1955. Џон Кејџ, критикујући европску авангардну сцену и доминантне каноне модерне музике, пише: „Композитори понекад стављају примедбе на употребу термина *експериментално* за описивање њихових дела, јер тврде да сви експерименти који се чине претходе оним корацима који на крају доводе до одређености, да је ова одређеност знање које заправо има у виду извештај, макар и неконвенционалан поредак употребљених елемената. Ове примедбе сасвим су оправдане, али само тамо где, као међу савременим примерима у серијалној музици, то остаје питање стварања нечега на чијим је границама, структури и изразу усредсређена пажња. С друге стране, тамо где се пажња помера ка посматрању и слушању многих ствари истовремено, укључујући и оне што припадају околини – то јест, тамо где постаје укључива пре него искључива – не може се појавити питање стварања у смислу формирања разумљивих структура (човек је турист) и ту реч 'експериментално', под условом да се не схвати као опис једног чина који касније треба просудити као успео или неуспео, *већ једноставно као чин чији је исход неизвестан* (подвукао Б.Д.).“³⁹⁷

Ови редови на најпрецизнији начин илуструју концептуалне и идеолошке аксиоме Кејџовог стваралаштва. Као један од најзначајнијих експериментатора двадесетог века, Кејџ је био парадигматски пример америчког авангардног уметника који, у онтолошком смислу, доводи у питање процедуре, протоколе, разумевање и вредновање самог уметничког дела. Након пропутовања Европом (где се ближе упознаје са новим модернистичким правцима у сликарству, поезији, архитектури и уметности), прво студира музику у Њујорку код америчког модернисте Адолфа Вајса (Adolph Weiss), а затим у Лос Анђелесу од 1933. до 1935. године похађа часове композиције и хармоније код аустријског композитора, теоретичара и професора музике Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg)³⁹⁸, предводника Друге бечке школе коју карактерише естетика атоналности и експресионистичка музика. Кејџ ће о свом односу са Шенбергом, говорити: „Неколико пута сам покушао да објасним Шенбергу да немам осећај за хармонију. Рекао ми је да бих без осећаја за хармонију увек наилазио на препреку, зид кроз који не бих могао проћи. Мој одговор је био да ћу у том случају свој живот посветити ударању главом о зид – и можда је то оно што радим од тада“³⁹⁹, додајући у наставку: „Разлог зашто нисам могао да будем заинтересован за хармонију јесте тај што хармонија нема шта да каже о буци [*noise*]“.⁴⁰⁰ Управо ће овакав концепт дословно представљати Кејџов фронт критичког и конструктивног преиспитивања затечених естетских и естетичких канона, постављајући питање о границама језика музике, компоновања, медија, свирачког и телесног извођења и провоцирања уметничких, музичких и других облика стваралаштва и друштвеног делања. На пример, за разлику од европског разумевања авангардног пробоја као резултата свеукупног цивилизацијског прогреса, Кејџ употребљава технолошке иновације (користи *tape-music*, живу електронику, радио-таласе) са тежњом да их „испразни“ од идеолошке позиције и функције коју им европска традиција намеће.⁴⁰¹

Током периода од скоро шездесет година активног рада у пољу музичког и звуковог експериментисања, Кејџ је развио неколико система компоновања.⁴⁰² Пионирски продор

³⁹⁷ John Cage, „Eksperimentalna muzika: doktrina“, u *John Cage – Radovi / tekstovi 1939–1979 – izbor*, ur. Miša Savić i Filip Filipović (Beograd: Radionica SIC, 1981), 27.

³⁹⁸ Richard Kostelanetz, *Conversing with Cage* (London and New York: Routledge, 2003), 4.

³⁹⁹ *Ibid.*, 5.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, 6.

⁴⁰¹ Bojana Cvejić, *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage* (Beograd: SKC, 2004), 51.

⁴⁰² За детаљнију анализу Кејџових метода компоновања видети, на пример: Bojana Cvejić, „Džon Kejdž i beskrajni prostor mogućnosti“, u *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna* (Sremski Karlovci-Noví Sad: IK Zorana Stojanovića, 2007), 195–208.

остварио је између 1933. до 1948. године када врши развијање и екстензију звучног поља, тако што у своје композиције укључује шуме (најпре кроз ударачке инструменте), затим употребљава ван- и немусичке звукове и њихову музичку артикулацију врши на начин дишановског *ready made*-а.⁴⁰³ Другим речима, Кејџ је музиком прогласио било какав звук који не потиче из интенције композитора, нити је произведен свирачким извођењем неког музичког инструмента. У своје композиције је тако унео затечене и присутне звукове: шуме, буку или жамор, односно свеукупну амплификацију звука. Кејџ је овим поступио на начин на који је Дишан својим *ready made*-ом један вануметнички предмет прогласио за уметничко дело позиционирајући га у институционални уметнички простор. Кејџ ће, с друге стране, ванмузички звук прогласити саставним делом музичке композиције постављајући га у музички и уметнички институционални оквир. Овове кореспондира његово познато гесло засновано на постулатима источњачке филозофије: „Све што радимо је музика“ („Everything we do is music“). У питању је постдишановски концепт који означава да све што се одиграва у једној друштвеној ситуацији (разговор, бука, спољни шумови и др.) може бити апропријисано и означено као засебан музички комад. На тај начин, Кејџ уводи иницијалну промену где уметност не представља константну производњу уметничких предмета, музичких комада или, пак, архитектонских објеката, већ сваку микро друштвену атмосферу и ситуацију која се одвија у специфичном контексту [сл. 49].

Други есенцијални Кејџов продор у проширењу звучног поља јесте примена *закона случаја* у компоновању. Наиме, проучавајући источњачку филозофију, Кејџ ће се сусрести са кинеском *Књигом промена (Ји Ђинг)* која ће му, својом компликованом (у Кејџовом контексту, композицијском) методом раздвајања компоненти звука у различите табеле, омогућити да све своје стваралачке одлуке доноси на бази неинтенције, препустивши музичка решења бацању новчића и успостављеној релацији табела вредности звука са хексаграмским дијаграмима. Међутим, оно што је овде одређујуће јесте то да Кејџ није желео да компонује случајна дела или да композиције базира на импровизацији (која неизбежно и даље садржи интенцију аутора), већ да укине сваку субјективну ауторску преференцију показујући тиме да се у концепцији дела налази случајност (као у природи), а не ауторова намера. У својој студији *Отворено дело у музици: Boulez / Stockhausen / Cage* музиколошкиња и теоретичарка уметности Бојана Цвејић пружиће прецизну формулацију Кејџовог начина компоновања путем система случаја: „Cage је пронашао својеврсни *непсихички* аутоматизам или, тачније, антипсихолошки аутоматизам случаја, сроднији Pollockовој техници *dripping*, чијом применом је случај у виду акционог сликања (просипања боје из пробушених канти на хоризонтално положено бело платно) довео до апстрактних композиција, него европској концепцији серијалног аутоматизма, у којем број скрива и даље присутне одлике воље и укуса композитора. Pollockovo: 'ја стварам као што природа ствара' објашњава антимиетички став према природи који је заузео и Cage преузевши од природе случај као принцип по коме она ствара [...] усмерава мимезис са традиционалног опонашања продукта природе на 'угледање' на процесе природе, из пасивног од-/изражавања слике предмета који се имитира у активно, акционо показивање тога како природа ствара. Улога композитора јесте, једноставно, да слуша, да својим радовима опримери начине којим настају звуци (принципи: случаја, неодређености, неинтенционалности, неусредсређеног, промене, вишеструкости, неометања, узајамне прожетости), и покаже како може да слуша свет [...] он налази подстицај да своје деловање осмисли као питања којима ће непрестано пробијати круг којим се сваки рад нужно описује и ограничава у пољу могућности; да, другим речима, унапред осујети институционално уоквиравање свог деловања.“⁴⁰⁴ Овим је Кејџ стремио деперсонализацији уметника, док је сама композиција била експериментални процес чији се резултат није могао

⁴⁰³ *Ibid.*, 198.

⁴⁰⁴ Бојана Цвејић, *Отворено дело у музици: Boulez / Stockhausen / Cage* (Београд: SKC, 2004), 57–58.

унапред одредити. Тако Кејдов неоавангардни пројекат означава темељну реформулацију авангарде естетике у специфичним историјским околностима послератног доба.⁴⁰⁵

Аналогно томе, Кејд своје антиуметничко дело 4'33'' (1952) заснива на несвирању у оквиру задате партитуре. У питању је отворено и променљиво уметничко дело унутар света музике. Позиција перманентне тишине се овде не схвата са негативном конотацијом, већ управо супротно, тишина се ставља у центар композиторове интенције и слушаоачеве пажње.⁴⁰⁶ Међутим, транспарентност потпуне тишине никада није могућа и слушаочев фокус је, заправо, непрестано усмерен ка свим оним спољним звуцима, шумовима или (ненамерној) буци који долазе из концертне дворане или, чак, физиолошким звуцима које људско тело производи у сали.

Целокупно Кејдово деловање, али и његова филозофија и идеологија стваралаштва јесте авангардни естетско-политички пројекат који је прешао пут од апстраховања ексцесних резултата историјских авангарди у нови контекст друштвеног живота након Другог светског рата и доминантног модернизма, ка источњачком систему неодређености у извођењу самог дела.

3.2.2. Флуксус: деестетизација (у) уметности

Флуксус је назив за комплексни интернационални неоавангардни покрет који је деловао током шездесетих и седамдесетих година 20. века. Заснован на наслеђу и утицају управо Џона Кејда, у питању је један од најкомплекснијих и широко распрострањених неоавангардних покрета који је одбијао да прави разлику између уметничке праксе и животних ситуација. Покрет припада ери економског просперитета (нем. *Wirtschaftswunder*) у оном смислу у коме је прогресиван економски развој био присутан у индустријски развијеним капиталистичким земљама западног света, у времену када је вера у потрошачко друштво била присутна у целом свету.⁴⁰⁷ Одроз овакве експанзивне културалне потрошачке естетике обележио је амерички поп-арт и, у неким аспектима, француски Нови реализам (*Nouveau réalisme*), али не и деловање Флуксуса, чији радови нису били изложени, са неколико изузетака, у музејским и галеријским просторима све до осамдесетих година.⁴⁰⁸

Деловање Флуксуса било је револуционарно, некомерцијално лево оријентисано политичко стварање,⁴⁰⁹ без додира са тржиштом, а самим тим и без ступања у главнотоксовске студије историје уметности, које је кроз радикално баналне, а често физичке гестове и свакодневне радње тежило трансгресивном преображењу свакодневног живота појединца путем ексцесних авангардних стратегија у одређеним друштвеним ситуацијама. То се постизало, илустрације ради: компоновањем музике без музичких инструмената, пресецањем виолине на два дела, системским расклапањем и уништењем концертног клавира [сл. 50]. Припадници Флуксуса су, руководећи се постдишановским *ready made* стратегијама, свакодневне вануметничке предмете преозначавали и постављали као уметничка дела, те свакодневне радње рекодирани у уметничке догађаје. Како прецизно примећује теоретичар уметности Јеша Денегри, флуксусовско увођење свакодневних радњи у уметнички регистар не означава тежњу ка аутономној уметничкој издвојености, већ се управо овим чином у уметност уводи атмосфера провокације која је била *modus operandi* Флуксуса.⁴¹⁰ У питању су различити облици уметничког деловања: поезија, перформанс, музичко извођење, апсурдизам ирационални уметнички чинови, иронијско-пародијске ситуације и гестови, покрет, плес и друге бихевиоралне неконвенционалне и неконформистичке форме.

⁴⁰⁵ Branden W. Joseph, „John Cage and the Architecture of Silence“, *October*, Vol. 81 (1997): 103.

⁴⁰⁶ John Cage, *Silence* (Hanover: Wesleyan University Press, 1961).

⁴⁰⁷ Thomas Kellein, *Fluxus* (London: Thames & Hudson, 1995), 7.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, 8.

⁴⁰⁹ Miško Šuvaković, „Fluksus“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 268.

⁴¹⁰ Ješa Denegri, „Fluxus“, u *Jedna moguća istorija moderne umetnosti: Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998* (Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1998), 448.

Сам назив је, почетком шездесетих година, сковао литванско-амерички уметник Џорџ Мачунас (George Maciunas). Термин долази од латинске речи *flux* која означава ток, кретање, протицање, проток или промену. Мачунас је објединио разнородне уметнике и ствараоце у покрет са којим је желео да успостави анти-уметнички ток потпуне промене. На тај начин, Флуксус одбацује готово, произведено дело, као поновну доминантну уметничко-поетичку парадигму свог времена и залаже се за хибридно тактичко кретање путем отпора и игре као новим културално-уметничким и друштвеним позицијама.

О сложеном односу уметности, живота и анти-уметности, Мачунас наводи: „Антиуметничке форме су првенствено усмерене против професионалног бављења уметношћу. Против вештачког раздвајања извођача и гледаоца или уметности и живота. Окрећу се против форми, образаца или метода композиција, које су у себи вештачке, против вештачки изграђених појава у различитим областима бављења уметношћу, против намерног и свесно оформљеног, против значења у уметности, против захтева да се музика чује и да пластична уметност буде виђена, односно, за то да обе ове уметности треба да буду сагледане, да се разумеју. Антиуметност је живот, природа, истинска стварност је једно и све [...] Ако су многи од тих такозваних неодадаиста и изгубили оригиналност првобитних дадаиста, они су ипак постигли нешто што је од изузетног значаја и што првобитно дадаисти нису завршили; они су постигли снажнији подстицај и веће ширење...“⁴¹¹

Широк спектар уметника деловао је при Флуксусу. Поред Мачунаса неки од најзначајнијих су: немачки перформер, скулптор, концептуални уметник и предавач Јозеф Бојс (Joseph Beuys), амерички концептуални уметник и авангардни композитор Џорџ Брехт (George Brecht), америчко-јужнокорејски уметник, пионир видео уметности, Нам Џун Пајк (Nam June Paik), амерички композитор, теоретичар уметности, песник, зачетник вандисциплинарне праксе интермедијалне уметности Дик Хигинс (Dick Higgins), амерички сликар, иницијатор *хепенинга (Happening)*⁴¹² – облика организованог перформативног догађања – Алан Капров (Allan Kaprow), француски перформанс уметник Бен Вотје (Ben Vautier), амерички експериментални композитор Ла Монт Јанг (La Monte Young), немачки уметник, један од првих уметника инсталације Волф Фостел (Wolf Vostell), јапанско-америчка уметница телесне акције Јоко Оно (Yoko Ono), јапанска видео и перформанс уметница Шигеко Кубота (Shigeeko Kubota), јапански уметник звучних инсталација Јоши Вада (Yoshi Wada).

Путем отвореног и неизвесног експерименталног поља, Флуксус је проширио границе потенцијалности и способности стваралачког деловања и понашања у било којем друштво-културалном контексту. Ово проширење означавало је поновну тежњу ка споју уметничке праксе и људске егзистенције. О поистовећивању уметности и живота, Волф Фостел каже: „Уметник више не делује само пред публиком већ са публиком. То значи да су дела, била она музика, окружење или акције, жива [...] Уметност живи и за тренутак добија људску форму, поистовећује се с нервним системом људског бића. Тек су са Флуксусом ангажована сва чула и тело. Мој допринос Флуксусу је проширење појма живота. Живот добија ново значење кад га свесно ’компонујемо’ и кад на њему свесно радимо [...] Велика хипотеза коју сам поставио јесте хипотеза по којој ми сами постајемо уметничко дело, уместо да посматрамо друга уметничка дела. То значи да кроз живот уметности, али исто тако и кроз контемплирање уметности и ослушкивање уметности, ми сами прелазимо у једну категорију која се по својој зрелости може сматрати уметничким делом. Кад је то уметничко дело способно да само нешто значи, онда онај ко га је створио постаје уметник. Људско биће је најпре уметничко дело, а касније постаје уметник.“⁴¹³

Флуксус је од почетка имао тенедецију ка радикалној критици елитистичких облика дистрибуције културалних артефаката, и да, још једном у историји, попут дадаизма, али у

⁴¹¹ Džordž Mekjunas, „Neo-dada u SAD“, u *Fluxus. Izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986), 34.

⁴¹² О аспектима хепенинга, перформанса и интермедијалних уметничких пракси у Флуксусу видети: Geoffrey Hendricks ur., *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1958–1972* (New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003).

⁴¹³ Volf Foštel, „Fluksus“, u *Fluxus. Izbor tekstova* (Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986), 36–37.

другачијим околностима, покуша да разори институционализацију (сада високог) модернизма и издвајање уметности од сфере свакодневнице.⁴¹⁴ Флукус јесте био један од најсложенијих, најузбудљивијих и радикалнијих авангардних вируса који се проширио целим светом.

3.3. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: BLACK MOUNTAIN COLLEGE – ЈЕДНА ПОТЕНЦИЈАЛНА АНТИ-ШКОЛСКА ФОРМАЦИЈА И СЛУЧАЈ АРХИТЕКТОНСКОГ ЕКСПЕРИМЕНТИСАЊА БАКМИНСТЕРА ФУЛЕРА

Експериментална институција Black Mountain College (1933–1957) представљала је хибридно образовно-уметничку школу за друштвене и природне науке, ликовне уметности, театар, дизајн, музику, плес и кореографију. У питању је либерална истраживачка школа која је, поред курсева из биологије, математике, хемије, географије, страних језика, психологије, економије и историје у центар својих педагошких експеримената постављала визуелну и извођачку уметничку праксу.

Школа Black Mountain College [сл. 51] настаје у ери Велике депресије (Great Depression), односно економске кризе која је погодила високо развијене индустријализоване земље – пре свих, Америку, затим Западну Европу, а нешто касније се проширила и на Исток. Као реакција на ову кризу, појављује се амерички национални програм „Нови договор“ („New Deal“) који доноси тадашњи амерички председник Френклин Рузвелт (Franklin Roosevelt). Наведена реформа имала је за циљ да економски стабилизује и подржи развој америчке културе (путем финансирања уметничког рада, запошљавања уметника и улагања у образовне системе) између 1933. и 1939. године. Све ово је допринело креирању културалног миљеа погодног за нов систем образовања који ће бити отворен за алтернативне едукативне установе.⁴¹⁵

Black Mountain College је оформљен на периферији малог планинског америчког града Блек Маунтин, који је географски смештен у Северној Каролини. Основан је од стране професора и иноватора у пољу образовања Џона Ендрјуа Рајса (John Andrew Rice) и под утицајем едукативне филозофије Џона Дјуија (John Dewey). Дјујова педагошка филозофија се залагала за потпуно укидање баријера и разлика између студената, професора и свог другог ненаставног особља.⁴¹⁶ Нешто прецизније о овоме пише теоретичарка уметности и музиколошкиња Санела Николић, препознајући неколико кључних тачака које указују на идеолошку конструкцију школе: „Као кључно методолошко средство у стицању знања Дјуи је истакао развијање искуства кроз непосредан однос са околином у којој се индивидуа налази а насупрот пасивном усвајању знања посредованом самим саопштавањем мишљења [...] Образовање индивидуе је подразумевало разивљање и унапређивање човековог искуства и његових рецептивних способности у односу на околину у којој се његов живот одвија. Развијањем личних својстава појединца а са усавршавањем способности које он жели да развије, достизан је жељени напредак у образовању јер је само разноврсност омогућавала промене и напредак демократског друштва [...] На тај начин је образовање појединца у смеру стручне специјализације за квалитетно обављање одређених послова било замењено идејом о 'целокупном образовању' човека.“⁴¹⁷ Колец је, тако, представљао једну врсту комуне у којој нису постојале хијерархијске дистинкције између студената и наставног особља, већ су они заједно живели и учили на једном месту, креирајући суживот у овој уметничко-образовној заједници. Овакво деловање било је засновано на дијалогу, полемици, суочењу и сучељавању

⁴¹⁴ Hal Foster, Roslind Krauss, Yves-Alain Bois i Benjamin H.D. Buchloh, *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, op. cit., 528.

⁴¹⁵ Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija, op. cit., 61. О Великој депресији и Новом договору видети детаљније у: Robert S. McElvaine, *The Great Depression: America 1929–1941* (New York: Times Books, 1993).

⁴¹⁶ Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College* (Chicago: University of Chicago Press, 2014), 3.

⁴¹⁷ Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija, op. cit., 65–66.

идеја, путем којих се уметничко деловање стапа са наставним процесом у један нов образац културе. У контексту економске кризе, школа се од почетка залагала за економско-финансијску независност, тако што су сви партиципанти радили на самоодрживости школе и зато што им је рад у оквиру комплекса омогућио задовољење основних животних потреба [сл. 52].⁴¹⁸ Овим се критичко мишљење, као једно од тежишта колеџа, синтетисало са радном етиком, чиме се у целости доприноси еманципацији и развоју једне заједнице људи.

Упркос кратком периоду постојања, Black Mountain College заузео је значајно место у генеалогiji разнородних филозофских и уметничких поља мишљења. Као што је већ речено, школа је била стедиште за апологете феномена авангарде и прогресивног образовања, од којих је један број пребегао из нацистичке Немачке у којој је доласком екстремних десничара на власт означен историјски крај првих авангарди. У настави на колеџу су, између осталих, учествовали: некадашњи наставник на Баухаусу немачко-амерички сликар, дизајнер и графичар Јозеф Алберс, амерички композитор, теоретичар музике и проналазач Џон Кејџ, амерички архитекта, дизајнер и проналазач Бакминстер Фулер, затим Алберсова супруга текстилна уметница Ани Алберс (Anni Albers), амерички теоретичар и критичар модерне уметности Клемент Гринберг, амерички плесач и кореограф Мерс Канингам (Merce Cunningham), некадашњи студент на Баухаусу швајцарски сликар, графичар и експериментатор у пољу театра Ксанти Шавински (Xanti Schawinsky), америчко-немачки апстрактни експресионистички сликар Франц Клајн (Franz Kline), холандско-амерички апстрактни експресионистички сликар Вилијем де Кунинг (Willem de Kooning), амерички апстрактни експресионистички сликар и графичар Роберт Мадервил (Robert Motherwell), амерички сликар политички лево оријентисаног соцреализма Бен Шан (Ben Shahn). Док су међу студентима били: амерички филмски, позоришни и телевизијски редитељ Артур Пен (Artur Pen), амерички уметник неодадаизма Роберт Раушенберг (Robert Rauschenberg), амерички сликар бојеног поља Кенет Ноланд (Kenneth Noland) као и други.⁴¹⁹

Black Mountain College је својим револуционарним моделом у педагошком приступу, скоро идентично деловању Баухауса у историјским авангардама, поновно отворио културални простор у коме је студирање на уметничким школама фокусирано, не на традиционалним канонима обликовања, већ на експерименту и истраживању у/кроз уметност. Тако је, у сржи образовне филозофије Black Mountain College-а било експериментисање. Следствено томе, а у духу европске авангарде десетих и двадесетих година, школа се експлицитно залагала за неодвојивост уметности од живота. Опскрбљени овим вредносним категоријама, заснованим на експерименталном образовању, школа је за исходиште имала не само уметничко-поетичку иновацију, него свеукупну реорганизацију друштвене заједнице.⁴²⁰

Низ архитектонских радова и педагошка пракса Бакминстера Фулера учиниће га једном од значајнијих личности и предавача на Black Mountain College-у. Фулер је, дошавши у школу 1948. године, унео још један (нови) поглед и визију експерименталне праксе у коме се, у холистичком приступу, удружују наука и уметност. Тако ће се, притом, у значајној мери разликовати од Кејџовог концепта случајности или Алберсовог метода који се фокусира на визуелне аспекте дела. Бакминстер Фулер је на овој школи поставио снажне темеље експериментисања и истраживања у архитектонском пољу мишљења и праксе. Конкретније, Фулер је стремио искораку од доминантне модернистичке архитектуре, која се занимала искључиво за естетске, стилске и функционалне аспекте, ка технократско/технолошким процедурама архитектонског пројектовања са циљем креирања нових друштвених услова. За Фулера је битно, а то је важно и за скоро све неоавангардне архитектонске праксе, истраживање обликовне могућност архитектуре путем дискурса егзактних наука. Другачије речено, Фулер покушава да примени методе науке и лабораторијског истраживања визуелног обликовања – при томе, разумевајући експериментисање, не као затворену аутономну

⁴¹⁸ Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*, op. cit., 18.

⁴¹⁹ *Ibid.*, 3.

⁴²⁰ Sanela Nikolić, *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija, op. cit., 86.

уметничку ситуацију, већ као отворено подручје процеса истраживања и научно-архитектонског деловања.

Фулер је кроз разноврсне моделе експерименталног стварања, које је додатно изоштрио на Black Mountain College-у, тежио тоталном дизајну у архитектонском и уметничком стваралаштву. Овај приступ подразумева ближу сарадњу архитектуре са другим уметничким дисциплинама као што су театар, телесни покрет, графички дизајн и индустријски дизајн, а са циљем да овакав свеобухватни интердисциплинарни процес буде у вези са утилитарним друштвеним и политичким променама.⁴²¹ За Фулера универзална примена свеобухватног пројектовања, представља реакцију на глобалне проблеме, обећавајући тиме регулисање укупног људског окружења укључујући и инфраструктуру, комуникацијске мреже, мобилност, транспорт, уз решавање социјалних питања, одрживост и обновљивост енергије.⁴²² У питању је фузија: уметности, инвенцијског модела пројектовања, механичке делатности, економије и свеукупне еволуционарне стратегије за једно ново друштво.⁴²³

Његов пројектантски кредо заснивао се на: употреби сила затезања, способности за масовну производњу, стандардизацији, преносивости ваздушним саобраћајем, коришћењу лаганих конструктивних елемената, симетрији хексагона, али и свеукупној еколошкој свести.⁴²⁴ У конструктивном смислу, Фулер је тежио архитектури формираној од лаганих металних конструктивних елемената који су се заснивали на силама затезања.⁴²⁵ Он је током тридесетих и четрдесетих година производио разноврсне прототипове под заједничким називом „Dymaxion“ (нелогизам изведен од речи динамика, максимум и *тензија*). Фулер је, тако, поставио футуристичке концепте аутомобила („Dymaxion car“) [сл. 53], куће/капсуле за становање („Dymaxion house“) [сл. 54] или карте света („Dymaxion map“) ⁴²⁶ [сл. 55] све до свог ултимативног пројекта геодезијске куполе. Фулер је пројектовао геодезијску куполу четрдесетих година 20. века, ослањајући се на оригинални дизајн, настао двадесет година раније, од стране немачког инжењера Валтера Бауерсфелда (Walther Bauersfeld).⁴²⁷ Та геодезијска купола хемисферичне структуре, састојала се од сложене мреже троуглова, који су омогућавали велики просторни волумен. У конструктивном смислу, у пројектима геодезијске куполе Фулер је отклонио централну, „привилеговану“, вертикалну осу симетрије са жељом да се његове куполе одупру сили гравитације [сл. 56].⁴²⁸ Овакве идеје настале су посматрањем природе и животињских егзоскелета, али и микроорганизама као што је радиоларија за које је говорио да се развијају у супротности са силама гравитације.⁴²⁹ Сама купола је означавала тријумф научно-техничке цивилизације, али и дистопијску слутњу глобалног загревања и загађења, као и претећег нуклеарног рата [сл. 57].⁴³⁰

Фулер је утопијски тежио обрту од аутономног архитектонског дела ка ширим друштвеним циљевима, односно ка самој промени живота. Он је сконцентрисао своје стваралаштво на креирање технократске архитектуре као механизма у стварању друштва које ће бити засновано на дистрибуцији постојећих глобалних ресурса. Фулер је пројектантски замислио и понудио нови свет који је требало да покаже прогресивизам модерности и сав његов критички потенцијал. Тај потенцијал се није заснивао на потрошачком експлоатисању спектакла (кроз спектакуларну архитектуру), већ путем стваралачког архитектонског импулса,

⁴²¹ Eva Díaz, *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*, op. cit., 103.

⁴²² *Ibid.*, 104.

⁴²³ Georg Flachbart i Peter Weibel, „Architecture as a Media Catalyst“, u *Disappearing Architecture: From Real to Virtual to Quantum* (Basel: Birkhäuser, 2005), 178.

⁴²⁴ Milica Petrović, „Universal Language of Geometry“, *AM Journal*, No. 16 (2018): 72. <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i16.255>

⁴²⁵ *Ibid.*

⁴²⁶ Међутим, ниједан од његових патената неће бити одобрен за масовну производњу.

⁴²⁷ Више о Фулеровој геодезијској куполи у: L. Steven Sieden, *A Fuller View: Buckminster Fuller's Vision of Hope and Abundance for All* (Los Angeles: Divine Arts, 2012).

⁴²⁸ Milica Petrović, „Universal Language of Geometry“, op. cit., 76.

⁴²⁹ *Ibid.*

⁴³⁰ Hal Foster, „Image-building“, u *The Art-Architecture Complex* (London, New York: Verso, 2013), 36.

који је резултирао антиципацијом и суочавањем са глобалним еколошким проблемом који се у актуелности погоршава.

Сумирано, на концу свог контроверзног и кратког животног века, Black Mountain College је представљао интердисциплинарну и интермедијалну антиакадемску установу која је у центар своје образовно-методолошке праксе постављала експеримент и истраживање. Школа је синтетисала едукативни процес и живот у једној заједници у једну институцију. Таква тензиčnost, заправо је формирала атмосферу замишљене целокупне друштвене промене која је полазила, још једанпут у историји, од реинтеграције уметности у живот. Пројекат Black Mountain College јесте конструкција замишљеног новог друштвеног система и нове заједнице, путем које је могуће променити укупно људско стваралаштво и живот у свету. Деловање школе је одређујуће припремило културални простор за даљи развој неоавангардне праксе након Другог светског рата у Америци и на Западу. Ипак, услед друштвено-политичке климе Хладног рата школа бива затворена 1957. године.

3.4. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: СИТУАЦИОНИСТИЧКА ИНТЕРНАЦИОНАЛА

У овој студији случаја биће анализиран колаж различитих тема које су у спречи са урбанистичким (а то значи са градом у функционалном и друштвеном смислу) и другим критичким архитектонским праксама као кључним аспектима мишљења и централним деловањем Ситуационистичке интернационале (СИ). Покретом који је у свом укупном ангажовању фундаирао савремени дискурс активистичког дејствовања као радикалне праксе реструктуризације и ресетовања свакодневнице у друштвености.

СИ (1957–1972) је ознака за европску групно мотивисану анархистичку и марксистичку лево оријентисану организацију која на теоријском и активистичком плану доноси радикалне политичке идеје промене унутар друштва конзументског капитализма и високе модернистичке културе. СИ се фокусира на то што дели са одређеним покретима историјских авангарди, на специфичну реорганизацију једноличне, капитализмом уоквирене, свакодневнице у виду поетско-активистичке игре. Могућа веза СИ и неоавангарде (као теоријске платформе авангарди након Другог светског рата) огледа се управо у томе што је окосница њиховог рада било позивање и повезивање са утопијским и радикалним наслеђем историјских авангардних покрета⁴³¹, пре свих, а уз честу дистанцу и критички однос, са надреализмом и дадаизмом.

Педесетих година је америчка култура (кроз музику, филмове и популарну литературу) обухватила Париз, представљајући, тако, могућу културалну корелацију са Маршаловим планом⁴³² за потпуну европску реконструкцију након Другог светског рата.⁴³³ Ги Дебор (Guy Debord), будући идејни вођа СИ, у младости потпада под снажан утицај француског песника Лотреамона (Comte de Lautréamont, Isidore Lucien Ducass) и његових дела *Малдоророва певања* (*Les Chants de Maldoror*)⁴³⁴ и *Поезије* (*Poésies*)⁴³⁵, која су, осим на Дебора, веома утицала још и на надреалистички покрет у предратном периоду.⁴³⁶ Почетком истих педесетих година Дебор се из Кана, где је завршио средње образовање, враћа у свој родни град, Париз, проводећи време у читању дадаистичке и надреалистичке поезије, лутању градом, дискусијама,

⁴³¹ Miško Šuvaković, „Situacionizam“, u *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec (Beograd: Atoča, 2009), 270, Nikola Dedić, „Kritika spektakla“, u *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960.*, op. cit., 136.

⁴³² *Marshall plan* (1948–1951), службено назван Програм европског опоравка (European Recovery Program, ERP) је назив за опсежни програм монетарне помоћи САД-а државама Европи у сврху обнове европске економије након Другог светског рата. Иницијатива је добила име по свом главном заговорнику, америчком генералу и политичару Џорџу Маршалу (George Marshall).

⁴³³ Wark McKenzie, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International* (London: Verso, 2011), 7.

⁴³⁴ Lotreamon, „Maldororova pevanja“, u *Sabrana dela* (Beograd: Utopia, 2009), 7–153.

⁴³⁵ Lotreamon, „Poezije“, u *Sabrana dela*, op. cit., 181–211.

⁴³⁶ Andy Merrifield, *Guy Debord* (London: Reaktion Books, 2005), 17–18.

одметничком животу са париским и емигрантским боемима, бунтовницима и другим маргиналцима.⁴³⁷ Вали Мајерс (Vali Myers), аустралијска уметница, плесачица и боемка, описаће ову друштвену заједницу следећим речима: „Била су то деца без корена, престара за своје године, пристигла из свих делова Европе. Многи нису имали дом, родитеље, документа. [...] Живели смо на улицама и по кафеима, као чопор 'дивљих паса'. Имали смо сопствену хијерархију, сопствене законе. Студенти и радници били су 'аутсајдери'. Било је у реду вређати туристе који су тамо долазили да зуре у 'егзистенцијалисте'. Увек нам је успевало да набавимо лоше вино и хашиш из Алжира. Делили смо све.“⁴³⁸ Тиме је предочена главна дужност и решеност ове групе анархиста, интелектуалаца и боема окренуте ка подривању државне идеологије прижељкиваног економског и сваког другог прогреса након Другог светског рата.⁴³⁹ Њихова идеолошка перспектива јасно се опцртавала у специфичном приступу који је био у центру њихове пажње, а то је поетика покрета Летристичке интернационале (Internationale lettriste), како ју је успоставио, непосредно након рата, његов оснивач, песник, румунски емигрант Исидор Ису (Isidore Isou). Летризам представља авангардно-експериментални песнички покрет чији су чланови преиспитивали, деконструисали и подривали устаљена значења песничких порука, третирајући речи језика као материјалне објекте, растављајући их на њихове основне елементе – фонеме и графеме.⁴⁴⁰ У периоду од 1954. до 1957. године, објављено је двадесет седам бројева летристичког билтена *Потлач* (*Potlatch*).⁴⁴¹

Међутим, услед концептуалних и креативних размимоилажења група окупљена око Ги Дебора напушта летристе 1952. године. Према ретроспективном суду Дебора, Исуове „амбиције су биле исувише ограничене, а индивидуални морал ретроградан“.⁴⁴² Деборова новооформљена група прави обрт од радикално-уметничке парадигме Летризма, ка радикално-политичкој визији која је фокусирана на темељно разарање капитализма, као општег система нихилизма и деградације свакодневног живљења, посредством непредвидљивог и субверзивног „конструисања ситуација“. Речима Дебора: „Наша главна идеја је конструисање ситуација, то јест, конкретно конструисање пролазних животних амбијената и њихов преображај у врхунски страствени квалитет. Морамо усавршити систематску интервенцију у сложеним факторима двају важних сегмената који се налазе у сталној интеракцији: материјалног животног окружења и понашања која то окружење изазива и која га драстично мењају.“⁴⁴³ Нешто другачије речено, СИ је конструисала ситуације, како би експерименталним моделима урбанистичког и архитектонског деловања и субверзивним понашањем револуционарно трансформисала свакодневницу. Стога, СИ својим активистичким, архитектонским и урбанистичким праксама није желела само да понуди нову, авангардну репрезентацију живота, већ да га суштински промени, реконструише и реконституише. На тај начин, СИ јесте аутентична архитектонско-политичка и утопијска пракса, односно у контексту овог истраживања – естетско-архитектонска авангарда.

⁴³⁷ Алекса Голијанин, „Изгубљена деца: 1952–1957.“, у *Градац*, темат *Ситуационистичка интернационала*, прир. Алекса Голијанин, бр. 164–166 (2008): 12.

⁴³⁸ Wark McKenzie, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International* *op. cit.*, 10. Превод доступан на: Анархистичка библиотека <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/letristicka-internacionala-veliki-potlac>, приступљено 10.02.2022.

⁴³⁹ Алекса Голијанин, „Изгубљена деца: 1952–1957.“, у *Градац*, темат *Ситуационистичка интернационала*, *op. cit.*, 12.

⁴⁴⁰ За додатну расправу о Летризму, видети на пример: Rober Estival, „Borbe pokreta znaka 1945–1968. Letrizam, Enformel, Sematizam, Situacionistička internacionala“, *Kultura*, br. 33-34 (1976): 200–208.

⁴⁴¹ *Potlatch: 1954–1957* (Paris: Éditions Allia, 1996).

⁴⁴² Andy Merrifield, *Guy Debord*, *op. cit.*, 27.

⁴⁴³ Guy Debord, „Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action“, у *Situationist International Anthology*, ur. Ken Knabb (Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2007), 38. Превод доступан на: Анархистичка библиотека, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-izvestaj-o-konstruisanju-situacija-i-uslovima-za-organizovanje-medjunarodnog-pokreta>, приступљено 10.02.2022.

3.4.1. Друштво спектакла и критика модерног капиталистичког и потрошачког облика живота

Ради ближег дефинисања и успостављања друштвено-политичког контекста, хронолошки последњи концепт СИ, *друштво спектакла*, овде ће бити проблематизован као први идеолошки наратив и засебна целина свеопште критике капиталистичког система.

Теоријски и активистички апаратус СИ није стремио ка поновном стварању нових објеката или уметничких дела, већ, као што је поменуто, ка креирању ситуација.⁴⁴⁴ У питању су активизми против монотоније свакодневног буржоаског живота, којима се појединци подстичу да изнађу тренутке реалног искуства изван оквира конзумерског капитализма и масовне културе. Стога, кључни концепти у политичко-архитектонској теорији СИ јесу: критика спектакла, унитарни урбанизам, психогеографије, *derive* (пролазак) и *détournement* (скретање, преусмерење, диверзија). У питању су уметничке и архитектонске стратегије (коришћене већ у пред-ситуационистичком периоду) за провоцирање и подривање институције уметности, културе, друштва и, примарно, преовлађујуће хегемоне идеологије капитализма и конзумеризма.

У комплексном друштвено-историјском тренутку у Европи након Другог светског рата остаје тензија између традиционално супротстављених сила Савезника и Осовине, али и новог питања руске доминације на Истоку. Црвена армија улази у Берлин, који је Лондонским протоколом (1944) подељен на четири дела, односно под окупацијом: Америке, Енглеске, Француске и Совјетског савеза. С друге стране, Пољска, Румунија, Чехословачка и Источна Немачка су изван контроле западних сила, па на тај начин континент постаје оштро геополитички подељен. У новом политичком контексту Француска, усвајањем устава 1946. године, оснива Четврту републику (1946–1958). Њена најзначајнија достигнућа биле су социјалне реформе и економски раст. Међутим, Четврта република трпела је недостатак политичког консензуса, слабу извршну власт и владе које су се често формирале и падале, без партије или коалиције довољно стабилне да одрже парламентарну већину, премијери су били суочени са недостатком општег друштвено-политичког јединства и ризиком сопственог политичког положаја услед спровођења непопуларних реформи и решавања питања деколонизације некадашњих француских колонија, пре свега Алжира.⁴⁴⁵

Деборова, вишеструко цитирана, дебатована и анализирана, књига *Друштво спектакла* (*La société du spectacle*, 1967) постаје посебно важна публикација не само за анархисте, већ и теоретичаре културе, критичаре, архитекте и уметнике. Наиме, ради се о својеврсном манифесту ситуационизма, чији је циљ не само да критички детектује појмове „спектакла“ или „конзумерског друштва“, већ и да понуди радикално, темељно и суштинско деструисање и субвертирање затеченог друштвено-политичког стања.

У годинама након Другог светског рата, а услед масовног отварања глобалног тржишта и изненадног приступа великом броју потрошачких добара, Европу је обухватио конзумерски начин живота. Дебор ће из оваквог контекста апстраховати кључне појмове као што су отуђеност, удаљеност, цинична равнодушност и досада (*ennui*), који настају из вишка слободног времена, потрошачког хедонизма, те поседовања и уживања робе – што је основа марксистичке традиције коју Дебор у свом раду следи и надграђује. Другим речима, ради се о томе да капитализам увек изнова проналази начин да потисне *слободарски* аспект појединца, који ће у вишку слободног времена остати анестезиран у односу на овакав ситем репресије, тако да ће непрекидно бити заокупљен својим потрошачким начином живота. Управо је у томе један од деструктивних карактера капитализма као глобално преовладавајућег економског, друштвеног и политичког система.

⁴⁴⁴ Cf. Giorgio Agamben, *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism* (Redwood City: Stanford University Press, 2019), 7.

⁴⁴⁵ Детаљније о периоду Четврте републике, видети на пример: Raymond Aron, *France Steadfast and Changing: The Fourth to the Fifth Republic* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960), Philip Williams, *Crisis and Compromise: Politics in the Fourth Republic* (Hamden: Archon Books, 1964).

Повезаност Деборове теорије са марксизмом може се сагледати већ у првој реченици *Друштва спектакла*: „У друштвима у којима преовлађују модерни услови производње, живот је представљен као огромна акумулација *призора*“.⁴⁴⁶ Маркс ће тачно једно столеће раније записати: „Богатство друштава у којима влада капиталистички начин производње испољава се као огромна збирка роба“.⁴⁴⁷ Тако, доминација робе замењена је доминацијом спектакла. Уз слагање са Марксовим политичким пројектом критике капитализма, Дебор препознаје да се систем, у разлици од стотину година, променио у томе што капиталистичка тежња успева „да коначно оствари степен обиља довољан да реши иницијални проблем опстанка – али само зато да би се увек изнова регенерисала у истом облику, али на вишем нивоу“.⁴⁴⁸ Другачије речено, у жељи за опстанком сваког новог (претходно урушеног) тржишног система, капитализам увек изналази начине за своју регенерацију унутар друштва.

Дебор се студијом *Друштво спектакла* радикално противи спектаклу као једном од чулно видљивих капиталистичких механизма фундираних у свакодневном животу. Оно што Дебор узима за спектакл јесте сликовна фантазмагорија конзумерске културе. Он наглашава: „Спектакл није само скуп слика; то је друштвени однос између људи посредован сликама [...] Спектакл се не може схватити само као визуелна обмана коју стварају масовни медији. То је поглед на свет који се материјализовао.“⁴⁴⁹ Аналогно томе, Деборова радикална критика модерног потрошачког друштва заснива се на примарној тези о концентрацији и доминацији слике унутар модерног друштва обиља: „Спектакл је капитал акумулиран до степена у којем постаје слика.“⁴⁵⁰ У питању је слика или представа која се у свакодневном животу замењује са актуелном реалношћу. Савим једноставно речено: сви они друштвени догађаји или ситуације унутар једне заједнице људи у урбаној градској средини, или, пак, било којој средини, изгубили су директност повезивања и спонтаности свакодневних интеракција и искустава, прешавши у поље репрезентације које је одређено сликама и другим медијским и технолошким аспектима (филм, телевизија, рекламе и друго). Такво комплексно посредовање сликом утиче и на разумевање архитектуре и оно што се од ње очекује да буде, да представља и да испуњава. Као последица тога, архитектура постаје нормативизирана у идеологији спектакла, а све што је изван тога се одбацује као потенцијално дисидентска архитектонска пракса. Идеологија спектакла, тако, суштински онемогућава експериментално и авангардно деловање.

Дебор инсистира на бинарном разумевању спектакла: концентрисани и распршени спектакл. *Концентрисани спектакл* везује се за затворена, репресивна диктаторска друштва: „Његов спектакл намеће слику добра која сажима све што званично постоји, слику која се обично своди на једну личност, ону која систему гарантује тотално јединство. Свако је дужан да прихвати магијско поистовећивање с том апсолутном звездом или да нестане. Тај господар непотрошње свих осталих је херојска слика која сакрива апсолутну експлоатацију, која се спроводи у циљу првобитне акумулације капитала, стално подстицане насиљем.“⁴⁵¹ Тако се у концентрисани спектакл могу убројити фашистичка, нацистичка, стаљинистичка диктатура од касних двадесетих, али и Мао Цетунгова (Máo Zédōng) владавина од краја четрдесетих година 20. века. С друге стране, идеологија *распршеног/дифузног спектакла* подразумева сва она друга капиталистичко-потрошачка друштва масовне производње и изобиља: „У њему свака појединачна роба афирмише величину укупне робне производње, а спектакл је њен раскошни, рекламни каталог. Непомирљиви захтеви отимају се за место на позорници уједињеног спектакла економије обиља, а различите звезде-робе истовремено промовишу опречне друштвене политике.“⁴⁵²

⁴⁴⁶ Gi Debor, *Društvo spektakla* (Beograd: anarhija/blok 45, 2002), 17.

⁴⁴⁷ Karl Marks, *Kapital*, *op. cit.*, 43.

⁴⁴⁸ Gi Debor, *Društvo spektakla*, *op. cit.*, 31.

⁴⁴⁹ *Ibid.*, 18.

⁴⁵⁰ *Ibid.*, 27.

⁴⁵¹ *Ibid.*, 42–43.

⁴⁵² *Ibid.*, 43.

Један партикуларни поглед на капиталистички систем даће Валтер Бењамин анализирајући религиозни карактер капитализма у свом познатом тексту „Капитализам као религија“ („Kapitalismus als Religion“) писаном 1921. године, а објављеном постхумно: „Капитализам се може посматрати као религија – то јест, капитализам у суштини настоји да одговори на исте бриге, стрепњу и немир на које је раније покушавала да одговори такозвана религија. Доказивање религиозне структуре капитализма – не само неке религиозно условљене структуре, као што је мислио Вебер, већ суштински религиозног феномена – и данас одвлачи многе у бескрајне, уопштене расправе. Не можемо привући ближе мрежу у коју смо уплетени. Ипак, после неког времена, можемо је боље сагледати [...] капитализам је чисти религиозни култ, можда најекстремнији који је икада постојао. У њему све добија смисао само кроз директан однос према култу: он нема неку посебну догму, неку посебну теологију. Он утилитаризму даје његову религиозну нијансу.“⁴⁵³ Бењамин овде жели да укаже да капитализам системски, кроз организовање људске заједнице и артикулацији сопствене репродукције, делује у форми религије. Такав религиозни карактер капитализма биће препознат као спона са потрошачком логиком унутар друштва спектакла.

С друге стране, капитализам као доминантни систем нема своју територију. То би значило да капитализам нема одређену зону, подручје, популацију или објекат над којим спроводи свој политичко-економски систем и успоставља доминацију, већ да је његова моћ у детериторијализацији и власништву над комплетним људским *радом*, у коме је он власник свих „апстрактних права“.⁴⁵⁴ Међутим, како Делез и Гатари даље појашњавају: „[...] капитализам не оперира толико на количини рада колико на сложеном квалитативном процесу који уводи у игру модусе пријеноса, градске моделе, медије, индустрију доколице, начине замјећивања и осјећања, све семиотике.“⁴⁵⁵ Другим речима, капитализам не само да креира тоталитарну државу, већ и тоталитарно друштво.⁴⁵⁶ Тај тоталитаризам нема само политичку димензију, него он *прожима* сваку друштвену сферу у коме је настанак потрошачког друштва завршена фаза капиталистичког разарајућег ефекта⁴⁵⁷ – па тако и архитектуру и уметност.

У данашњици, двадесетих година 21. века, капитализам као економски и политички систем у потпуности преузима сваку контролу над животом и колонизује све његове облике, чиме је онемогућен и сваки потенцијални отпор капитализму. Из тог разлога се његова алтернатива ни не може замислити.⁴⁵⁸ Тако, у актуелности, капитализам може бити одређен искључиво као систем који успоставља деструктиван утицај унутар сваког простора друштвености, али и уметничке аутономије, креативности и субверзије.⁴⁵⁹ Донекле поједностављено речено, капитализам као идеолошко-друштвено-економско-политички систем стреми ка слабљењу сваке субверзије тако што је постепено афирмише у свом корпоративном псеудо-слободном кључу либералног друштва.

⁴⁵³ Walter Benjamin, „Capitalism as Religion“, u *Selected Writings*, Vol. 1, 1913–1926, ur. Marcus Bullock and Michael W. Jennings (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996), 288. Превод доступан на: Anarhistička biblioteka <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-kapitalizam-kao-religija>, приступљено 10.02.2022.

⁴⁵⁴ Gilles Deleuze i Félix Guattari, *Kapitalizam i Shizofrenija 2 – Tisuću platoa* (Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013), 516–517.

⁴⁵⁵ *Ibid.*, 559.

⁴⁵⁶ Ljubodrag Simonović, „’Отуђење’ i destrukcija“, u *Poslednja revolucija* (Beograd: Autorsko izdanje, 2013), 97.

⁴⁵⁷ *Ibid.*

⁴⁵⁸ Fredric Jameson, „Introduction“, u *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), XII, Slavoj Žižek, „Introduction: The Spectre of Ideology“, u *Mapping Ideology*, ur. Slavoj Žižek (London: Verso, 1995), 1, Mark Fisher, „Lakše je zamisliti kraj svijeta nego kraj kapitalizma“, u *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?* (Zagreb: Naklada Ljevak, 2011), 10.

⁴⁵⁹ Eve Chiapello, „Evolution and Co-optation: The ’Artist Critique’ of Management and Capitalism“, *Third Text*, Vol. 18, Issue 6 (2004): 586.

3.4.2. Ситуационистичка интернационала – праксе урбаног лутања као отпор друштву спектакла

Званично оснивање СИ одржано је у италијанском селу Козио ди Ароша јула 1957. године. У оснивању су суделовали припадници различитих радикалних уметничких група: Летристичка интернационала, необаухаусовски Међународни покрет за Имажинистички Баухаус (енгл. International Movement For an Imaginist Bauhaus, фр. Mouvement international pour un Bauhaus imaginiste), Лондонско психогеографско удружење (London Psychogeographical Association),⁴⁶⁰ али и појединци, интелектуалци, уметници, архитекте и анархисти. Пре свих, активиста и најважнији теоретичар ситуационизма Ги Дебор, затим белгијски писац и филозоф Раул Ванејгем (Raoul Vaneigem), француска списатељица Мишел Бернстин (Michèle Bernstein), холандски архитекта Констант Нивенхус (Constant Nieuwenhuys), дански сликар и припадник експерименталне уметничке групе CoBrA (као акроним почетних слова градова Копенхаген, Брисел и Амстердам) Асгер Јорн (Asger Jorn), енглески уметник Ралф Рамни (Ralph Rumney), француско-руски политички активиста и песник Иван Шчеглов (Ivan Chtcheglov, писао под псеудонимом Gilles Ivain), француски писац и редитељ Рене Виене (René Viénet), италијански сликар Ђузепе Пино-Галицио (Giuseppe Pinot-Gallizio), белгијски неоекспресионистички сликар Морис Викарт (Maurice Wuyckaert), италијанско-шкотски писац Александар Троки (Alexander Trocchi), мађарски архитекта Атила Котањи (Attila Kötányi), тунижански друштвени критичар Мустафа Кајати (Mustapha Khayati), дански писац Јорген Неш (Jørgen Nash), немачки сликар Хелмут Штурм (Helmut Sturm), енглески преводилац Доналд Николсон-Смит (Donald Nicholson-Smith) и други.⁴⁶¹ Покрет је најпре деловао у Паризу, али се убрзо, због своје хетерогене интернационалности, неминовно проширио, те је деловао и у Италији, Немачкој, Данској, Шведској и Холандији.⁴⁶² У склопу рада групе објављиване су књиге, публикације, памфлети, стрипови, снимани филмови, одржане изложбе. Часопис *Ситуационистичка интернационала* (*Internationale Situationniste*) излазио је у дванаест бројева од 1958. до 1969. године и преведен је на различите језике. Сам часопис је понудио критику капиталистичке културе и урбаног живота окупираног новом парадигмом масовне медијализације.

Кровна платформа ситуационистичких архитектонских и урбанистичких пракси био је *унитарни урбанизам* (*urbanisme unitaire*) као антипод свакој друштвеној модерности [сл. 58]. Овај, никада у потпуности прецизно дефинисан концепт, представљао је критичку алтернативу владајућем послератном архитектонском функционализму – перјаници тотализујућег капиталистичког друштва. Унитарни урбанизам је представљао синтезу уметности и технологије архитектуре у служби креирања динамичне урбане средине која ће бити превасходно хумана и стваралачка. Оваква фузија не може бити произведена самосталним или индивидуалним деловањем уметника или архитекте, већ искључиво и нужно кроз заједништво и групну активност.

Тежња пред-ситуационистичке групе летриста за деловањем у сфери урбанизма, може се сагледати у пионирском тексту Ивана Шчеглова „Правила новог урбанизма“ („Formulaire pour un urbanisme nouveau“, 1953).⁴⁶³ У овом, на моменте хаотичном спису, Шчеглов антиципира касније праксе СИ и даје основне циљеве унитарног урбанизма:

⁴⁶⁰ Wark McKenzie, *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*, op. cit., 61.

⁴⁶¹ Током петнаест година деловања СИ, Дебор је, попут Бретона у групи француских надреалиста, често избацивао чланове или прекидао сарадњу са другим мањим покретима (на пример, са немачком групом SPUR), јавно се обрачунавајући са њима. Видети: Guy Debord, *Correspondance*, Vol. 0–7 (Paris: Arthème Fayard, 1999–2010).

⁴⁶² Видети: Mikkel Rasmussen i Jakob Jakobsen ur., *Expect Anything, Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere* (Brooklyn, NY: Autonomedia, 2011).

⁴⁶³ Ivan Chtcheglov, „Formulary for a New Urbanism“, u *Situationist International Anthology*, op. cit., 1–8. Превод доступан на: Анархистичка библиотека, <https://anarhisticcka-biblioteka.net/library/ivan-chtcheglov-pravila-novog-urbanizma-1>, приступљено 10.02.2022.

- расправљајући о стремљењу ка новим принципима планирања града који ће заменити свакодневна и стерилна искуства функционалистичке архитектуре (Ле Корбизија): „Архитектура је најједноставније средство за *артикулацију* времена и простора, *модулацију* стварности, сневање. Није реч само о пластичној артикулацији и модулацији, о изразима пролазне лепоте, већ о делотворној модулацији, која се уписује у вечну кривуљу људских жеља и њиховог остваривања [...] Једна ментална болест је захватила планету: банализација. Сви су хипнотисани производњом и удобношћу – канализацијом, лифтовима, купатилима, машинама за прање веша [...] То стање ствари, проистекло из борбе против сиромаштва, превазишло је свој првобитни циљ – ослобађање човека од материјалних брига – и претворило се у свеprisутну опсесивну слику [...] Зато је неопходно остварити потпуни преображај духа, изношењем на видело скривених жеља и измишљањем нових, и развити *интензивну пропаганду* у корист таквих жеља.“⁴⁶⁴
- пишући о урбаном лутању, које ће нешто касније Дебор теоријски дефинисати и уобличити у појам психогеографије: „Четврти овог града могле би да одговарају спектру различитих осећања, с којима се случајно срећемо у свакодневном животу [...] Главна активност становника биће СТАЛНИ ПРОЛАСЦИ. Непрестана промена окружења произвешће осећај потпуне дезоријентације.“⁴⁶⁵
- преклапајући са овим, за СИ никада привлачне аспекте примене древних религијских система и магијских постулата на архитектонско стваралаштво: „То ново сагледавање простора и времена, које ће послужити као теоријска основа будућих грађевинских радова, није и неће бити у потпуности довршено, све док се не започне с експериментима са људским понашањем, у градовима одређеним за ту сврху. У њима ће се, поред средстава која обезбеђују неопходан минимум удобности и сигурности, на систематичан начин груписати здања с великом евокативном моћи и утицајем на масе, симболичка здања, која оличавају жеље, силе, прошла, садашња и будућа збивања. Рационална примена древних религијских система, старих предања, а понајвише психоанализе, на архитектонски израз, сваким даном постаје све хитнија, у мери у којој разлози за страствено понашање све више ишчезавају.“⁴⁶⁶

Око дефинисања унитарног урбанизма, Дебор ће говорити о интегралној и експерименталној трансформацији градова: „Унитарни урбанизам дефинишемо као коришћење свих уметничких и техничких средстава у циљу постизања целовите композиције окружења. Таква обједињена целина требало би да буде неупоредиво делотворнија у односу на пређашњу доминацију архитектуре над традиционалним уметностима, на актуелни вид спорадичне примене специјализованих технологија на анархични урбанизам или на неку форму научног приступа, као што је екологија [...] Он би морао да подразумева стварање нових и саботирање познатих форми архитектуре, урбанизма, поезије и филма. Интегрална уметност, о којој се толико причало, може се остварити само на нивоу урбанизма. Али, она више не би смела да кореспондира ни са једном од традиционалних естетских категорија. У сваком од својих експерименталних градова, унитарни урбанизам ће деловати преко одређеног броја поља сила, које за сада још можемо називати класичним термином градских четврти. Свака четврт ће тежити постизању специфичне хармоније, која ће се разликовати од суседних хармонија или ће се одредити за максималну дисхармонију у интерним оквирима.“⁴⁶⁷ У питању је утопијско-архитектонска замисао анти-капиталистичког града који

⁴⁶⁴ *Ibid.*, 3.

⁴⁶⁵ *Ibid.*, 6–7.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, 5–6.

⁴⁶⁷ Guy Debord, „Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action“, u *Situationist International Anthology*, *op. cit.*, 38. Превод доступан на: Анархистичка библиотека, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-izvestaj-o-konstruisanju-situacija-i-uslovima-za-organizovanje-medjunarodnog-pokreta>, приступљено 10.02.2022.

ће имати за циљ да конструише фузију између креативног урбаног живота, артифицијелног и природног окружења за реорганизацију затечене друштвене стварности. Ради се, заправо, о просторној сублимацији идеје „конструисања ситуација“ у којој би уметничке праксе биле интегрисане на плану свакодневнице, имплицирајући тиме покретање тоталне архитектонско-политичко-естетске револуције.

Наставак Деборове теорије отвориће тему о улози унитарног урбанизма у (де)конструисању традиционалног приступа планирању градова: „Друго својство унитарног урбанизма је његова динамика – што је последица његове непосредне повезаности са одређеним стилевима понашања. Најсведенији елемент унитарног урбанизма није кућа, већ архитектонски комплекс као скуп свих фактора који одређују неки амбијент или низ сукобљених амбијената, на нивоу конструисане ситуације. Просторни развој би требало да води рачуна о емотивним учинцима које ће експериментални град произвести. Један од наших другова изнео је теорију о четвртима ’расположења’, према којој би свака четврт града производила неко од базичних осећања, којима би се људи по вољи препуштали. Чини се да је тај пројекат извукао неке исправне закључке из актуелне тенденције омаловажавања случајно произведених примарних осећања и да би његова реализација допринела убрзању тог процеса. Другови који истичу захтеве за новом, слободном архитектуром, морали би да схвате да та нова архитектура испрва неће дати примат слободним, поетским линијама и формама – у значењу које тим речима придаје и којима се поноси сликарство ’лирске апстракције’ – већ пре атмосферском учинку просторија, ходника и улица, атмосфери везаној за делатности које се на тим местима обављају. Архитектура би морала да се развија користећи као гориво емотивно запаљиве ситуације пре него неке узбудљиве форме, а експерименти изведени на овај начин већ ће нас одвести новим, за сада неслућеним формама.“⁴⁶⁸ Тако, саме активности које би се одвијале у овом специфично осмишљеном архитектонском урбаном систему следиле би модел поетске игре⁴⁶⁹ и слободних активности за развијање разнородних креативних аспеката сваког појединца, унутар унапред одређеног скупа правила чији су исходи неизвесни – производећи нове, политички освешћене, те еманципаторске модусе понашања и (архитектонског) деловања.⁴⁷⁰

На пример, холандски ситуациониста Констант Нивенхус, архитекта утописта и, поред Дебора, кључни утемељивач унитарног урбанизма, експериментисао је са концептом нових урбанистичко-архитектонских ситуација, које би се креирале повезивањем просторно удаљених делова града [сл. 59]. То повезивање могло се посматрати као архитектонски процес (урбани развој, интеграција удаљених квартова архитектонским интервенцијама), али и као друштвена интеракција која се остваривала кроз различита средства комуникације. Нивенхус је концепцијом унитарног урбанизма желео да у потпуности трансформише традиционално планирање града. Стога, Нивенхус, од краја педесетих па све до средине седамдесетих година развија пројекат *Нови Вавилон (New Babylon)*. Овај пројекат представља симулацију ситуације потпуног ослобођења друштвене заједнице, кроз укидање свих норми, конвенција, традиција и навика у којем једна заједница под идеолошком маском капиталистичког система функционише.⁴⁷¹ Пројектован је као ризоматична мрежа, на више нивоа, који су постављени на стубове формирајући децентрализоване архитектонске платформе издигнуте изнад тла, које, са своје стране, сачињавају многобројне аутономне јединице – термином Нивенхуса, *секторе* [сл. 60]. Предвиђено је да се цео комплекс надвије над пејзажом који се користи за потпуно механизовану пољопривредну производњу. Сами сектори су места окупљања,

⁴⁶⁸ *Ibid.*

⁴⁶⁹ Према речима Дебора: „Ситуационистичка игра се разликује од класичног концепта игре по радикалном негирању елемента надметања и непристајању на одвојеност од свакодневног живота.“ *Ibid.*, 39. Превод доступан на: Anarhistička biblioteka, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-izvestaj-o-konstruisanju-situacija-i-uslovima-za-organizovanje-medjunarodnog-pokreta>, приступљено 10.02.2022.

⁴⁷⁰ Gabriel Zacarias, „The Constructed Situation“, u *The Situationist International: A Critical Handbook*, ur. Alastair Hemmens i Gabriel Zacarias (London: Pluto Press, 2020), 177.

⁴⁷¹ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique*, op. cit., 151.

односно својеврсни стамбени социо-културни центри; њихов број постепено се повећава, а везе које их спајају се умножавају. Флексибилност унутрашњег простора у секторима допушта вишеструке варијације реорганизовања стамбених амбијената на одређеним површинама.

Унутар структуре *Новог Вавилона* налази се површински ниво који је предвиђен за кретање и комуникацију (примера ради, Нивенхус спомиње ваздушни саобраћај), док се на горњим нивоима простиру платформе за „слободни развој креативности“, унутар којих је, опет, све променљиво.⁴⁷² *Нови Вавилон* се често сматрао идентичним са унитарним урбанизмом, при чему би се прикладније могао сагледати тек као једна артикулација овог концепта.⁴⁷³ *Нови Вавилон* јесте стално растућа архитектонска структура чији напор превазилази традиционалне и уобичајене границе архитектуре, технологије и планирања. Међутим, Дебор ће оспорити овај, по њему, тек један структурално-формални проблем урбанизма, који у свом концепту слави технологизацију животне средине. За Дебора је унитарни урбанизам био полазна основа и својеврсни катализатор потенцијала за потпуну друштвено-политичку револуцију у којој не треба укључити само интелектуалце, него целокупну омладину (студенте, пролетере), односно све слојеве једног друштва.⁴⁷⁴

Стога, након одласка Нивенхуса из групе почетком шездесетих година,⁴⁷⁵ сама концепција унитарног урбанизма мења свој правац. Тако, мађарски архитекта Атила Котањи и један од значајнијих теоретичара СИ Раул Ванајгем у тексту *Основни програм бироа за унитарни урбанизам (Programme élémentaire du bureau d'urbanisme unitaire, 1961)* подвлаче тезу да је свака урбанизација одраз буржоаске идеологије, те да се треба окренути просторним праксама као једином могућом урбаном борбом.⁴⁷⁶

Пресудан и најзначајнији утицај на ситуационистичко разматрање урбанизма, просторних пракси, свакодневнице и отуђења у модерном друштву имао је француски марксистички филозоф и социолог Анри Лефевр (Henri Lefebvre) са својом студијом *Критика свакодневног живота (Critique de la vie quotidienne)* чији је први том објављен 1947. године. За Лефевра, свакодневни живот увучен је у разарајуће облике отуђења, али је свакодневница, исто тако, иницијална полазна тачка за друштвене промене. Лефевр предлаже да простори, праксе и искуства свакодневног живота делују као димензија у којој се отуђујуће рутине могу разоткрити и преобразити. Другачије речено, Лефевр је тврдио да су урбани услови свакодневног живота централна трансформација револуционарних осећања и политике. На тај начин, сваки појединац, као део друштва, не постоји само као корисник урбаног простора, већ као делатник и стваралац таквог простора кроз уобичајени подухват свог свакодневног живота, креирајући при томе друштвене и политичке односе кроз свакодневну егзистенцију и делање.⁴⁷⁷ Управо су то одлучујуће Лефеврове мисли о *урбаном* који ће СИ преузети, имплементирати и разрадити у својим праксама.

Урбано окружење, као полазана платформа за Лефеврове тезе и теорију/праксу СИ, јесте директна чулна, осећајна и когнитивна спознаја изграђене средине као материјалне и

⁴⁷² Constant Nieuwenhuis, *New Babylon*, exhibition catalogue (The Hague: Haags Gemeentemuseum, 1974). Доступно на: <http://www.notbored.org/new-babylon.html>, приступљено 10.02.2022.

⁴⁷³ Craig Buckley, „Unitary Urbanism: Three Psychogeographic Imaginaries“, u *The Situationist International: A Critical Handbook*, op. cit., 188.

⁴⁷⁴ Hilde Heunen, *Architecture and Modernity: A Critique*, op. cit., 153.

⁴⁷⁵ У шестом броју часописа *Ситуационистичка интернационала*, а поводом Нивенхусовог избацивања из групе Дебор пише: „Бивши ситуациониста Констант, чији су холандски сарадници били искључени из СИ јер су пристали да саграде цркву, сада сâм показује моделе фабрике у свом каталогу, који је у марту објавио Општински музеј у Бохуму. Осим плагирања два или три слабо схваћена фрагмента ситуационистичких идеја, овај препредени лик искрено нема ништа боље да предложи него да делује као особа задужена за односе са јавношћу за интеграцију маса у капиталистичку технолошку цивилизацију.“ Доступно на: <https://www.cddc.vt.edu/sionline/si/critique.html>, приступљено 12.02.2022.

⁴⁷⁶ Attila Kotányi, Raoul Vancigem, „Basic Program of the Bureau of Unitary Urbanism“, u *Situationist International Anthology*, op. cit., 86–90.

⁴⁷⁷ Видети: Anri Lefevr, *Urbana revolucija* (Beograd: Nolit, 1974), Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell Publishers, 1991), Henri Lefebvre, *Writings on Cities* (Oxford: Blackwell Publishers, 1996), Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life: The Three-Volume Text* (London: Verso Books, 2014).

обликовне праксе артикулације и производње простора. Приближније, поетиком урбаног се улази у анализу чулне предочивости изграђене средине да би се показала могућност разумевања *форме* (архитектура), *предела* (пејзажна архитектура), *друштва* (социологија), *културалних модела* (студије културе), *текстуалних* (постструктурализам) и свих других могућих облика разумевања, интерпретирања и анализе града.⁴⁷⁸

О ходању као једном од главних концепата и стожера ситуационистичке мисли кроз које се исчитава, интерпретира и тумачи урбанистичка пракса СИ могу се наћи обимне студије.⁴⁷⁹ Стога, главни фокус овог дела рада усмерен је на односу ситуационистичког револуционарног деловања, политичког активизма и критичких урбаних стратегија. Другим речима, тежиште ће бити на разматрању и анализи сложеног наслеђа СИ и њиховог авангардно-политичко-архитектонског промишљања града и његове урбане средине.

Дебор уводи појам *психогеографије*, као посебну врсту симбиозе психологије и активне географије, а са циљем разумевања начина на који град емоционално, искуствено и мисаоно утиче на субјекта [сл. 61]. Он ће у свом тексту „Увод у критику урбане географије“ („Introduction à une critique de la géographie urbaine“, 1955) исказати срж ове идеје: „Психогеографија би се могла бавити изучавањем егзактних закона и специфичних учинака којима географско окружење, било оно свесно организовано или не, непосредно делује на осећања и понашање појединца.“⁴⁸⁰ Овде је питање, на који начин окружење утиче на појединца, и на који начин појединац утиче на окружење? Две године касније, Дебор ће у тексту „Извештај о конструисању ситуација и условима за организовање међународног покрета ситуационистичке оријентације“ („Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale“, 1957) продубити овај концепт уводећи и друге димензије и методе које инсистирају на конкретним експерименталним урбанистичким акцијама,⁴⁸¹ затим рефлексивној и субјективној природи реаговања на урбану средину, али, што је од круцијалног значаја, развоју креативних и субверзивно-критичких аспеката појединца. Тако се захтев за игром и развојем креативног потенцијала сваког појединца стављају испред захтева за производним радом у отуђеном друштву.

Овим се сугерише креирање мапе града путем које ће група људи прећи пут који је одређен комбинацијом урбане морфологије града и система случаја. На пример, у психогеографском духу, Ситуационисти су исекли мапу Париза на деветнаест делова који су, затим, случајним избором реформисани, а учесници су, потом, бирали сопствену руту кроз град користећи низ стрелица које повезују делове града заједно. Или су, у једној другој ситуацији, обилазили градове у Немачкој користећи мапу Лондона. Овим је предложен нов начин кретања, ходања, лутања кроз ткиво града, који је био у супротности са наметнутим и пожељним избором кретања у контролисаним условима преовлађујуће структуре друштва спектакла, тиме охрабрујући појединца да се изнова повеже са градом и свим његовим функционалним, обликовним, морфолошким, феноменолошким и друштвеним аспектима, али и са историјом, као и осећајем за место.

Деборова главна замисао јесте да праксе урбаног лутања не треба да буду унапред одређене, већ да се разумеју као креирање потпуно новог, непредвидивог и непланираног

⁴⁷⁸ Boško Drobnjak i Zoran Đukanović, „The Myth of Form“, u *The Aesthetics of Architecture – Beyond Form. International Yearbook of Aesthetics*, Vol. 20, ur. Miško Šuvaković i Vladimir Mako (Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Architecture, International Association for Aesthetics, The Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts of Serbia, 2020), 121.

⁴⁷⁹ Видети: Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking* (New York: Penguin Books, 2001), Merlin Coverley, *Psychogeography* (Harpending: Pocket Essentials, 2006), Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley: University of California Press, 1984).

⁴⁸⁰ Guy Debord, „Introduction to a Critique of Urban Geography“, u *Situationist International Anthology*, op. cit., 8. Превод доступан на: Anarhistička biblioteka <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-uvod-u-kritiku-urbane-geografije>, приступљено 12.02.2022.

⁴⁸¹ Guy Debord, „Report on the Construction of Situations and on the International Situationist Tendency's Conditions of Organization and Action“, u *Situationist International Anthology*, op. cit., 39.

итинерера, који је у спрези са питањем случајности, неодређености и спонтаним импулсом субјекта – онога који лута. Према Деборовом раном тексту (1956) из периода деловања у Летристичкој Интернационали, *dérive* (пролазак) дефинише се као „техника брзог проласка кроз различите амбијенте. Појам проласка проистекао је из увида у утицај психогеографских чинилаца и из жеље да се афирмише лудичко-конструктивно понашање, тако да је он у свим аспектима супротстављен класичним појмовима путовања и шетње“⁴⁸². Временски, *dérive* може трајати неколико минута или, пак, неколико дана. Вођено сензацијама које град пружа, ходање значи остваривање свакодневног урбаног живота [сл. 62].

Дебор наставља овај наратив: „Одајући се проласку, једна или више особа се током дужег или краћег временског периода одричу својих веза, послова, забава, као и свих других уобичајених мотива за кретање и деловање, препуштајући се упливима околине и сусретима који их тамо очекују. Удео случаја је у томе далеко мањи него што се обично замишља: посматрани из аспекта проласка, градови располажу одређеним психогеографским рељефом, постојаним токовима, фиксним тачкама и вртлозима који знатно отежавају улазак или излазак из неких зона [...] Човек може да крене у пролазак сам, али искуство показује да се најбољи резултати постижу с већим бројем мањих група, које се састоје од две или три особе истог спознајног нивоа; поређењем утисака унутар различитих група могло би се доћи до неких објективних закључака [...] Пролазак у просеку траје један дан, односно, колико и временски интервал између два периода сна.“⁴⁸³

С тим у вези, а у феноменолошкој сфери мишљења, ходање је конфронтација између урбане средине, покрета и тела које изводи чин ходања, унутар затечених специфичности историјских и географских услова. Другим речима, урбана средина јесте одређени материјални образац који се појављује пред субјектом. Градски простор наспрам онога који пролази/хода одражава и приказује континуитет површине, запремине и урбаног простора. Тело које хода улицом окружено је мноштвом звукова, жамора, различитих и разнородних ритмова и импулса. Реч је о сасвим личном опажању урбане средине, а затим и о трагању за концептима које ће повезати лични утисак перципираног са неодређеним општим знањима о архитектури и конкретној урбаној мрежи. Ходањем појединац постаје покренути субјект конкретне телесно-сензуалне и телесно-бихевиоралне ситуације унутар урбане опне града. Изграђена средина која је предмет посматрачеве пажње, постаје естетски активан део у непрекидном процесу мењања визуелних вредности урбаног окружења.⁴⁸⁴

Сама концепција *dérive*-а укореењена је у надреалистичким праксама и текстовима о лутањима градом,⁴⁸⁵ али и суштински конституисана у термину *flâneur*. Концепт *flâneur* била је тема великог броја књижевних и теоријских расправа у француској култури, посебно током 19. века.⁴⁸⁶ Валтер Бењамин ће бити најзаслужнији за поновну употребу овог појма, не дајући његову прецизну дефиницију, али га повезујући са доколицом, кретањем у мноштву људи, отуђењем, посматрањем и ходањем, а превасходно шетњом по пасажима.⁴⁸⁷ Бењамин ће у својој последњој обимној и, услед нагле смрти, никада довршеној студији *Пројекат пасаж* (*Das Passagen-Werk*, писана између 1927–1940), а у тексту под називом „Бодлер или улице Париза“, нагласити улогу појма *flâneur* (као литерарног карактера) ослањајући се на Бодлерову поезију: „Бодлеров геније, који се хранио меланхолијом, јесте алегориски геније. С Бодлером, Париз по први пут постаје тема лирске поезије. Та поезија није химна домовини; то је пре поглед алегористе, који се спушта на град, поглед отуђене особе. То је поглед *flâneur*-а, чији

⁴⁸² Guy Debord, „Theory of the Dérive“, u *Situationist International Anthology*, op. cit., 62. Превод доступан на: Анархистичка библиотека <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-teorija-prolaska>, приступљено 12.02.2022.

⁴⁸³ *Ibid.*, 62–64. Превод доступан на: Анархистичка библиотека <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/guy-debord-teorija-prolaska>, приступљено 12.02.2022.

⁴⁸⁴ Boško Drobniak i Zoran Đukanović, „The Myth of Form“, op. cit., 125–126.

⁴⁸⁵ О надреалистичком лутању кроз париске улице у различитим емотивним стањима, видети на пример: Луј Арагон, *Сељак из Париза* (Београд: Просвета, 1964), Андре Бретон, *Нађа* (Београд: Нолит, 1999).

⁴⁸⁶ Keith Tester ur., *The Flâneur* (London: Routledge, 2015).

⁴⁸⁷ Rebecca Solnit, *Wanderlust: A History of Walking*, op. cit., 236.

начин живота, иза свог ублаженог ореола, још увек успева да сакрије предстојећу испразност житеља великог града. *Flâneur* се још увек налази на прагу – како метрополе, тако и средње класе. Ни једна, нити друга, још увек немају власт над њим. У било којој од њих он није на своме. Он тражи уточиште у гомили. Рани доприноси физиогномици гомиле могу се пронаћи код Енгелса и Поа. Гомила је вео кроз који се познати град *flâneur* указује као фантазмагорија – час као пејзаж, час као соба“. ⁴⁸⁸ *Flâneur* је суштински везан за појам модерности, он је производ убрзане индустријализације, а потом и урбанизације (посебно метропола као што је био Париз). *Flâneur* је истраживао град без утврђене руте и одредишта, што је обећавало могућност изненадних сусрета и непланираних чулних открића. *Flâneur* је особа која је у сталном дослуху са променама у друштву, урбани шетач и изоштрени чулни уживалац духа своје епохе.

Овим поступком се успоставља разлог за избор урбаног лутања као главног метода у проучавању поетских покушаја да се ближе разуме урбано окружење кроз плуралност, коегзистенцију урбаних образаца и начина живота у урбаном контексту. Другачије речено, овако просторно деловање могло би се поставити као трагање за феноменима које обликују урбана подручја на свакодневном нивоу. ⁴⁸⁹ Како архитекта и теоретичар Дарко Радовић у својим савременим приступима и интерпретацији *dérive*-а наводи, фокус овог методолошки радикалног експеримента јесте на перцепцији, препознавању, идентификацији и размени различитих просторних израза урбаног, све са циљем стварања емоционалног, интуитивног и рационалног поља развијања и вредновања креативног размишљања о граду и урбаној животној средини. ⁴⁹⁰ Стратегија *dérive*-а има, као што је већ поменуто, карактеристике надреалистичког лутања или остварује везу са активношћу *flâneur*-а, међутим Деборов принцип је ближи војној стратегији „извиђања града“. ⁴⁹¹

Аналогно томе, *dérive* као метод (наизглед) бесциљног лутања кроз урбану средину, стреми ка доживљају и сагледавању изграђене средине изван синтетички обликоване парадигме живота града, градског простора, његових амбијената и друштвености која се у њему одиграва. Формулисањем случајних путева кроз град, ситуационисти оспоравају доминантну природу урбане изграђености и нуде ново сагледавање града које ће се базирати на суштинској одвојености од урбаног и владајућег спектакла, стварајући тиме простор за другачије организовање друштвених односа. Овде се лутање градом разуме као нарушававање баналности свакодневне доколице, у којој се време не проводи под медијском контролом слика, већ у могућности остваривања субверзивне ситуационистичке игре.

Détournement (скретање, одвраћање, заобилажење, злоупотреба, преусмеравање нечега од уобичајеног курса) означава културалну диверзију, односно, ради се о употреби уметничких артефаката и свакодневних елемената, ситуација или догађаја и њиховом реконтекстуализовању стављањем у сасвим други стваралачки и приказивачки оквир [сл. 63]. Циљ је да, на пример, у колажним радовима приказана ситуација изгуби своје првобитно значење, тако да у новом, рекреираним наративу, добије измењену форму и ефекат. У том смислу, не постоји ситуационистичка уметност, већ искључиво *ситуационистичка употреба уметничких средстава*. ⁴⁹² Често су овакви колажи били усмерени директно против друштва спектакла и капиталистичког поретка, тежећи трансгресији, употребом потрошачке културе против ње саме. Међутим, може се закључити да је доминантно друштво послератног

⁴⁸⁸ Walter Benjamin, *The Arcades Project* (Cambridge, Mass., and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002), 21. Превод доступан на: Anarhistička biblioteka <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/walter-benjamin-pariz-prestonica-xix-veka>, приступљено 12.02.2022.

⁴⁸⁹ Darko Radović ur., „Introduction: In Grium Imus ... or, derive as the way of urban inquiry“, u *Tokyo Dérive – In Search of Urban Intensities* (Tokyo: IKI + flic studio co., 2013), 8–13.

⁴⁹⁰ Darko Radović, *Subjectivities in Investigation of the. Urban The Scream, the Shadow and the Mirror* (Tokyo: IKI + flic studio co., 2014), 3.

⁴⁹¹ Merlin Coverley, *Psychogeography, op. cit.*, 97.

⁴⁹² Guy Debord, „Definitions“, u *Situationist International Anthology, op. cit.*, 52.

капитализма било исто тако вешто у стратегијама *détournement*-а као и сами ситуационисти,⁴⁹³ те да су, развојем овог концепта, границе субверзије постајале све тање. С тим у вези, овакав концепт је био присутан као фреквентна стратегија историјских авангарди и пре појаве СИ, а у савремености постаје масовно распрострањени стваралачки систем комуникације који парадоксално, упркос њиховој изворној намери, постаје апсорбован у културу као друштвено прихватљив концепт, на тај начин одавно изгубивши свој револуционарни гест.

Све ове ситуационистичке архитектонско-урбанистичке и уметничке праксе могу се одредити једним кровним термином – *артивизам*.⁴⁹⁴ У самом називу у питању је симбиоза два појма: арт (уметност) и активизам. Словеначки социолог и театролог Алдо Милохњић износи идеју артивизма да би указао на специфичну ситуацију када се активизам као друштвено-политичка активност преклапа са уметничком делатношћу.⁴⁹⁵ Тако се артивизам односи на културални и политички активизам. Имајући то у виду, архитектонско-урбанистичке праксе СИ прелазе из поља аутентичног уметничког стваралаштва у друштвено консеквентни активизам у специфичним условима живота послератне културе и друштва.

Након шездесетих година, приметно је одсуство појмова психогеографије, *dérive* и *détournement* у текстовима СИ – пре свега у студијама *Друштво спектакла* и Раул Ванажгемовој *Револуцији свакодневног живота* (орг. *Расправа о свакодневном животу за добро младе генерације*, фр. *Traité de savoir-vivre à l'usage des jeunes générations*, 1967)⁴⁹⁶ које се окрећу више ка филозофском ангажовању и суштинским питањима о друштвеном систему, модернизацији, капитализму као догматичном поретку и свеопштој људској историји.

СИ стремилa је конструисању ситуација кроз радикалне колективне урбанистичке, архитектонске, уметничке и критичке акције унутар друштва развијеног капиталистичког система. С тим у вези, иако поједине урбанистичке праксе СИ нису биле реализоване (пored осталих, Нови Вавилон), оне су конституисане са циљем преобликовања свести појединца, кроз различите урбане, герилске и екстремистичке иновације којим се окружење истражује и доводи у питање коришћењем различитих уметничких, архитектонских и географских стратегија и техника како би се разорила доминација спектакла и обезбедили алтернативни начини деловања и живота у заједници. Ситуационистичке ране експерименталне урбанистичко-архитектонске стратегије и тактике, затим радикални напади на развојни пут капитализма и спектакла, поставиће снажне темеље и припремити културални и друштвени простор за оно што ће уследити са масовним мајским побунама 1968. године.⁴⁹⁷ Ситуационистичка друштвено-политичка критика утемељила је архитектонске и урбанистичке праксе као кључне области и креативне силе путем којих би се могла остварити реорганизација свакодневнице у пољу друштвености.

3.5. НЕКОЛИКО ЗАКЉУЧАКА О (ОСТВАРЕНИМ) УТОПИЈАМА АРХИТЕКТОНСКИХ НЕОАВАНГАРДИ

У овом поглављу предочена је теоријска и практична парадигма неоавангардне архитектонске праксе. Мапиране су теоријско-критичке интерпретације неоавангарде као засебног феномена и његовог односа са концепцијама историјских авангарди. Разлике које постоје унутар ових теорија сасвим су очигледне: с једне стране спектра, налази се Биргерова дефиниција неоавангарде као неуспешног покушаја рециклирања субверзивних идиома прве авангарде – као феномен који тек само резонира са прошлим догађајем; с друге стране, критичарски круг окупљен око часописа *October* (Фостер, Буклох), кроз психоаналитичку

⁴⁹³ Tom McDonough, „Introduction: Ideology and the Situationist Utopia“, u *Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents*, ur. Tom McDonough (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002), XIV.

⁴⁹⁴ Miško Šuvaković, „Aktivizam i artivizam“, u *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*, op. cit., 283.

⁴⁹⁵ Aldo Milohnić, „Artivizam“, u *Teorije savremenog teatra i performansa* (Beograd: Orion Art, 2014), 131–145.

⁴⁹⁶ Raoul Vaneigem, *The Revolution in Everyday Life* (London: Rebel Press, 2001).

⁴⁹⁷ Gerald Raunig, *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*, op. cit., 137–138.

интерпретативну призму, износи тезу о потиснутој културалној *трауми* изазваној историјским авангардама – она се може разумети у потпуности тек ретроспективно, у послератним авангардама, у тренутку када је модернизам доминантна парадигма коју неоавангарде теже да изазову и преиспитају својом трансгресијом. Ово истраживање је на трагу потоње теоријске концепције.

Структура неоавангарде у дискурсу архитектуре почива и може се рашчланити на неколико парадигматских образаца: експеримент као истраживачка пракса, ослањање на резултате историјских архитектонских авангарди, тежња ка практичном остваривању (услед технолошког развоја) утопијске замисли авангарди између два светска рата, активистичко-политичко субвертирање високе/касне модернистичке културе унутар репресивног државног и глобалног капиталистичког поретка. Тако је британска неоавангардна архитектонска група Архиграм идејно конструисала пожељну технократску архитектуру, али само да би суштински понудила нову интерпретативно-језичку промену у формалним аспектима архитектуре – због ове једнодимензионалне иновације ова група се може сврстати у уметничко-архитектонске неоавангарде. С неке друге стране, рад италијанске архитектонске групе Суперстудио може се идејно и програмски сагледати као она архитектонска неоавангарда која је поред формалне иновације наметнула и целокупну трансформацију друштва – естетско-архитектонске авангарде – у контексту глобалне послератне кризе економског, друштвеног и политичког система. Ипак, деловање и ове групе има своје критичне тачке: пре свега, у успостављању увек нужно привидне слободе поједница, која би се остварила реализацијом њихових утопијских пројеката.

Истраживање о стриктно уметничким авангардама, односно експерименту и експериментисању унутар ликовних, извођачких и музичких неоавангардних парадигми показује измештање авангардних тенденција са предратне Европе ка послератном Америчком континенту. Ту се могу сусрести разнородне истраживачке праксе које су се међусобно прожимале доводећи у питање постојеће поетичке и естетичке догме. Аналогно томе, амерички композитор Џон Кејц интенционално ће увести шумове, буку или тишину, не као саставни сегмент једног музичког комада, него као *једини* звуковни и чујни елемент дела. Кејц ће из источњачке филозофије конципирати систем случаја, са циљем одузимања аутору интенцију у стварању једног музичког, уметничког или, чак, архитектонског комада. На сасвим идентичном путу биће и активност интернационалног покрета Флуксус. Овај покрет ће у постдишановској формацији апропријације и постдадаистичког негирања исказивања разлика између уметности и животних пракси подривати културалну сцену и либералну буржоаску публику послератног периода. Приказивање примера стриктно уметничке неоавангарде имало је за циљ да реферише на различите типове експеримената који ће најавити оно што ће бити једна уметничка и архитектонска линија у савремености.

Тоталној трансформацији у односу на капиталистичко друштво спектакла тежила је школа Black Mountain College и група француских/европских ситуациониста. Black Mountain College је попут Баухауса у историјским авангардама (пре свега из разлога што је неколико предавача прешло из Немачке у Америку), али сада у новом и измењеном културалном и друштвеном оквиру, понудила радикалну образовно-експерименталну педагошку и практичну ситуацију. Бакминстер Фулер ће управо на овој школи развијати и примењивати своје научно-архитектонске експерименте. Негде истовремено овом деловању, у Европи ће из радикално поетичких иновација послератне Летристичке интернационалне настати покрет ситуациониста који ће, с једне стране, обновити аксиоме историјских авангарди, а с друге стране, кроз дивергентну архитектонску и урбанистичку праксу обухваћену политичком ауром стремити потпуном идеолошком заокрету од експанзивног капитализма (поседовања, потрошње, отуђености и медијализације друштва) ка реконструкцији свакодневнице. Из ових разлога, Black Mountain College, деловање Бакминстер Фулера и СИ у овом истраживању носе епитет естетско-архитектонске неоавангарде.

Међутим, као и историјске архитектонске авангарде, архитектонске неоавангарде нису у потпуности оствариле своју утопију већ су биле укључене, прихваћене и доведене до асимилације унутар академске и масовне културе.

4. ЕКСЦЕСНЕ ПРАКСЕ ПОСТМОДЕРНЕ И САВРЕМЕНЕ АРХИТЕКТУРЕ

4.1. ПОСТСТРУКТУРАЛИЗАМ: ТЕОРИЈСКА АНТИЦИПАЦИЈА ПОСТМОДЕРНЕ

Западноевропска култура изродила је две доминантне теоријске парадигме, а које су се у потпуности развиле на почетку друге половине шездесетих година 20. века – структурализам и постструктурализам. Структурализам је правац мишљења који заступа веровање да постоји кохерентни систем у којем је значење конструисано за све појединце на истоветан начин. Структурализам није уско залазио у смисао дела, већ је анализирао појмове, алате и кодове који творе значење самог дела. Постструктурализам, насупрот томе, означава критичку концепцију и разградњу структурализма, у којој идеје о свету зависе од конструисаног дискурса унутар тог друштва. Оба појма – и структурализам али и, превасходно, постструктурализам – неопходни су филозофски концепти за даљу теоријску анализу постмодернистичке архитектуре. Структурализам и постструктурализам имају јасну и могућу употребу у архитектури, кроз своје специфичне механизме „читања“ и „декодирања“ грађене средине.⁴⁹⁸ Због тога ће у наставку текста бити укратко предочени најважнији аспекти ових теорија.

О улози структуралистичке, постструктуралистичке и постмодернистичке мисли и њеног значаја за историографска и теоријска разматрања архитектуре постоји обиман број студија.⁴⁹⁹ Стога, главни циљ овог дела рада јесте метатеоријска интерпретација њених главних постулата и оних тачака пресека које су у спречи са присуством авангардне и експерименталне архитектонске праксе у постмодернистичкој архитектури.

4.1.1. Основни појмови структурализма и семиологије у архитектонском контексту

Структурализам, постструктурализам и деконструкција јесу теоријско-филозофске школе које тврде да је свако сазнавање реалности увек посредовано неким језиком, идеологијом, културом и да су ти дискурси увек препрека која спречава директан увид у саму стварност. Швајцарски лингвиста Фердинанд де Сосир (Ferdinand de Saussure) биће утемељивач структурализма, замаха и налета мишљења које ће се филозофски и психоаналитички највише развити и продубити у Француској. Његова постхумно објављена збирка предавања *Курс опште лингвистике (Cours de linguistique générale, 1916)* једна је од најзначајнијих публикација структуралистичке теорије.

Кључни допринос структурализма јесте настојање да се покаже да један знак – на пример, концепција једног типичног архитектонског комуникацијског сегмента, „степениште“ – не производи аутоматски за сваког појединца само једно значење, већ да је откривање значења датог знака увек посредовано одређеним менталним и материјалним слојевима. Теоријски прецизније речено, фундаментални Сосиров допринос јесте тренутак када он знак дели на *означено (signifié)* и *означитеља (signifiant)*, чији арбитрарни, а опет мотивисани однос, обједињује његов лингвистички знак (*signe*). Означено представља мисаони или апстрактни појам (*concept*), док означитељ (*image acoustique*) упућује на материјалне аспекте знака (изговорена или написана реч).⁵⁰⁰ Однос ових елемената је арбитраран зато што не постоји никакво оправдање због чега се одређена реч везује за одређени појам. С друге стране,

⁴⁹⁸ Neil Leach, „Structuralism“, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ur. Neil Leach (London and New York: Routledge, 1997), 156.

⁴⁹⁹ Видети, на пример: Hal Foster ur., *Postmodern culture* (London: Pluto Press, 1983), John Frow, *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernism* (Oxford: Clarendon Press, 1997), David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Oxford: Blackwell, 1997), Matei Calinescu, „On Postmodernism (1986)“, u *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism, op. cit.*, 265–310, Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture* (London: Academy Editions, 1987), Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна* (Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 2000).

⁵⁰⁰ Ferdinand de Saussure, *Kurs opšte lingvistike* (Sremski Karlovci, Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 1996), 80–81.

тај однос истовремено је и мотивисан, зато што га канонске језичке и појмовне концепције увек нужно конституишу (на пример, симболи градње јесу различити грађевински елементи који формирају одређену структуралну целину, док су симболи за стамбени пројекат цртежи, а не роман/капут/столица и сл.). Речено архитектонским дискурсом, овим је показано да не постоји одређујући, фиксан или стабилан однос између, на пример, речи „степениште“ и изведене конструкције пројектоване да повеже вертикалну удаљеност између нивоа или спратова једног објекта на коју се та реч односи у оквирима српског језика – други језици познају само своју реч за такву грађевинску конструкцију.

За Сосира, и то је оно на чему ће он инсистирати, знак не чини веза, с једне стране, неког објекта, ствари или предмета и, с друге стране, његовог имена, него сам знак повезује један појам (означено) и једну акустичку слику (означитељ).⁵⁰¹ Та акустичка слика, према Сосиру, упућује на материјалност, али *није* материјална или физичка ствар, већ се тако може назвати једино у односу са другом апстрактнијим појмом означеног.⁵⁰² Укратко, у Сосировој теорији, спој звука и појма творе један знак.

Сосир сугерише да, попут језика који преовладава људским умом, бинарна опозиција представља основни концепт који утиче на сферу људског размишљања. Таква бинарна релација јесте средство путем којих елементи језика задобијају вредност и значење, а сваки тај елемент дефинисан је путем узајамног односа, одређивања и позиционирања према другом појму који стоји насупрот њему, у једног мрежи бинарних кодова. Француски етнолог и структурални антрополог Клод Леви-Строс (Claude Lévi-Strauss) је, користећи овај лингвистички модел, анализирао античку трагедију *Краљ Едип*. Полазећи од претпоставке да је мит структуриран као говор, што подразумева да значење није одређено партикуларним елементима језика, већ његовим међусобним релацијама, Леви-Строс мит разуме у оквиру структуре чије се значење може интерпретирати једино након разумевања међусобних односа унутар датог система. Тако ће он мит о Едипу разложити на четири вертикалне колоне: прва колона се тиче крвног сродства чији су рођачки односи ексцеснији у односу на нормативизоване друштвене каноне (Едип се жени Јокастом, својом мајком) – у питању су „прецењени родбински односи“; друга колона приказује исти однос, али са супротним предзнаком (Едип убија свога оца Лаја), односно као „потцењени родбински односи“; трећа колона обухвата хтонска (земаљска) чудовишта које је потребно уништити (Кадмо убија змаја) како би се могли родити људи из земље и тиче се негације аутохтоности човека, док се у четвртој колони појављује наглашена мана која означава тешкоћу у ходању (Едипов отац Лај је кривоног), што је елемент који указује на везу са аутохтоним пореклом људи. Сумирано исказано, оно на шта Леви-Строс жели да укаже јесте да значење књижевног језика није изведено из искуства писца или читаоца, него од његове основне структуре која је сачињена од опозитних елемената које формирају једно књижевно дело.⁵⁰³ Међутим, као што Леви-Строс објашњава, бинарна опозиција није нужно повезана са и не постоји искључиво у сфери језика и његовој употреби, већ се може прошити и на друге области унутар културе и друштва.

С тим у вези, Леви-Строс је испитивао универзалне структуре мишљења, основне и заједничке обрасце људског понашања који су позиционирани испод друштвене појавности, као несвесна природа свих културалних феномена. Структурализам у антропологији настаје као резултат Леви-Стросовог напора (изнетог средином 20. века) да је потребно да ова специфична наука у настајању, која се до тада базирала на биолошком детерминизму и изучавању природне основе човека, централизује лингвистику и њен модел унутар горе наведених несвесних структура људског мишљења.⁵⁰⁴ Лакан се у овоме сложио са Леви-Стросом позивајући се на овакав лингвистичко-језички развој Фројдовога несвесног: „Лингвистика нам овде може послужити као водич, јер управо је то улога коју има у савременој

⁵⁰¹ *Ibid.*, 80.

⁵⁰² *Ibid.*

⁵⁰³ Claude Lévi-Strauss, *Strukturalna antropologija* (Zagreb: Stvarnost, 1989), 220–227.

⁵⁰⁴ Франсоа Дос, „Рођење једног хероја: Клод Леви-Строс“, у *Историја структурализма 1. Поље знака 1945–1966* (Лозница: Карпос, 2016), 40.

антропологији, а према томе никако не можемо остати равнодушни.⁵⁰⁵ Укратко, Леви-Строс износи концепцију да у људској природи постоје урођени архетипски механизми бинарног категорисања реалности и односа између елемената. Другим речима, сваки (видљиви) друштвени однос би се могао читати и тумачити као својеврсни систем знакова, у смислу анализирања разнородних друштвених образаца (на пример, правила облачења, правила понашања, системи сродства и друго).⁵⁰⁶

Структурализам је шездесетих година 20. века био успостављен као једна од најраспрострањенијих теорија, која се пренела и на различите друге области, пре свих на књижевност, филозофију, антропологију, економију, социологију и архитектуру. У архитектонском контексту, овакво интересовање појавило се као још једна архитектонска линија која је обећавала критички одмак од модерничког функционализма и послератног рационализма у архитектури, битно утицајући на развој архитектонске мисли током друге половине 20. века.

Ролан Барт (Roland Barthes), француски семиолог, теоретичар књижевности, уметности, културе и моде успоставиће структурализам као „правилан след извесног броја менталних радњи“, с тим да „свака структуралистичка делатност [...] има циљ да реконструише какав 'објект', тако да путем реконструкције изрази правила функционисања ('функције') тог објекта.“⁵⁰⁷ Аналогно овоме, семиологија архитектуре фокусира се на све оне процесе производње и потрошње значења, интерпретација, назора, погледа, вредности, осећајности, идеологије и моћи кроз артикулацију и организацију простора. С тим у вези, требало би поставити диференцијацију између семиотике и семиологије, која је следећа: Семиотика означава науку о знацима, а семиологија науку о употреби знакова у култури.⁵⁰⁸

Чешки књижевник, естетичар и структуралиста Јан Мукаржовски (Jan Mukařovský) поставиће архитектуру као специфичан лингвистички облик комуникације⁵⁰⁹, уводећи пет функционалних „хоризоната“ архитектуре (у његовом тексту било их је иницијално четири, а потом аутор додаје и пети): (1) непосредна практична функција грађевине; (2) историјска функција, односно сврха, која је пре свега фундирана у односу објекта са догматичним скупом норми грађења, где свака архитектонска структура представља референтни коментар на сопствени претходни комуникациони код;⁵¹⁰ (3) друштвена функција, која описује начин на који зграда постоји као манифестација идентитета и територијалности њених корисника и самог архитекте; (4) индивидуална функција, која је повезана са особеним, индивидуалним стилским одликама грађевине, али и одликама које могу одступати од утврђене норме пројектовања и грађења; (5) естетска функција, која за Мукаржовског представља дијалектичку негацију функционалности, другим речима, естетска функција у архитектури, за разлику од свих осталих уметности, не може да надвлада практичну функцију грађевине.⁵¹¹

Према Мукаржовском, естетској функцији конкуришу практичне функције архитектонског објекта са којим је блиско повезана.⁵¹² Тиме Мукаржовски снажно нагиње ка разумевању естетског (у складу са духом времена у којем је есеј изворно написан, а то су касне тридесете године 20. века), у једном конзервативном и традиционалном облику, као идеје вредности и суђења, међутим у једном његовом другом есеју он обећава да се на том месту естетска функција разуме и успоставља шире – као поље чулних промена (како је показано у сегменту 2.3.4.1. овог истраживања), односно као нужан конститутивни део „укупне реакције субјекта на свет који га окружује.“⁵¹³

⁵⁰⁵ Žak Lakan, *Spisi, op. cit.*, 68.

⁵⁰⁶ Видети: Claude Levi-Strauss, *Strukturalna antropologija* (Zagreb: Stvarnost, 1989).

⁵⁰⁷ Rolan Bart, „Strukturalistička delatnost“, u *Književnost, mitologija, semiologija* (Beograd: Nolit, 1979), 152.

⁵⁰⁸ Miško Švaković, „Semiologija“, u *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 635.

⁵⁰⁹ Jan Mukařovský, „Prilog problemu funkcija u arhitekturi“, *Kultura*, 55 (1981): 97–110.

⁵¹⁰ Donald Preziosi, „The Functions of the Built Environment“, u *Architecture, Language, and Meaning* (The Hague: Mouton Publishers, 1979), 48.

⁵¹¹ Jan Mukařovský, „Prilog problemu funkcija u arhitekturi“, *op. cit.*, 97–110.

⁵¹² Jan Mukařovský, *Struktura, funkcija, znak, vrednost – ogledi iz estetike i poetike* (Beograd: Nolit, 1987), 20.

⁵¹³ *Ibid.*, 94.

Трансформација форме у архитектури структурализма одиграла се кроз модуларни приступ пројектовању и грађењу. Тако конструисан систем јединица који твори мегаструктуру ригидне геометријске форме, имао је за циљ прилагођавање конфигурацији терена⁵¹⁴ и знатно бржи поступак реализације од уобичајеног, у виду префабриковане градње, а тиме и ширу социјалну доступност кроз ефикасну изградњу објеката. С тим у вези, структуралистичка архитектура јапанских Метаболиста⁵¹⁵ – примера ради, *Торањ Накагин* из 1972. године [сл. 64], Кишо Курокаве (Kishō Kurokawa) – или радови холандског архитекте Алда ван Ајка (Aldo van Eyck)⁵¹⁶ и његов пројекат *Амстердамско сиротиште* из 1960. године [сл. 65], заснивали су се на увођењу просторне матрице која је у служби контролisaња комплексне структуре која се може даље развијати по хоризонталној и вертикалној оси.

Тиме је лингвистички дуализам пренесен и на архитектуру, у смислу интелигибилног уодношавања елементарних структура и односа: бинарну опозицију дрво/артефакт, опозицију шума/објекат, опозицију природна средина/изграђена средина, опозицију ентеријер/екстеријер и сл. У том погледу, архитекта у свом пројектантском приступу бира природни камен за поплочавање подних површина, што се повезује са природним пејзажем, а не са објектом у урбаној средини,⁵¹⁷ као и обратно, када се натур (необрађени) бетон употребљава за формирање унутрашњег простора. Све ово је стремило ка поништавању границе унутрашњег и спољашњег простора и њихових структуралних елемената, наглашавајући бинарност тих односа, који ће свој зенит достићи у критичком захвату постструктурализма и деконструктивистичкој филозофији, а касније и деконструктивистичкој архитектури (о овим аспектима биће речи у одељку 4.2.2). За архитектонску праксу у овој лингвистичкој теоријској сфери, било је важно питање на који начин се значење и језичка смисао одиграва у култури и на који начин таква филозофија језика може бити транспонована у поље архитектуре.

Структуралистичко питање у архитектонском пољу деловања може се успоставити у неколико целина: (1) као утопијско планирање градова у коме се град разуме као живи организам у могућем перманентном развоју; (2) естетизација архитектуре која имплицира интеграцију конструктивних и формалних елемената у циљу стварања органског јединства; (3) усредсређивање на истраживање односа између елемената у архитектонској структури и идеји о развоју простора, еволуцијском расту и трансформацији архитектуре.⁵¹⁸

Тако, структуралистички модел у архитектури се не бави сагледавањем форме кроз њену визуелну, ликовну или композицијску карактеристичност, него напротив, односима унутар елемената који сачињавају ту форму.⁵¹⁹ Конкретније, конститутивна одлика структуралистичке архитектуре јесте систем мреже која уз помоћ своје пројектоване основне матрице спаја и групише (по хоризонталној или вертикалној оси) једнообразне архитектонске јединице (капсуле) чисте геометријске форме, базиране на основним геометријским облицима. Цикличност ових архитектонских структура и њихово правилно понављање отварају могућност разматрања на који начин се уодношава њихов ритам, размера, волумен, али и успоставља свака друга релација. Ове структуре се, као такве, могу надовезати једна на другу у могућем бесконачном ланцу, наговештавајући један хипотетички облик саморепродукције. При чему, структурализам у архитектури не представља ни развијање типологије или

⁵¹⁴ Даница Стојиљковић, *Структурализам у архитектури Југославије у периоду од 1954. до 1980. године*, докторска дисертација (Београд: Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, 2017), 47.

⁵¹⁵ Видети на пример: Kishō Kurokawa, *Metabolism in architecture* (London: Studio Vista, 1977), Robin Boyd, *New Direction in Japanese Architecture* (New York: George Braziller, 1968).

⁵¹⁶ Herman Hertzberger, „Building Order“, u *Lessons for Students in Architecture* (Rotterdam: 010 Publishers, 1991), 126–128.

⁵¹⁷ Lisbeth Söderqvist, „Structuralism in architecture: a definition“, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 3 (2011): bez paginacije. DOI: 10.3402/jac.v3i0.5414

⁵¹⁸ Danica Milan Stojiljković i Aleksandar Ignjatović, „Towards an Authentic Path: Structuralism and Architecture in Socialist Yugoslavia“, *The Journal of Architecture*, Vol. 24, No. 6 (2019): 854, DOI: 10.1080/13602365.2019.1684973

⁵¹⁹ Cf. Nathaniel Coleman, „Aldo van Eyck’s utopian discipline“, u *Utopias and Architecture* (New York: Routledge, 2005), 199.

типолошких класификација, управо супротно томе, оно се фокусира на релације између архитектонских јединица, на њихове сродности и различитости, пре него на визуелне и функционалне аспекте појединачних делова (ћелија) свеукупне структуре. У питању је разлагање архитектонске целине на сродне облике, који ће се на тај начин расути, расипати и успостављати нове односе. Отуда се у архитектонској структуралистичкој пракси, а у оквиру једне кохерентне архитектонске целине успостављају различите релационе (геометријске, волуменске) позиције између одређених подскупова елемената, односно архитектонских ћелијских јединица. Оваква архитектонска структурализација одбацује сваки облик историцизма конституишући сопствена правила по којима искључиво може да функционише, што јој сосировски даје синхронијску димензију.

Архитектура структурализма неоспорно је имала авангардну улогу⁵²⁰, у смислу разарања и заузимања критичког односа наспрам доминантног архитектонског послератног функционализма, ипак такав отклон био је преваходно усмерен ка креирању новог архитектонског језика. Експериментаторски приступ у структуралистичкој архитектури заснивао се на изласку изван граница стриктно архитектонског метода и приступа пројектовања и заласку у поље структуралне лингвистике. То је допринело развоју истраживачког поља унутар архитектонског деловања, које добија централну позицију. Уношење лингвистичког модуса у архитектуру има иновативни карактер, зато што нуди нови поступак у архитектонским модусима стваралаштва.

Међутим, архитектонски структурализам може бити означен искључиво као уметничко-архитектонска неоавангарда. Он нема политичку димензију и политички ангажман (те стога није естетско-архитектонска неоавангарда) зато што, у развијеном технократском периоду у ком настаје, својом спектакуларном и сензационалном чулном појавношћу не подрива у потпуности доминанту архитектонско-друштвену парадигму, већ је донекле и афирмише, јер овакви визуелно атрактивни пројекти постају све присутнији. Парафразирајући Дебора, овде се ради о капиталу акумулираном до ступња у коме постаје архитектонска обликовна и функционална структура – што ће након Другог светског рата постати масовно и глобално све присутнија тенденција и феномен.

4.1.2. Постструктуралистички концепт *отворености*: од архитектонског дела до архитектонског текста

Отварање уметничког, архитектонског и сваког другог дела или културалног феномена успоставио је, конципирао и осмислио италијански теоретичар књижевности, културе, информација, семиотичар, естетичар, као и прозни писац Умберто Еко (Umberto Eco). Артикулација овог појма се, по први пут, одиграла на филозофском конгресу у Венецији 1958. године кроз саопштење „Проблем отвореног дела“ („Il problema del' opera aperta“), а затим детаљније и опширније је разрађивано у књизи *Отворено дело (Opera aperta, 1962)*⁵²¹. Екова теза се, у најкраћем, може објаснити на следећи начин: свако дело може се подвргнути различитим интерпретацијама, приступима, тумачењима и анализама, чиме реципијент (интерпретатор, слушалац, посматрач) то дело значењски и симболички довршава. Међутим, постоје и она – експлицитно *отворена* – остварења код којих се очекује активније ангажовање реципијента или извођача у теоријском заокруживању дела или, пак, раду на делу. Еко ће ове тврдње доказивати на уметничким, па и културалним праксама: неоавангардним музичким делима, сликарству енформела, књижевним романима, естетици телевизије и другим савременим радовима и феноменима.

Еко је овим теоријским концептом направио обрт од постојећег, традиционалног аутономног односа према делу и естетичког интерпретирања дела путем „новог начина

⁵²⁰ Kvjatoslav Hvatik, „Avangarda i strukturalizam“, u *Marksizam – strukturalizam: istorija, struktura*, ur. Muharem Pervić (Beograd: Nolit, 1974), 584–595.

⁵²¹ Umberto Eco, *Otvoreno delo* (Sarajevo: Veselin Masleša, 1965).

гледања, осећања, схватања и прихватања универзума у којем су традиционалне везе срушене и у којима се мучно обиљежавају нове могућности веза⁵²². Он афирмише отварање дела: „Свако умјетничко дело, чак и ако је створено по једној експлицитној или имплицитној поетици нужности, суштаствено је отворено за виртуелно бескрајан низ могућих читања, од којих свако оживљава дело по личној перспективи, личном укусу, личном извођењу.“⁵²³ Тако, Еко хоће да каже да хипотетички рецепијент својим знањем, уверењима и, уопште, мисаоним процесом, коначно обликује и завршава дело.

Примера ради, напуштена градилишта недовршене архитектонске структуре допуштају сасвим лично трагање посматрача за мисаоним *отвореним* концептима који ће повезати утисак о перципираном са апстрактним и општим знањима о конструкцији, стабилности објекта, могућој обликовности и свим другим архитектонским проблемима. На тај начин, успостављају се разнородна потенцијална стваралачка решења и комбиновања не/очекиваних материјала, форме, облика и др. Тако је успостављена нова визуелна комуникација заснована на принципу перманентне промене у коме посматрачево деловање ове објекте чини естетски активним и ставља их у средиште пажње.⁵²⁴ Стога, стваралачки процес је уско повезан са истраживањем које прелази пут од естетске намере до материјализације концепта развијеног на нивоу идеје.⁵²⁵

На *опажајном* нивоу, недовршени објекти се могу сагледавати на основу категорија уравнотежености/неуравнотежености, стабилности/динамичности, док на *концептуалном* нивоу, отворени и полуотворени недефинисани просторни волумени који су позиционирани између постојеће физичке структуре, усмеравају стваралачки процес у конкретни правац обликовања, чиме се подразумева, према француском естетичару Жерару Женету (G rard Genette) да таква ситуација представља не само тренутак стваралачке активности него место *деловања*.⁵²⁶ Притом, сваки рецепијент својим креативним потенцијалом успоставља сопствену визуелну комуникацију са простором формирајући архитектонску визију (концепцију) напуштених простора вођену личним искуством и стваралачким капацитетима, односно оним што ће немачки филозоф и естетичар Волфанг Велш (Wolfgang Iser) назвати активним искуством.⁵²⁷ Другим речима, посматрач својим знањем и доживљајем напуштених објеката у којима се јасно примећује присуство једне отеловљене фантазије ослобођене сваке функционалности, изузев оне експресивне, дозвољавају испољавање имагинативних аспеката сваког стваралачки активног појединца.⁵²⁸ У архитектонском (али и у сваком уметничком) концепту отворености дела кључно је да се радикалне и експерименталне промене врше на нивоу индивидуалне интерпретације и перцепције, стога не постоје више идентичних концептуалних довршења оваквих објеката.

Блиско замисли Умберта Ека, Ролан Барт ће, у теоријској сфери, увести радикалну тезу у којој се истиче да аутор дела није његов изворни творац, те да оригинални аутор било ког дела не постоји по себи. Ова тврдња је настала у кратком тексту „Смрт аутора“ („La mort de l’auteur“, 1968), у којој је централни теоријски концепт близак Ековом принципу *отворености дела*, у коме рецепијент довршава дело, док овде Барт, сасвим другачије, тврди да дело *нема* један, централни извор.⁵²⁹ Према Барту, аутор дело ствара повезујући се са разнородним *текстовима* и моделима културе и друштва – у том смислу, аутор је активан посредник између мноштва цитата издвојених из културе људске цивилизације. Значење текста увек измиче јер је текст „мултидимензионални простор на којем се разноврсна писања, од којих ни једно није

⁵²² *Ibid.*, 15.

⁵²³ *Ibid.*, 57.

⁵²⁴ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava, op. cit.*, 109.

⁵²⁵ *Ibid.*

⁵²⁶  erar Ženet, *Umetničko delo: estetska relacija* (Novi Sad: Svetovi, 1998), 216.

⁵²⁷ Wolfgang Iser, „Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects“, *Theory, Culture & Society*, Vol. 13, No. 1 (1996): 1–24.

⁵²⁸  ilo Dorfles, *Pohvala disharmoniji: umetnost i život između logičkog i mitskog* (Novi Sad: Svetovi, 1991), 125.

⁵²⁹ Roland Barthes, „Smrt autora“, u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker (Zagreb: Matica hrvatska, 1999), 197–201.

изворно, мијеша и сукобљава. Текст је ткиво цитата изведених из неизмјерног броја средишта културе.⁵³⁰

Према томе, ако текст конституишу цитати, онда сâм текст нема аутора, а „кад је једном аутор уклоњен, жеља да се одгонета текст постаје потпуно јалова. Дати тексту Аутора значи наметнути том тексту границу, значи опскрбити га коначним означеним, значи затворити то писање“⁵³¹. Дакле, за Барта Аутор не постоји, он је, стога, позициониран тек као субјект посредник између свих других текстова културе који формирају дело. У том смислу, језик управља Аутором, јер он по себи не говори ништа ново и оригинално, он је тек филтер информација, зато што се једино може користити језичким и културалним елементима који га окружују. Након *смрти аутора*, наступа рођење читаоца: „текст је сачињен од многоструких писања, изведен из разних култура, те улази у међусобне односе дијалога, пародије, оспоравња, но постоји једно мјесто гдје та многострукост налази своје жариште, а то мјесто је читатељ, а не, као што се досада говорило, аутор. Читатељ је простор на којему су сви цитати који чине писање записани, а да при томе ни један од њих није изгубљен; јединство текста не лежи у његову поријеклу него у његову одредишту.“⁵³² Тако, Барт исказује идеју да творац дела није аутор, већ је то његов читалац/посматрач, зато што се налази на позицији у којој има могућност *избора* – аутор је конструкт, он нуди један пресек текстова културе, а реципијент довршава дело синтезом читања, сопствених интерпретација и преношења значења делâ. Аналогију ове Бартове тезе са књижевношћу и архитектуром покушаће да успостави британски историчар архитектуре Џонатан Хил (Jonathan Hill) написавши на једном месту: „Користити зграду значи и конструисати је, било физичком трансформацијом, као што је померање зидова или намештаја, користећи је на начине који раније нису били замишљени, или осмишљавањем новог начина употребе. Баш онако како читалац, кроз читање, креира нову књигу, корисник конструише нову зграду кроз коришћење.“⁵³³

Разлика између Ековог и Бартовог концепта постоји и она је разграничавајућа. За Ека је дело отворено зато што аутор интенционално допушта и подстиче такво *отварање*, нудећи избор реципијенту, посматрачу, извођачу или пројектанту у одлучивању довршавања самог дела. У Ековом одређењу, стваралаштво постаје *жива* пракса.⁵³⁴ Из тог разлога Еко за неке од примера узима неоавангардне – тада савремене – радикално-експерименталне, музичке композиторе какви су Карлхајнц Штокхаузен (Karlheinz Stockhausen) и Лучано Берио (Luciano Berio), апострофирајући неопходне интерпретаторске и стваралачке одлуке извођача у реализацији оваквих дела: „Међу новим производима инструменталне музике можемо примијетити неке композиције обиљежене једном заједничком карактеристиком: нарочитом извршном аутономијом уступљеном интерпретатору, који није само слободан да по својој сопственој осјетљивости тумачи композиторове индикације (као што се то дешава у случају традиционалне музике), него мора изворно да се мијеша и у структуру композиције, често одређујући трајање нота или сукцесију звукова у једном чину стваралачке импровизације.“⁵³⁵ С друге стране, бартовски посматрано, важније би било да се кроз однос видљивости архитектуре проучавају функције значења одређеног архитектонског дела у конкретним културалним и друштвеним контекстима. Тиме је свако дело, а не само авангардно (отворено) дело, подложно оваквој врсти интерпретације и читања.

Као што је већ речено, Барт подвлачи активно ангажовање читаоца у успостављању значења текста. Тако ће у делу *Сапазин* (*Sarrasine*, 1830) француског књижевника Оноре де Балзака (Honoré de Balzac) идентификовати 561 нумерисаних фрагмената као јединице значења. Барт ће постструктуралистички интерпретирати овај текст користећи пет „кодова“

⁵³⁰ *Ibid.*, 199.

⁵³¹ *Ibid.*, 200.

⁵³² *Ibid.*, 200–201.

⁵³³ Jonathan Hill, „The Death of the Architect“, u *Actions of Architecture: Architects and Creative Users* (London, New York: Routledge, 2003), 70.

⁵³⁴ Miško Šuvaković, *Diskurzivna analiza...*, *op. cit.*, 427.

⁵³⁵ Umberto Eco, *Otvoreno delo*, *op. cit.*, 31.

(којима се групишу сви текстуални означитељи): (1) *херменеутички код* – под којим се подразумевају различити појмови којима се формулише али и разоткрива одређено питање (ко или шта је Саразин?); (2) *семички код* – омогућава читаоцу да идентификује специфичне друштвене и родне статусе (мала соба у поткровљима Париза тог доба реферише на сиромаштво, као и родни идентитет Саразина);⁵³⁶ (3) *симболички код* – означава опозитно-бинарне супротности које помажу да се нагласи разлика између ликова или окружења које представљају; (4) *проаиретички код* – реферише на оне тачке заплета које су узроковане претходним догађајима и које доводе до других радњи; (5) *културални* или *референцијални код* – укључује сва она знања које читалац поседује, односно друштвене, историјске, психолошке или књижевне референце.⁵³⁷

Барт овде прави текстуалну анализу, која стоји насупрот структуралистичком тумачењу дела. Конкретније, главна дистинкција постструктуралистичког од структуралистичког читања и разумевања дела, јесте у томе што се текст и његова одређења не разумеју као потпуно затворена и посебна, већ увек нужно у корелацији са свим чиниоцима који су распоређени унутар самог дела, али и (што је кључна разлика у односу на структурализам) изван дела.⁵³⁸ У том смислу, постструктурализам јесте разарање структуралистичке аисторичности, редуktivизма, логоцентризма.⁵³⁹ Постструктурализам ће кроз своје интерпретативне моделе инсистирати да иза појавности једног дела – било ког дела, текста или културалног артефакта – постоји скуп значења и слојеви бесконачних конотација.⁵⁴⁰

Једна друга утицајна Бартова студија јесте „Од дела до текста“ („De l'œuvre au texte“, 1971) у којој се успоставља теза да сваки културални артефакт прелази пут *од дела ка тексту*, што значи да дело није нешто што је коначно својом појавношћу, већ да се свако дело мења под специфичним условима излагања, препознавања и идентификације.⁵⁴¹ *Текст* овде не представља симбиозу слова, синтагми и реченица које творе једну граматичку целину која је комуникативног карактера, него се односи и на све друге културалне праксе. Сваки феномен се може посматрати као текст, зато што комуницира, и бива читан од стане читаоца/посматрача/учесника/реципијента. У том смислу, у питању је *културални текст* који изводи модусе различитих, потенцијално бесконачних, значења.

Аналогно овоме, у тексту „Семиологија и урбанизам“ („Sémiologie et Urbanisme“, 1970) Барт ће извести постструктуралистичку интерпретацију градске средине, истичући да је град културални текст који је потребно „читати“ – при чему су таква „читања“ урбане средине увек нужно везана за тренутни историјски контекстуални оквир и тиме, заправо, ефемерна и променљива у протоку времена.⁵⁴² Нешто прецизније, Барт овим текстом анализира примену семиологије у урбанистичком планирању конципирајући следеће: становник града мора продрети у градски дискурс – јер је град конструисан као језик – односно, мора разумети његову логику, свакодневницу и уопштenu друштвеност живећи, ходајући и посматрајући град, а све то са циљем како би се могла препознати и уочити специфична значења која град носи. Та значења су у радикалној супротности у односу на формалне и видљиве аспекте урбане средине.⁵⁴³ Град представља семиолошки пејзаж који денотира друштвене, политичке и културалне поруке.

⁵³⁶ Andrea Lešić, „Konotacija i beskonačnost u S/Z“, u *Bahtin, Bart, strukturalizam* (Beograd: Službeni glasnik, 2011), 226–227.

⁵³⁷ Roland Barthes, „The Five Codes“, u *S/Z* (Oxford: Blackwell Publishing, 2002), 18–20.

⁵³⁸ Michael Moriarty, *Roland Barthes* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1991), 120.

⁵³⁹ Cf. Rosalind Coward i John Ellis, *Jezik i materijalizam: razvoj u semiologiji i teoriji subjekta* (Zagreb: Školska knjiga, 1985).

⁵⁴⁰ Rosalind Kraus, „Poststructuralism and the Paraliterary“, u *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985), 293.

⁵⁴¹ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker (Zagreb: Matica hrvatska, 1999), 202–207.

⁵⁴² Roland Barthes, „Semiology and the Urban“, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, op. cit., 158–164.

⁵⁴³ *Ibid.*, 161.

У том смислу француски филозоф Луј Марен (Louis Marin) уочиће да *читати* један *текст* подразумева прелажење погледом преко пиктуралне површине слике и, потом, повезивање те слике са другим текстовима културе.⁵⁴⁴ То значи да не постоји искључиво један формални квалитет уметничког, у овом смислу, архитектонског дела, које изазива специфичне естетске емоције, већ се такво духовно стање проширује и повезује са знањима о неком другом архитектонском здању, а затим и са религијским, филозофским, књижевним, политичким или неким другим текстом. На тај начин, Марен ће – уз своје претходнике али и савременике, Сосира, Ека, Барта – утврдити један *семиолошки микрокосмос*, успоставивши га као поетизовану грађу за једну нову врсту интерпретације културе.

Све ово (свако повезивање дела са разнородним и бројним текстовима културе) фундаментално је везано за интертекстуалност. Бугарско-француска филозофкиња, семиотичарка и психоаналитичарка Јулија Кристева (Юлия Кръстева) 1966. године ће теоријски установити концепт *интертекстуалности* (*intertextualité*), још један постструктуралистички појам у овој анализи, као фузију Сосирове семиотике (науке о знацима) и Бахтиновог (Михајл Бахтин) *дијалогизма* (идеје о непрекидном дијалогу или вишегласности, а тиме и повезивању, између различитих књижевних дела и аутора).⁵⁴⁵ Појам интертекстуалности разликује се од појма интересубјективности по томе што се значење не преноси дијадом *писац – читалац*, већ је оно увек посредовано другим текстовима друштва и културе који окружују аутора и читаоца.⁵⁴⁶ Барт ће се на ово надовезати: „Интертекстуално у сваком тексту је садржано, будући да је оно само међутекстовље неког другог текста, те се не смије побркати с неким поријеклом текста: покушати наћи 'изворе', 'утјецаје' неког дјела значи упасти у клопку мита поријекла; цитати који чине неки текст анонимни су, њима не можемо ући у траг, а ипак су *већ читани*: то су цитати без наводника.“⁵⁴⁷

Нешто прецизније, интертекстуалност јесте активно умрежавање знакова, речима Кристеве „мозаик цитата“, али и интегрисаност две компоненте односа.⁵⁴⁸ У својој исцрпној студији о интертекстуалности, словеначки теоретичар и историчар књижевности Марко Јуван акрибично дефинише овај феномен: „Општа интертекстуалност је схваћена као својство свих текстова. Сваки текст настаје, постоји и схваћен је тек преко садржинских и формалних веза с другим изјавама, постојећим текстовима али такође и са знаковним системима (кодovima), типовима дискурса, језичким врстама, стилским и жанровским конвенцијама, претпоставкама, стереотипима, општим местима, архетиповима или клишеима.“⁵⁴⁹

Кристева је конструисала теоријско-интерпретативну ризоматично-текстуалну ситуацију у којој не постоје изоловани објекти света уметности или културални артефакти, већ су они део света који је повезан са бесконачно много променљивих значења. Ти текстови прелазе пут од појавности, трансформације и премештања у друге оквире интерпретације и разумевања. Тако, интертекстуалност у архитектонском дискурсу означава индиректно или директно повезивање са другим архитектонским и уметничким текстовима као делима. *Индиректно* конотира да је сваки архитектонски објекат „инспириран“ свим оним другим формалним, обликовним, визуелним карактеристикама, али и свим функционалним аспектима у пројектанском приступу, који су уочени кроз историју чак и ако то није експлицирано у својој појавности. *Директна* интертекстуалност, са друге стране, подразумева управо то експлицитно цитирање одређених архитектонских решења (на пример, у постмодернистичкој архитектури) која се ту појављују као омаж, посвета или циничка клаузула. Сажето речено, сваки текст је наставак на неку претходну текстуалну праксу; на тај начин сваки архитектонски објекат се наставља на естетске, поетичке, концепцијске, формалне и друге

⁵⁴⁴ Louis Marin, „Ћитанје слике“, у *Dometi*, temat „Elementi za slikovnu semiologiju“, br. 7–9 (1981): 39.

⁵⁴⁵ Julia Kristeva, „Word, dialogue, and novel“, у *Desire in language: a semiotic approach to literature and art* (New York: Columbia University Press, 1980), 66.

⁵⁴⁶ *Ibid.*

⁵⁴⁷ Roland Barthes, „Od djela do teksta“, у *Suvremene književne teorije*, op. cit., 205.

⁵⁴⁸ Marko Juvan, *Intertekstualnost* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2013), 11.

⁵⁴⁹ *Ibid.*, 51–52.

визуелне принципе претходних објеката. У читању архитектонског дела увек су присутни пресеци бројних пројектантских приступа, обраде декоративне пластике на фасади, решења конструктивних детаља, материјализација, приступ решавању осветљења и др. У питању су вишеструки слојеви историје, теорије, естетике који се умрежавају и преклапају у креирању сваког новог архитектонског дела.

Тако, једно архитектонско дело није искључиво и ексклузивно носилац поетичких принципа и светоназора самог пројектанта, већ читава мрежа цитата која проистиче из бескрајног низа међусобно различитих културалних матрица. Архитектонско дело је хетерогено поље дискусија историјских, друштвених и културалних модела представе света и производње значења. Следствено томе, ниједно архитектонско дело није настало одвојено од других архитектонских дела.

Сва наведена, и укратко изложена, постструктуралистичка отварања текста, денотирају да интерпретирање једног архитектонског објекта тражи и, неминовно, укључује аспекте других архитектонских дела, текстова, пракси, у дијахронијском и синхронијском смислу, али и свих оних не-архитектонских текстова културе. Архитектонско дело се, посматрано у оваквом теоријско-интерпретативном смислу, трансформисало од затвореног формалистичког „безинтересног“ схватања и чистог естетског суда, односно уживања у његовим чулним, формалним, визуелним карактеристикама (пропорција, ликовност, амбијентална снага), ка *отворености* и опцији повезивања и уодношавања једног архитектонског дела са другим архитектонским објектима и свим другим културалним делима и феноменима.

4.2. ПОСТМОДЕРНО, ПОСТМОДЕРНОСТ И ПОСТМОДЕРНИЗАМ

Шездесетих година 20. века, развијена друштва западне Европе, Северне Америке и Јапана постепено су ушла у нову еру економског и друштвеног развоја – постиндустријског развоја.⁵⁵⁰ У питању је нова констелација процеса између производних снага и производних односа. Постиндустријска друштва инсистирају на проширењу и промени класне структуре у којој је већи фокус на едукацији, научним и интелектуалним активностима.⁵⁵¹ Све ово неминовно доводи до израженијих захтева за естетским, интелектуалним и, коначно, статусним „самоостваривањем“ појединаца, у коме се тежише и преокупација сада базира на остваривању демократских начела, питања слобода и реализацији високог стандарда живота узрокованих општом климом благостања у одсуству глобалних ратова.⁵⁵² Акцент са економских проблема, са којима је у форми владавине *државе благостања* (*Welfare State*) завршено, прелази се на све друге друштвене проблеме: свеснију еколошку средину, развијену културу, остваривање једнаких права за оба пола, већа права за припаднике националних мањина, распрострањено и доступно образовање, јачање демократизације и др.⁵⁵³

Овим је конструисана идеолошка матрица пожељног друштва изобиља, а која је као једно од својих коначних одредишта имало измењен светски геополитички поредак у коме више нема централизованих глобалних сукоба (нпр. између Истока и Запада), већ се свет заснива на плурализму, а то значи мањим друштвеним формацијама које нису у међусобном конфликту. Овакве концепције (показаће се, привидне) државе благостања и друштва изобиља фундаментално су утицале и на културални поредак. Зато што се тада опширније реализују и концепције мултикултуралности, односно идеје о интеграцији и коегзистенцији различитих култура у једној заједници људи.⁵⁵⁴ Надаље, у седамдесетим годинама 20. века модерна као поетички и уметнички феномен напушта оквире високе уметности и прелази у сферу масовне

⁵⁵⁰ Daniel Bell, *The Coming of Post-Industrial Society* (New York: Harper Colophon Books, 1974).

⁵⁵¹ Seymour M. Lipset, „Revolt protiv modernizacije“, u *Modernizam/Postmodernizam. Teorija/Debata*, ur. Dušan Marinković (Novi Sad: Mediterran Publishing, 2018), 241.

⁵⁵² *Ibid.*, 232–243.

⁵⁵³ *Ibid.*, 244.

⁵⁵⁴ Опширније о појму мултикултуралности, видети на пример: Will Kymlicka, *Multikulturalizam – multikulturalno građanstvo* (Podgorica: CID, 2004).

културе, што је била реакција на измењен идеолошки и културални контекст тог доба у којој уметност постаје саставни део популарне културе.

Амерички политички теоретичар Фредрик Џејмсон (Fredric Jameson) историјски контекст постмодерне, капиталистички систем након Другог светског рата, односно појаву новог типа друштвеног живота и новог економског поретка (тзв. „модернизација“, „постиндустријско друштво“, „потрошачко друштво“, „мултинационални капитализам“) одредиће на следећи начин: „Овај нови тренутак капитализма може датирати из послератног бума у Сједињеним Државама касних 1940-их и раних 50-их или, у Француској, од успостављања Пете републике 1958. године. Шездесете године у много чему представљају кључни транзициони период, еру у којем је нови међународни поредак (неоколонијализам, зелена револуција, компјутеризација, електронске информације) истовремено установљен, пометен и потресен сопственим унутрашњим противречностима и спољним отпором.“⁵⁵⁵ Џејмсон ће врло прецизно успоставити постмодернизам као перјаницу касног потрошачког глобалног капитализма.⁵⁵⁶

С друге стране, а у циљу ближег дефинисања постмодерне и њених сродних појмова, на овом месту ће бити, сасвим кратко, изнете њене главне дистинкције: (1) *Постмодерно* (тј. постмодерно доба) представља целу друштвено-економску (цивилизацијску) епоху; (2) *Постмодерност* јесте специфичност постмодерног доба: плуралност, фрагментарност, језичке игре; (3) *Постмодернизам* је уметничка (али и, можда, теоријска, филозофска) продукција у доба постмодерне.

Сам термин „постмодерна“ има дугу историју,⁵⁵⁷ али тек са француским филозофом Жан-Франсоа Лиотаром (Jean-François Lyotard) и његовом студијом *Постмодерно стање* [или, алтернативно: *Постмодерни услов*]. *Извештај о знању* (*La Condition Postmoderne. Rapport sur le savoir*, 1979) појам постмодерне бива теоријски инструментализован. Лиотар у постмодерној види напуштање великих историјских метанаратива. Напуштањем доминантних идеолошких, уметничких и културалних парадигми слике света, означавало је за Лиотара да се свет утапа у мноштву језичких игара које се одигравају у специфичним културалним и друштвеним системима. Управо појам „језичке игре“ представља важно место у филозофији постмодернизма, које упућује на касно стваралаштво аустријског аналитичког филозофа Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein). Преиспитијући сам феномен и природу језика, Витгенштајн уочава да у постојању различитих игара (на пример, друштвених игара) правила која творе те игре се заснивају искључиво на разумевању и повезивању граматике језика и реалности. Нешто прецизније, граматика језика је аналогна правилима игре, стога је и значење одређеног појма у језику аналогно повлачењу потеза у игри. Још прецизније, на пример, начин употребе фигуре топа у шаху одређена је стриктним правилима, која ако се наруше или мењају воде до губитка онтолошких својства саме игре. Аналогно томе, како је то Витгенштајн успоставио, различите врсте исказа, односе се на различите врсте језичких игара, стога искази у једној језичкој игри не могу се пренети у другу. Лиотар овај термин употребљава како би објаснио постмодернистичко уметничко дело и концепира га на три нивоа: 1) игре не садрже правила која у себи самима поседују одређену валидност или легитимност, већ су та правила предмет изреченог или неизреченог јавног или прећутног „уговора“ између играча (с тим да ово не значи да играчи измишљају правила); 2) уколико не постоји придржавање правила не постоји ни игра, односно без правила нема игре, а свака, и најмања, промена неког правила мења природу игре, што денотира да било који исказ који је у супротности са правилима не припада игри која је тим правилима и дефинисана; 3) сваки исказ се разуме и рачуна као

⁵⁵⁵ Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society“, у *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, op. cit., 113.

⁵⁵⁶ Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 416.

⁵⁵⁷ Видети, на пример: Perry Anderson, *The Origins of Postmodernity* (London: Verso, 1998).

„потез“ у игри.⁵⁵⁸ Тако, за Лиотара, не постоји један јединствени мета-језик који у обухвата све језичке игре.

Самим тим, сви различити облици живота и деловања посебне су (микро) језичке игре: „Поједноставимо ли до крајности, можемо рећи да се неповјерење према метанарацијама сматра ’постмодерним’. Оно је засигурно посљедица напретка знаности, но и напредак са своје стране претпоставља неповјерење. Застарјелости метанаративног приступа легитимности одговара управо криза метафизичке филозофије, а такођер и академске институције која је овисила о овој. Наративна функција губи своје чимбенике, великог јунака, велике опасности, велике заплете и велик циљ. Она се распршује у облачиће наративних језичких елемената, али такођер и оних денотативних, прескриптивних, дескриптивних итд., од којих сваки са собом носи прагматичне набоје *sui generis*. Сватко од нас живи на раскршћу мноштва ових елемената. Ми нужно не обликујемо постојане језичке комбинације, а ни својства оних које обликујемо нису нужно приопћива. Према томе, друштво које долази не позива се толико на њутновску антропологију (попут структурализма или теорије сустава) већ се у већој мјери позива на прагматику језичких честица. Постоји много различитих језичких игара, то је хетерогеност елемената.“⁵⁵⁹ Лиотар је термином постмодерне описао нову еру у условима фрагментарности и плуралности развијеног глобалног капитализма у којој више не постоји један центар (односно, један метанаратив) или једна монолитна сила, односно повезаност са одређеним срединама или средиштем хијерархијског одлучивања, већ се друштво заснива на мноштву различитих светова уметности, светова архитектуре, коначно на *мноштву*⁵⁶⁰ различитих светова културе.

Како немачки филозоф у области естетике, постмодерне и транскултуралног друштва Волфганг Велш (Wolfgang Iser) у једној од својих утицајнијих књига *Наша постмодерна модерна (Unsere postmoderne Moderne, 1993)* наводи: „Постмодерна офанзивно пледира [...] за мноштво и одлучно иступа против свих старих и нових хегемонистичких захтева. Она се заузима за мноштво хетерогених концепција, језичких игара и животних форми не из немарности и не у смислу јефитног релативизма, већ на основу историјског сазнања и мотивисања слободом [...] Она следи гледиште да сваки захтев за искључивошћу може потицати само из нелегитимног уздицања доиста партикуларног у наводно апсолутно. Зато она стаје на страну мноштва и окреће се против појединачног, супротставља се монополима и разоткрива уплитања. Њена опција се односи на плуралитет – начин живота и форми делања, типови мишљења и социјалних концепција, система оријентације и мањина. Она је у томе видно критичког духа [...] Онај ко у њој види само појаву ’надградње’, или чак само стратегију компензације, тај је не познаје“.⁵⁶¹ Ово *мноштво* светова културе, представља само прву фазу, а достићи ће своје *убрзање*⁵⁶², али и *бесконачност потпуне непрегледности* у ери савремености 21. века. Постмодерна филозофска, теоријска, уметничка и архитектонска продукција, према овоме, представља општу хетерогеност различитих културалних облика живота сводивих на Витгенштајнов позни концепт језичке игре у времену технократски развијеног постиндустријског информацијског и медијског Западног капиталистичког друштва.

Хајнрих Клоц ће изнети тврдњу да постмодерна не само да не разара у потпуности модерно наслеђе, већ га, на неки начин, и наставља: „Постмодерна се није, међутим, поставила апсолутно против традиције модерне, већ је на њу реаговала и променила њен програм. За

⁵⁵⁸ Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju* (Zagreb: Ibis grafika, 2005), 11–14, Ludvig Vitgenštajn, *Filosofska istraživanja* (Beograd: Nolit, 1980), (§23) 47–48 i (§65–86) 66–74.

⁵⁵⁹ Jean-François Lyotard, *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju, op. cit.*, VI.

⁵⁶⁰ Појам „мноштва“ („multitude“) се може разумети у смислу у којем га користи италијански марксистички филозоф и социолог Паоло Вирно (Paolo Virno), као скуп разнородних (политичких, економских, друштвених, класних) сингуларности. Видети: Paolo Virno, *Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života* (Zagreb: Jesenski i Turk, 2004).

⁵⁶¹ Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна* (Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 2000), 15.

⁵⁶² Paul Virilio, *A Landscape of Events* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000).

разлику од модерне, која је хтела да се реши прошлости и која је у самој себи тражила образложење, постмодерна је представљала покушај корекције курса. Она није била револуционарна, већ ревизионистичка; она није отклонила модерну, већ се супротставила њеним историјски насталим заблудама.⁵⁶³ Са овим ће се сложити и Велш, следећим увидом: „Она [постмодерна] наставља модерну, али напушта модернизам. Она оставља за собом идеологију потенцирања, иновације, превазилажења и превладавања, она оставља за собом динамику – изама и њихове акцелерације. Отуда мишљење да постмодерна жели једноставно да замени или превлада модерну, спада свакако, у њена (само)неразумевања“.⁵⁶⁴

С друге стране, Чарлс Џенкс ће теоријски напасти Лиотарову концепцију постмодерне, наводећи да „сва веровања или велики наративи постају немогући у научном добу, нарочито улога и крајњи легитимитет саме науке. Отуд потиче његов нихилизам, анархизам, и плурализам 'језичких игара' које се међусобно сукобљавају; отуд и његово уверење да постмодерна култура подразумева 'осетљивост за разлике' и 'рат против тоталитета'“.⁵⁶⁵ Као што се јасно може видети, Џенкс и Лиотар су били теоријски удаљени када се говори о концептуализацији и конкретизацији постмодернизма. За Џенкса, Лиотар је своју тезу базирао на произвољности максиме „све је дозвољено“ („anything goes“) која одговара новонасталом потрошачком друштву, али не и захтевима истинске постмодерне. Док је Лиотар, по Џенксу, привржен релативизму.⁵⁶⁶ Међутим, према Велшу, Џенкс је овде противречан, зато што с једне стране постоји плурализам као конститутивна одредница постмодерне, а с друге стране Џенкс ипак стреми ка једном тоталитету, целини, односно свеобухватној синтези симболичког поретка ове епохе.⁵⁶⁷ Другачије речено, постмодерни плурализам има своје корене у античким, средњовековним и нововековним коренима и облицима који су га антиципирани. Оно што је новина јесте то да у постмодерној плурализам више није периферни облик друштвености као што је био у ранијим периодима, већ доминантна парадигма у култури и животним праксама.⁵⁶⁸

Амерички политички теоретичар јапанског порекла Френсис Фукујама (Yoshihiro Francis Fukuyama), прво у свом чланку „Крај историје?“ (1989), а затим и у истоименој књизи (1992) са проширеним увидима изнеће тезу о завршетку историје и улазак у пост-историјско доба. Фукујама, кроз ову надасве полемичку псеудохегеловску тезу, поставља следећу дијаду: с једне стране смешта ауторитативне политичке режиме, а с друге, либерална капиталистичка уређена друштва. Он овде даје предност либералној политичкој демократији и тржишној економији наспрам свих других идеологија, тврдећи да су таква уређења стабилни демократски механизми. Другим речима, тријумф Западног система, за Фукујаму, евидентан је пре свега распадом комунистичког система (Совјетски Савез, Кина, Источна Европа⁵⁶⁹) који није био способан да се одржи и кога треба да наследи демократски поредак.⁵⁷⁰ Демократски систем Фукујама овде подразумева као идеолошку премису политичке агенде неолибералног капитализма, у коме се препознаје Западна глобална доминација (пре свих Сједињених Америчких Држава) наспрам свих других држава. Ова теза је проблематична из разлога што

⁵⁶³ Хајнрих Клоц, *Уметност у XX веку: модерна-постмодерна-друга модерна*, *op. cit.*, 11.

⁵⁶⁴ Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, *op. cit.*, 16. Међутим, за Петера Биргера већ сам појам „постмодерно“ је оспорив термин, зато што, с једне стране, представља тек апстрактни назив за одређено раздобље културе и друштва, и, с друге стране, према њему, преовлађујући начин производње остао је непромењен у односу на другу половину 19. века, а то значи приватно присвајање колективног вишка вредности. Peter Birger, „Propast modernog doba“, у *Modernizam/Postmodernizam. Umetnost*, ur. Dušan Marinković (Novi Sad: Mediterran Publishing, 2018), 10.

⁵⁶⁵ Чарлс Џенкс, *Шта је постмодернизам?* (Лозница: Карпос, 2016), 61.

⁵⁶⁶ Волфганг Велш, *Наша постмодерна модерна*, *op. cit.*, 53.

⁵⁶⁷ *Ibid.*

⁵⁶⁸ *Ibid.*, 93.

⁵⁶⁹ О уметности у посткомунистичкој Европи видети: Piotr Piotrowski, *Art and Democracy in Post-Communist Europe* (London: reaktion books, 2012).

⁵⁷⁰ Francis Fukuyama, „An Old Question Asked a New“, у *The End of History and The Last Man* (New York: Free Press, 1992), 12.

некритички разматра, а чак и пледира за капитализам као друштвено-политички систем свеопште контроле, кризе, деструкције, отуђења, конзумеризма и надзирања прокламујући сва средства за његов даљи опстанак и развој. Тако, за Фукујаму, капитализам и ново либерално друштво, које следи након пада Берлинског зида, након краја комунистичких режима, завршетка Хладног рата и формирања мултиполарног света, нема алтернативу. Из ових разлога, Фукујама припада реду оних теоретичара који крај постмодерног доба виде након ових (последњих) историјских догађаја.

У културалном дискурсу, а као што је већ изведено, уметност постмодерног доба означавала је еклектично стварање дела, што води ка хетерогеном произвођењу, повезивању, уланчавању и конекцији различитих историјских и актуелних језика у уметничком и архитектонском стваралаштву. Уметничке и архитектонске праксе постмодернизма Лиотар види као мноштво различитих језичких игара и исто толико правила. Зато он постмодернизам посматра као тоталну фрагментацију у коме неће више бити једног јединственог наратива (нпр. доминације једног архитектонског стила) већ ће се развијати и неговати својеврсна хетерогена мрежа културалних појава.

4.2.1. Постмодерна архитектура: теоријски оквир

Постмодернистичка архитектура припада мегакултури постмодерне западне цивилизације, обухватајући другу половину 20. века. Насупрот модернистичкој рационалној артикулацији простора која је макар програмски настојала да пресече сваки историцизам, постмодерна архитектура наступа као ретрадиционализација пређашњих историјских епоха. Другим речима, архитектура постмодерне је започела као побуна против ригидности модернистичке архитектуре, која је, временом, прешла у своју крајњу супротност. Примера ради, модернистичка стамбена архитектура након Другог светског рата изгубила је своју социјалну визију и постала све више симбол моћи, отуђења, елитизма и дехуманизације.⁵⁷¹ Међутим, разлике између модернизма и постмодернизма нису сасвим једноставне, нити подложне поједностављеној дијахронији. Стога, уместо разматрања конкретних примера постмодернистичке архитектуре, у наставку истраживања фокус ће бити задржан на појединим кључним темама и пресечним тачкама архитектуре постмодернизма и њеним специфичним разликама са модернистичком архитектуром.

Чарлс Џенкс је термин „постмодернизам“ увео из књижевности у архитектонски дискурс, који се затим – или паралелно с њим – проширио и на друге уметничке праксе. Стремећи ка, пре свега, одбацивању модернистичког рационализма и елитизма, Џенкс прави оштру поделу на *касномодернистичку*⁵⁷² и *постмодернистичку* архитектуру. Његово стајалиште гласи: „Постмодерна и касномодерна архитектура зачета је шездесетих година као реакција на модерну архитектуру и неке од њених уочљивих промашаја. Ту између осталог спада и неуспех да подстакне убедљив урбани развој, као и да постигне делотворну комуникацију. Отуд је постмодерна архитектура развила морфологију засновану на градском ткиву познату као контекстуализам, као и богатији језик архитектуре заснован на метафори, историјским представама и духовитости“⁵⁷³; са друге стране, према Џенксу, касномодерна архитектура је „прагматична и технократска по својој друштвеној идеологији, а многе од стилистичких идеја Модернизма пренаглашава како би оживела свој досадан (или умирући) језик“⁵⁷⁴. Џенкс ову тврдњу разрађује на следећи начин: „Касномодернисти, природно, бацају тежиште на оно што је названо ’високо-технолошком’ архитектуром, а тај би назив могао тачније да буде преображен у ’углађено-технолошки’, јер саме технологије нису много развијеније у односу на ниво двадесетих година, док је њихов ликовни израз знатно углађенији. Филип Џонсон (Philip Johnson), који се лако креће тамо-амо између касномодерне

⁵⁷¹ Andreas Huijsen, „Predstavljanje postmodernog“, u *Modernizam/Postmodernizam. Umetnost, op. cit.*, 40.

⁵⁷² Појмови „касномодерна“ и „позномодерна“ (енг. „Late Modern“) су овде синоними, у зависности од превода.

⁵⁷³ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi, op. cit.*, 452–453.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, 450.

и постмодерне архитектуре узео је зид завесу зграде Sagram и са њом се поигравао да би направио куле Pennzoli [сл. 66]. Ту се врло јасно читава схватање Касног модернизма као претеране, изопачене и екстремне фазе Модернизма [...] Већина америчких облакодера припада овој касномодерној традицији и наравно има доста европских узора за та витоперења.⁵⁷⁵ Деценију доцније, Џенкс ће концепцију позно односно касномодерне архитектуре додатно појаснити речима: „Таква су 'позна' зато што су још привржена традицији новог и немају сложен однос према прошлости, плурализму и преображају Западне културе – нису обузета значењем континуитетом и симболиком.“⁵⁷⁶ Оваква дистинкција архитектуре технократизма и постмодерне неопходна је како би се избегла и превазишла општа теоријска какофонија која је настала као последица тога што је модернистичка архитектура још увек опстајала и током шездестих и седамдесетих година 20. века – када је, заправо, већ наступила епоха постмодерне. Све ово доводи до тога да технолошко друштво мења координате архитектуре укључујући њен статус и природу.

Џенкс је видео постмодерну као радикализацију модерне: „Не постоји јединствени постмодерни стил, мада постоји преовлађујући класицизам – баш као што ни модернизам није имао јединствени модус иако је интернационални стил био најзасупљенији.“⁵⁷⁷ Према њему, протагонисти постмодернизма су се развили из претходних покрета, исказујући свој отпор према модернизму и заснивајући то на неподобности такве епохе у идеолошком и језичком смислу.⁵⁷⁸ За Хала Фостера, историја уметности и архитектуре јесте редукција историјских периода на стилове доминантне и владајуће класе, које потом постају пастиш.⁵⁷⁹ Он ће по овом питању тврдити следеће: „Скоро сваки постмодерни уметник и архитекта, у име стила и историје, опредељује се за пастиш; и заиста, треба рећи да је пастиш званичан стил тог постмодернистичког лагера. Али зар еклектицизам пастиша (његово бркање кодова) не представља претњу самом концепту стила, бар као посебном изражају индивидуе или периода? А зар релативизам пастиша (његово разбијање знакова периода) не брише сваку способност лоцирања историјских референци – односно и самог историјског мишљења?“⁵⁸⁰

Фостер, надаље, разликује „два става према модернизму: један је у складу с неоконзервативном политиком, а други произлази из постструктуралистичке теорије“⁵⁸¹. Он то прецизира на следећи начин: „Неоконзервативни постмодернизам у уметности и у архитектури обележен је еклектичким историцизмом, у коме се стари и нови начини и стилови поново користе и обликују. У домену архитектуре, та пракса настоји да користи класични поп-поредак у декорисању обичних зграда (на пример, Чарлс Мур, Роберт Стерн).“⁵⁸² Стога: „Према неоконзервативном ставу, модернизам мора бити уклоњен зато што је катастрофичан; према постструктуралистичком ставу, њега треба уклонити јер је у стању да се поврати. Та два става разликују се и по својим стратегијама: неоконзервативно супротстављање модернизму је ствар поглавито стила, враћања представљању, док је постструктуралистичко супротстављање више епистемолошко, закупаљено дискурзивним парадигмама модерног (тј. његовом идеологијом чисто формалних иновација) и управо критиком представљања.“⁵⁸³

С друге стране, за немачког професора компаративне књижевности Андреаса Хујсена (Andreas Huyssen) постмодернистичка архитектонска „неоконзервативна носталгија“ показатељ је стваралачке деградације ове епохе.⁵⁸⁴ Један близак овоме, али још интензивнији напад на постмодерну, извршиће Хабермас указујући на то да су постмодернистички ствараоци „жртвовали традицију модерности, како би направили места за нови

⁵⁷⁵ *Ibid.*, 459–460.

⁵⁷⁶ Чарлс Џенкс, *Шта је постмодернизам?*, *op. cit.*, 57.

⁵⁷⁷ *Ibid.*, 35.

⁵⁷⁸ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, *op. cit.*, 450.

⁵⁷⁹ Hal Foster, „Post(moderna) polemika“, у *Modernizam/Postmodernizam. Teorija/Debata*, *op. cit.*, 429.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, 434.

⁵⁸¹ *Ibid.*, 427.

⁵⁸² *Ibid.*, 428.

⁵⁸³ *Ibid.*, 435.

⁵⁸⁴ Andreas Huyssen, „Predstavljanje postmodernog“, у *Modernizam/Postmodernizam. Umetnost*, *op. cit.*, 38.

историцизам⁵⁸⁵. Такав нови историцизам постмодерне архитектуре програмски је заговарао умрежавање више различитих архитектонских мотива, архитектонске граматике и, уопште, производњу и умножавање стилова користећи: класицизам, ренесансу, рококо, неокласицизам, сецесију и друге правце. Конкретније, постмодерну архитектуру карактерише интеграција разнородног колорита, текстура, облика и медија, затим увођење поп културе (кроз коју се архитектонски елементи повезују на такав начин да сугеришу иронију и хумор). Сви ови аспекти чинили су ситуацију у којој постмодерна архитектура стреми да путем архитектонске праксе етаблира и стави на пиједестал савремену западну конзументску културу, и то на ниво општеприхваћеног симбола нове друштвене стварности.

Следствено томе, у ери масовне и потрошачке културе авангардни постулати бивају инкорпорирани и презентовани као иновативно и аутентично решење (архитектонско и уметничко) за ново буржоаско друштво у којој авангардна решења постају универзални језик деловања и стварања. Поводом апсорбовања авангарде у потрошачку културу, Џенкс бележи: „Заувек је нестао месијански, критички или чак друштвени позив за све предводнике. Они су или уткани у потрошачко друштво – као што је било са Метаболистима – или су стварали утопијске шеме које су се показале као безначајне, а понекад и катастрофалне.“⁵⁸⁶ Стога и интернационални стил – архитектонска синтакса прочишћених облика и апстрактних форми као једно од наслеђа историјских авангарди – шездесетих година бива истрошен у виду елитистичког и урбаног стила.⁵⁸⁷

Као што је већ речено, а треба нагласити, постмодернизам се представљао као она архитектонска стратегија која је била више заинтересована за очување и повратак елемената прошлости него за откривање иновативних могућности и модела који ће бити искоришћени у будућности.⁵⁸⁸ Из тог разлога ће се амерички архитекта и теоретичар постмодернистичке архитектуре Роберт Вентури (Robert Venturi) залагати да архитектура постмодернизма треба да користи конвенцију неконвенционалног.⁵⁸⁹ Конкретније, Вентури заговара архитектуру чији су елементи „пре хибридни него ’чисти’, пре компромисни него ’неупрљани’, пре искривљени него ’строги’, пре двојни него ’јасно наглашени’, који су једнако необични колико и безлични, досадни колико и ’занимљиви’, пре конвенционални него ’дизајнирани’, који више прихватају него што искључују, који су пре вишеслојни него прости, на трагу прошлости колико и новотарски, више недоследни и загонетни него непосредни и јасни“⁵⁹⁰. Стога, постмодернистички аутори плански одбацују тежњу модернизма да се ослободи историјске прошлости, стављајући, тако, историјске стилове као своје примарне естетске, садржинске и семантичке чиниоце.

Протагонисти постмодернистичке архитектуре – на пример, Роберт Вентури, Ханс Холајн (Hans Hollein), Чарлс Мур (Charles Moore), Роберт Стерн (Robert Stern), Мајкл Грејвс (Michael Graves), Арата Исозаки (Arata Isozaki) – користе популистичке и елитистичке знакове у свом раду да би остварили своје плуралистичке циљеве, услед чега су њихови стилови неизбежно хибридни [сл. 67–72].⁵⁹¹ Као што је у овом делу рада већ речено, а и апострофирано у претходном поглављу истраживања, постмодернизам не представља један, јединствени стил (за разлику од монолитности модернизма), већ означава интеграцију у читаво ново раздобље – период *плурализма*. Речима британске теоретичарке архитектуре Кејт Незбит (Kate Nesbitt): „Плуралистичко раздобље које се недовољно прецизно назива *постмодерном* одликује одсуство премоћи једног јединог проблема или становишта. У стремљењима и склоностима

⁵⁸⁵ Jürgen Habermas, „Modernity versus Postmodernity“, *New German Critique*, No. 22 (1981): 3.

⁵⁸⁶ Čarls Dženks, *Moderni pokreti u arhitekturi*, op. cit., 448.

⁵⁸⁷ *Ibid.*, 450. Додатно, видети: Henri Rasel Нићкок и Filip Džonson, *Internacionalni stil* (Београд: Грађевинска књига, 2008).

⁵⁸⁸ Hilde Heynen, Gwendolyn Wright, „Introduction: Shifting Paradigms and Concerns“, у *The SAGE Handbook of Architectural Theory*, ur. Greig Crysler, Stephen Cairns i Hilde Heynen (New York: SAGE Publications Ltd., 2012), 50.

⁵⁸⁹ Robert Venturi, *Složenost i protivrečnost u arhitekturi* (Београд: Грађевинска књига, 1999), 89.

⁵⁹⁰ *Ibid.*, 31.

⁵⁹¹ Чарлс Џенкс, *Шта је постмодернизам?*, op. cit., 30.

који постоје истовремено, али могу бити противречни, очитује се тежња да се прошире границе *модерне* теорије, укључујући формализам и идеје функционализма ('форма прати функцију'). Присутна је неопходност 'радикалног раскида' с историјом, и 'поштеног' изражавања природе материјала и конструкције. Уопштено говорећи, постмодерна теорија архитектуре обраћа се *кризи мишљења* која постоји у архитектури као дисциплини. Од средине шездесетих година, архитектонска теорија је истински интердисциплинарна; ослања се на широку лезу критичких парадигми.⁵⁹²

Интенционално и програмско имитирање, плагирање, прераде, копирање, извртање, репродуковање, изокретање, алузије, али и архитектонски нелогично, артифицијелно, исфорсирано и претенциозно спајање, те иронијска и хумористичка употреба класичних архитектонских цитата, али и других текстова новонасталог потрошачког друштва касног капитализма, потпуно су одредили постмодернистичку архитектуру. Она цитира класично наслеђе, али искључиво са циљем пародије и иронијске дистанце према ауторитету историјских епоха.

Тако, најизраженије визуелне карактеристике постмодерне архитектуре јесу: употреба класичних архитектонских стилова и мотива прошлости, разноврсност материјала и облика, примена јарких и контрастних боја, разиграност у имплементацији и архитектонској обради елемената као референце из популарне културе: укратко, „умножавају се стилови да би се поставило питање самог стила“⁵⁹³. Све то било је сасвим различито од ренесансне архитектуре – која је снажно зависила од ауторитета и интегритета античких узора – унутар чијег оквира се развијала и линија стваралачких вештина, ерудиције и имагинације архитектата, што ће Џенкс окарактерисати на следећи начин: „Док је некада уметник црпео своју митологију из традиције и покровитеља, у постмодерном свету митологија се бира и измишља.“⁵⁹⁴ Тако, постмодернистичко инкорпорирање формално-стилских структура историјских архитектонских дела у архитектонски и друштвени контекст тог раздобља нудили су само кодификацију са потрошачком (антипод модернистичкој редукацији) и конвенционалном културом тог доба и то је тренутак када се развија читав систем *уметности трошења*⁵⁹⁵. Другим речима, окретање ка наслеђу западне архитектонске културе није новина у историји архитектуре коју је донео постмодернизам, али за разлику од других епоха које су имале тај осврт, овде се нуди интенционално цинички, изгледео и непродуктиван омаж и цитат нормативној поетици класичног архитектонског канона који у постмодернизму постаје привидно „слободнији“ партикуларни систем репрезентације друштва изобиља и означава ситуацију крајње пасивности (доколица и вишак слободног времена) појединаца услед изолованости од стварних облика живота које оно производи.

Постмодернистички објекат често обједињује два приступа: с једне стране, он функционише као својеврсни цитатно-пародијски архитектонски склоп који својим еклектицизмом нарушава модернистичко устројство;⁵⁹⁶ с друге стране, својим карактером обећава и конструише узвишено, неуобичајено и егзотично архитектонско дело. Међутим, класични архитектонски цитати у постмодернизму свесно нису били прецизни ни тачни (на пример, изванпропорцијско преувеличавање елемената и структура античке архитектонске синтаксе), јер је њихова сврха била ретрадиционализација увођењем поетике која је била синтеза имитације (најчешће парцијалних делова) историјског класицизма и нове реторике

⁵⁹² Кејт Небит, „Теорија архитектуре постмодернизма“, у *Историја модерне архитектуре – антологија текстова, Књига 3. Традиција модернизма и други модернизам*, ур. Милош Перовић (Београд: Архитектонски факултет, 2005), 345.

⁵⁹³ Франсоа Кисе, „Нематеријалне архитектуре“, у *French Theory: Фуко, Дерида, Дејез & Ко и преображај интелектуалног живота у САД* (Београд: Карпос, 2015), 302.

⁵⁹⁴ Чарлс Џенкс, *Шта је постмодернизам?*, *оп. cit.*, 37.

⁵⁹⁵ Франсоа Кисе, „Нематеријалне архитектуре“, у *French Theory: Фуко, Дерида, Дејез & Ко и преображај интелектуалног живота у САД*, *оп. cit.*, 302.

⁵⁹⁶ Питер Ајзенман ће се осврнути на ово следећим речима: „[...] плод архитектонског постмодернизма је у масовној производњи објеката који би требало да изгледају као да не припадају тој истој мас-продукцији. На тај начин, постмодернизам уништава своју сопствену суштину, сопствени *raison d'être*, јер постаје покретач естетизације баналног.“ Питер Ајзенман, *О идеалном објекту архитектуре – избрани текстови*, *оп. cit.*, 8.

технократске и плуралистичке стварности [сл. 73]. Изворни смисао класичне архитектуре није очуван, већ је интерпретиран, с једне стране, изостављањем делова класичне архитектонске композиције или, с друге стране, структуралним проширивањем постојећих елемената класичне архитектонске синтаксе. С тим у вези, британски архитекта, критичар и теоретичар архитектуре Кенет Фремpton (Kenneth Frampton), написаће да постмодернистичка архитектура плански разара историцистичке стилове, свесна да ниједна културална вредност неће моћи да опстане захваљујући постмодерној тенденцији производно-потрошачке сфере која подрива сваки традиционални квалитет.⁵⁹⁷

Постмодернизам, како је постављен од стране његових теоријских утемељивача, требало би да представља прогресивну и еманципаторску матрицу масовне културе. Спој и уодношавање историјских архитектонских језика и савремених система грађења са пародијским референцама на популарну културу тежили су да у појединцу произведу дубоки друштвени осећај архитектонског и уметничког експериментисања, спајањем различитих културалних матрица изазивајући тако ефекат радикалне ексцентричности – међутим, били су све супротно од тога. Постмодерна архитектонска пракса користи интертекстуалне методе пародије, цитата, имитације и алузије, са крајњим циљем формирања некритичког и циничког стилског облика. Цинички субјект је идеални постмодерни и савремени индивидуум (о чему ће детаљније бити речи у сегменту 4.2.3). Управо такво наглашавање и масовно опросторивање циничких архитектонских модела (а тиме и стављање у поље друштвене видљивости) не говори о радикалном експерименталном приступу постмодернизма, већ сведочи о развоју отуђујућег карактера капиталистичког устројства као конститутивног облика ове епохе. Другачије речено, експеримент у постмодерној није радикалан и нема субверзивну оштрину и пробој претходних архитектонских експерименталних пракси, превасходно историјских авангарди и неоавангарди. Овде се не ради ни о каквом радикалном стваралачком резу, ни у погледу архитектонског језика, граматике, синтаксе нити у сфери радикалне политичке димензије која стреми трансформацији затеченог друштвеног устројства. Заправо, ради се о очекиваном, главнотокковском технократском архитектонском замаху који је био општеприхваћен и општеважећи у западним друштвима. Управо из ових разлога, Тери Иглтон ће постмодерну сврстати у епоху касног капитализма, а постмодернизам ће бити главни идеолошки репрезент ове епохе у којој ће субверзија изгубити сваку врсту своје аутентичне авангардне критичне оштрине према друштвеним питањима, тако ће *ненормативно* постати *нормативно*.⁵⁹⁸

Додани пример изреченог може бити огранак постмодернистичке архитектуре познат под интенционално подсмешљивим кровним појмом „паткаста архитектура“ („Duck architecture“), како су га у књизи *Поуке Лас Вегаса* (*Learning from Las Vegas*, 1972) сковали амерички архитекти Роберт Вентури, Дениз Скот Браун (Denise Scott Brown) и Стивен Ајзенур (Steven Izenour), која намену објекта, нпр. један прехрамбени производ, обликом декларативно приказује управо као такав.⁵⁹⁹ У питању је маркетиншка реартикулација објекта који „не указује на даље или дубље разумевање дате функције и њеног визуелног исказа“,⁶⁰⁰ већ самом својом обликовношћу репрезентује функцију грађевине. Тиме, како Алеш Ерјавец наглашава, за разлику од авангардне архитектуре, постмодернистичка архитектура у центар збивања ставља корисника – потрошача.⁶⁰¹ Такав саркастичан, пародијски, приземан, баналан и, на концу, популистички архитектонски израз доприноси свеопштој *анестезираности*⁶⁰² појединца и реципијента, који, као такав, прихвата ову идеологију (овде је реч о

⁵⁹⁷ Kenet Frampton, *Moderna arhitektura: Kritička istorija*, op. cit., 307.

⁵⁹⁸ Terry Eagleton, *After Theory* (New York: Basic Books, 2003), 16.

⁵⁹⁹ Robert Venturi, *Pouke Las Vegasa* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990), 90.

⁶⁰⁰ Vladimir Mako, *Estetika – Arhitektura, knjiga 1: sedam tematskih rasprava*, op. cit., 19.

⁶⁰¹ Aleš Erjavec, „Why Architecture in Postmodern Times?“, *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, Vol. 14 (1989): 84.

⁶⁰² Cf. Neil Leach, „The Architecture of the Catwalk“, u *The Anaesthetics of Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999), 55.

архитектонском примеру, али се оно односи и на идеологију свакодневног живота у постмодерној – цинизам) и губи афинитет ка свакој темељнијој, политичкој промени друштвеног стања.

4.2.2. Деконструкција: нестабилност центра и маргине

Деконструкција у филозофској и, нешто касније, уметничкој сфери, не представља, како се често мисли, деструкцију, разарање нити декомпоновање; она, такође, није ни метод, па ни анализа. Парадоксално, одговор на питање шта јесте деконструкција и која је њена дефиниција значило би дезинтеграцију њене природе: „Шта деконструкција није? – Све! Шта деконструкција јесте? – Ништа!“⁶⁰³

Славни француски филозоф Жак Дерида (Jacques Derrida) извешће своју критику метафизике појмом *деконструкције*, иницирајући тај захтеван вишедеценијски подухват паралелним објављивањем два дела: *Писање и разлика* (*L'écriture et la différence*, 1967) и *О граматологији* (*De la grammatologie*, 1967). У овим делима, Дерида је изнео критику структуралистичке семиотике издвајајући науку о писму као примарни облик мишљења (свести) у односу на говор. Како то региструје словеначки књижевни теоретичар Марко Јуван: „У метафизичку проблематику је наине продро језик са својом негативношћу, са свођењем бити на артикулсање разлика: све је тако постало конструкција дискурса, 'трансцендентално означено' би требало да се бесконачно одлаже, и то према логици неутемељене, слободне 'игре означавања', тј. отвореног ланца супституција и трансформација.“⁶⁰⁴ Другим речима, Дерида ће инсистирати да *писмо* (*écriture*) није искључиво специфична врста текстовног средства формирања значења, него *игра разлика* где се означено све време одлаже, те да се *писмо* мора разумети у ширем теоријском смислу – као производња значења.⁶⁰⁵

Вишевековни примат језика и реторичких стратегија, од античког доба преко Сосира, насупрот писму, филозоф Милорад Беланчић поставља на следећи начин: „Семио-структуралистичко подривање и унижавање, иначе, неприкосновене/претпостављене филозофске *епистеме* постало је могуће самим увидом у (потиснуте) језичке претпоставке знања. Показало се, наине, да у језичкој (или: дискурзивној, текстуалној) равни (за разлику од појмовне) постоји примат кода (скупа несвесних, немишљених правила) над интенцијом, а не обрнуто.“⁶⁰⁶ Како Дерида пише: „Сада морамо мислити да је писање истовремено више спољашње говору, који није његова 'слика' или његов 'симбол', и више унутрашње говору, који је већ сам по себи писање.“⁶⁰⁷

Дерида изоштрава императив по коме писмо претходи језику и има предност у односу на говор. За њега писмо контролише језик, а не обрнуто, и тиме га трајно ставља ван оквира и домашаја постојаног значења.⁶⁰⁸ Последице ове инверзије су фундаменталне за извођење расцепа унутар лингвистичког поља и приступа значења дела.⁶⁰⁹

Деконструкција нужно подразумева преиспитивање различитих релација (примера ради, између говора и писма), али и свих других односа, формирајући нестабилне опозиције и уодношавање елемената (на пример, знака и његових корелата). Из тог разлога, а у овим нестабилним границама, није могуће извести њену прецизну дефиницију, зато што би и она из истог разлога била подвргнута испитивању и подривању. Све ово доводи до тога да је

⁶⁰³ Žak Derida, „Pismo prijatelju – Japancu“, u *Delo*, temat *Žak Derida*, 2b, XXXVIII, br. 3–4 (1992): 206.

⁶⁰⁴ Marko Juvan, *Intertekstualnost*, op. cit., 96.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, 97.

⁶⁰⁶ Milorad Belančić, *Razlozi za dekonstrukciju* (Beograd: Krug, 2005), 72.

⁶⁰⁷ Jacques Derrida, *Of Grammatology* (Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998), 46.

⁶⁰⁸ Kristofer Noris, *Dekonstrukcija* (Beograd: Nolit, 1990), 48.

⁶⁰⁹ С друге стране, неколико деценија касније, утицајни словеначки филозоф, психоаналитичар и теоретичар културе Младен Долар у свом делу *Глас и ништа више* (сло. *O Glasu*, 2003; енг. *His Master's Voice*, 2006) поново ће вратити *глас* на теоријску сцену, али сада у једном новом психоаналитичком читању испитујући лингвистику, метафизику, етику, политику гласа, као и разматрање појма гласа у радовима Фројда и Кафке (Franz Kafka). Видети: Mladen Dolar, *Glas i ništa više* (Beograd: Fedon, 2012).

деконструкција суштински увек активног и интервентног карактера, зато што, у деридијанском смислу, не постоји јасна линија раздвајања између једног књижевног дела и утицаја критичке интерпретације тог дела. Отуда се често у деконструктивистичким делима изводи игра у којој се преплиће глас аутора (писца), критичара, коментатора или неког четвртог. На пример, своју књигу *Истина у сликарству* (*La Vérité en peinture*, 1978) Дерида започиње следећим речима: „Неко, то нисам ја, долази и изговара: 'Интересујем се за идиом у сликарству.' Разумијете: онај ко говори је непомичан, остао је непокретан док се реченица изговарала, пажљиво се уздржавајући од сваког геста. Тамо гдје сте га можда чули, близу главе, или око ових или оних ријечи, на примјер 'у сликарству', он неће кретњама представити углове наводника, неће прстима у ваздух нацртати неко писмо, он просто долази и изговара: 'Интересујем се за идиом у сликарству.'“⁶¹⁰ Деконструкција, тако, предлаже парадоксалну позицију *гласа/писања* који истовремено има унутрашњи и спољашњи статус наспрам дела.

Дерида ће настојати да оповргне повлашћени статус филозофије као врховног арбитра у питањима разума, постављајући контрааргумент да је то било могуће искључиво зато што су филозофи кроз историју потискивали или занемаривали утицаје језика.⁶¹¹ Стога, „деконструкција у овом, најстрожем облику непрестано подсећа на начине којима се језик служи да би осујетио или отежао спровођење замисли филозофа. Поврх свега, деконструкција настоји да оповргне идеју – по Дерида, главну заблуду западне метафизике – да разум некако може занемарити језик и доћи до чисте, самопотврђујуће истине или метода.“⁶¹²

Деридини текстови успостављају се и бивају афирмисани као једна од тежишних референци у архитектонској пракси седамдесетих и осамдесетих година, формирајући, тако, специфичан тренутак у историји архитектуре када „теорија више није алатка, већ постаје истински архитектонски хоризонт“⁶¹³. Ово је водило ка третирању пројектантског процеса као језика⁶¹⁴ и, тиме, истраживању граница архитектуре у обликовном, појмовном и технолошком смислу, које је произвело овакво текстовно усмерење архитектонске теорије и праксе. Само премештање, односно *трансформација*⁶¹⁵ деконструкције као филозофског дискурса у архитектонски контекст јесте сложени – неизвестан и отворен – процес узглобљавања мисаоног и теоријског у визуелни и просторни оквир, али и обрнуто.⁶¹⁶ С тим у вези, наставак овог сегмента рада фокусираће се на ишчитавање појединих проблемских поља деконструкције која се могу апликовати на архитектуру.

Деконструкција је један од истакнутих примера ситуације када је филозофски концепт асимилован у различите уметничке поетике, постајући тиме стваралачка мода и својеврсни тренд периода постмодерне. Деконструктивистичка архитектура тежи да, још једанпут у историји архитектуре, напусти традицију и историцизам (идеју извора), и тиме изврши снажно подривање архитектонске логике у дијахронијском и синхронијском смислу, и окрене се ка једном уском и стриктно филозофском правцу као могућем одговору и инспирацији за формирање иновацијских аспеката и приступа у архитектонском деловању. Међутим, деконструкција у филозофији и архитектури, не представља интенционалну побуну или отпор традицији (што је својствено авангарди), већ, а то је за деконструкцију фундаментално, перманентно *преиспитивање* текстовног и архитектонског језика.

У деконструктивистичкој архитектонској пракси, на пример нерелизованог конкурсног пројекта у Кини Захе Хадид *The Peak* из 1982–1983. године [сл. 74, 75], или, пак, реализованог

⁶¹⁰ Жак Дерида, *Истина у сликарству* (Подгорица: Јасен, 2001), 7.

⁶¹¹ Kristofer Noris, *Dekonstrukcija*, *op. cit.* 36.

⁶¹² *Ibid.*, 37.

⁶¹³ Fransa Kise, „Nematerijalne arhitekture“, у *French Theory: Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*, *op. cit.*, 302.

⁶¹⁴ *Ibid.*, 304.

⁶¹⁵ У контексту премештања елемената једног језика у други или унутар истог језика, Дерида предлаже појам „трансформације“ наспрам појма „превода“ или „преноса“. Žak Derida, „Semiologija i gramatologija: razgovor s Julijom Kristevom“, у *Pozicije* (Loznica: Karpos, 2016), 33.

⁶¹⁶ Видети, на пример: Mark Wigley, „The Translation of Deconstruction“, у *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995), 1–35.

објекта Френка О. Герија музеј *Vitra* у Немачкој из 1989. године [сл. 76], у питању је реконфигурација архитектонских модалитета у којима се, за разлику од модернизма и његове препознатљиве редукције, *ништа не одбацује*, већ се сви сегменти објекта успостављају као неузглобљени, растављени, раслојени, расути, разложени, а који као крајњи резултат производе ефекат архитектонског објекта сачињеног од фрагмената, пресечених делова, расутих сегмената и колажно-монтажних⁶¹⁷ трагова, не сасвим јасних граница. Како то на једном месту наводи архитекта и теоретичар деконструктивистичке архитектуре Марк Вигли (Mark Wigley), текст није органска, јединствена целина, већ је увек поломљен, преломљен или напукнут.⁶¹⁸ Другим речима, деконструкција реартикулише оваква решења (појмове) у архитектонско поље реализације.

Архитектонска материјализација Деридине деконструкције увек је нужно изведена у очито нестабилном, дуалистичком односу два елемента: дестабилизацијом тоталитета фрагментацијом, интенционално неконзистентним односом центра и обода објекта, дезинтеграцијом ентеријера и екстеријера, преламањем дубине и површине. Све ове бинарне релације у деконструкцији перманентно се анализирају и доводе у питање: „Појам утемељења, појам система, хијерархије, модалитета представљања, односа између места и саме концепције места, места становања културе у којој је архитектура укореењена, све ово би требало да пропитује деконструкција.“⁶¹⁹ Нешто конкретније, деконструктивистичка архитектура обележена је константним преиспитивањем релацијских односа и мењањем места: унутрашњег и спољашњег простора, фасадне површине и замишљене централне равни објекта, хоризонталних и вертикалних површина, пуног и празног и др. Оваква интензивна корелација елемената и структуре архитектонског објекта јесте суштинска за деконструкцију.

Тежиште препознавања деконструктивистичке архитектуре у односу на све друге примере постмодернистичке архитектонске праксе јесте управо у овим различитим променљивим односима, чиме немогућност приказивања тоталитета постаје оно што је одлучујуће за овај архитектонски правац. Притом, оно што је додатно одређујуће за деконструктивистичку архитектуру, као и за њену филозофску поставку, јесте – као што је већ речено, а треба поново подвући – *релативизација* односа централног и маргиналног, фрагментација и раслојавање целине. То би значило да је деконструктивистичка архитектура, насупрот модернистичком формално ригидном уређењу архитектонског тоталитета, лишена сваког центра и, као таква, састоји се од мноштва фрагмената који је конституишу.

Трансформишући и декомпонујући рационалистички тоталитет архитектуре модернизма, архитектура деконструктивизма није одређена једним (метајезичким) гласом, већ плуралистичким захватом (уписивање, одлагање), чиме се добија сложена фрагментарна опростореност архитектонских објеката у коју су уплетени различити обликовни и тектонички параметри, али и употреба различитих материјала и боја. Све ово упућује да деконструктивистичка архитектура као свој резултат нуди фантазмагорични децентрализовани објект. Како је то Дериде објаснио, „чим сте једном реструктурисали, уништили или разградили слојеве ових здања и њихову организацију, коначно откривате какви би темељи могли бити. Земља, ослонац, сами темељи грађевине. Не! Управо је то схема оно га што би требало деконструисати. Тим потезом би требало да се открије огољена подлога здања“⁶²⁰.

Следствено томе, деконструисати архитектуру значи позиционирати се и ограничити унутар архитектонске логике грађења како би се испитала и изучила њена унутрашња матрица коју је потребно редефинисати и ревидирати. Деконструктивистичко преиспитивање природе

⁶¹⁷ Jonathan Hill, „Montage After Shock“, у *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*, op. cit., 89–180.

⁶¹⁸ Mark Wigley, „The Translation of Deconstruction“, у *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, op. cit., 3.

⁶¹⁹ Žak Derida i Piter Ajzenman, „Hor(a)ski radovi“, у *Teorija arhitekture i urbanizma*, op. cit., 77. Ради свеобухватнијег разумевања Деридиног утицаја на Ајзенманово архитектонско стваралаштво видети: Jeffrey Kipnis, Thomas Leiser, *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman* (New York: The Monacelli Press, 1997).

⁶²⁰ Žak Derida i Piter Ajzenman, „Hor(a)ski radovi“, у *Teorija arhitekture i urbanizma*, op. cit., 77.

архитектуре и деридијанско измештање њеног садржаја ка „имагинативном пољу“⁶²¹ отвара нови фронт за експериментално деловање. Експеримент у деконструктивистичкој архитектури досеже свој, са формалистичке стране, радикални зенит, пре свега, зато што је директно суочен са апстрактним деридијанским (не сасвим јасним, неухватљивим и често контрадикторним) филозофским концептом који му је омогућио да креативно реализује и опростори своје неконвенционалне идеје. У политичком смислу, деконструктивистички експеримент је био пожељна слика технократског прогреса друштва масовне потрошње. Стога, овде суштински није реч о радикалном експерименту, разбијању и раслојавању архитектонске форме и језика чији потенцијал поприма еманципаторски значај и друштвени утицај, већ о *партикуларној* грани постмодернизма која као таква бива асимилована као тражени и пожељни друштвени, уметнички и политички конструкт *другости* свог времена.

Деконструкција у архитектури је, наставши из постструктурализма, постмодернистички производ, зато што, између осталог, тежи плуралистичкој концептуализацији визуелног и обликовног у конкретном друштвеном простору западне културе окренутом ка скептицизму, цинизму и популизму. Управо у таквом новом популистичком друштвеном контексту, свака врста радикалног архитектонског израза, геста и поступка унутар језика архитектуре бива прихваћена као *разлика* коју је потребно регрутовати у популарну културу и животни простор, те на тај начин је учинити видљивом. Сажето поновљено, деконструктивистичка архитектура није била истински радикална, већ је представљала допадљиви културални и друштвени модел који ће се касније (у последњој деценији 20. и у периоду 21. века, као и у епохи савремености) сасвим развити у свом пуном, а то, у овом контексту, значи популистичком облику.

4.2.3. Место идеологије у постмодерној: потенцијална архитектонска субверзија у ери пост-идеолошког

Значење појма „пост-идеологија“ понајвише се односи на историјски тренутак у коме су велике мета приче и метанаративи завршени, а људска заједница се, као последица тога, фокусира на бројне, међусобно различите, микронаративе. Филозофски посматрано, Жижек је један од оних аутора који се највише бавио идејом пост-идеологије. Он предлаже два начина за разумевање замисли да је од осамдесетих година 20. века доминантан период пост-идеолошког. Према првом схватању, човечанство се коначно ослобађа терета великих идеолошких наратива и стога се може фокусирати на прагматично решавање реалних друштвених проблема; друга позиција, пак, полази из критичке перспективе која претпоставља да је цинизам преовлађујући облик моћи.⁶²² Како је прва позиција релативно јасна, и на неколико места је већ елаборирана у раду, у наставку следи детаљнија анализа савременог поимања цинизма.

За Петера Слотердијка (Peter Sloterdijk), немачког филозофа и теоретичара културе десне оријентације, поредак цинизма јесте преовлађујући у (пост)модерном и савременом друштву.⁶²³ У својој књизи *Критика циничког ума (Kritik der zynischen Vernunft, 1983)* Слотердијк износи тезу да у модерном добу, циник више није онај интелектуални индивидуалац који као умно биће провокацијом и исмевањем разоткрива искварено друштво, како је таква фигура виђена у античком добу – као фигура *киника*. Класичан киник је она индивидуа која на поступке власти и државног апарата одговара иронијом, сарказмом, дрскошћу, јавним вулгарним бихевиоралним излетима одбацујући, тиме, званично друштвено-културно устројство. Такав „опстанак у отпору“⁶²⁴ изокренут је у модерном добу у коме, сада, буржоаски *циник* у масовном индустријском друштву изобиља бива прожет песимизмом (анксиозношћу, разочарењем, изневереном надом) услед перманентних криза

⁶²¹ Франсоа Дос, „Деридијанска историзација и њено прецртавање“, у *Историја структурализма 2. Напоље са знаком 1967. до данас* (Лозница: Карпос, 2019), 54.

⁶²² Slavoj Žižek, *In Defense of Lost Causes* (London and New York: Verso, 2008), 296.

⁶²³ Peter Sloterdijk, *Kritika ciničnoga uma* (Podgorica: Cid, 2008), 19.

⁶²⁴ *Ibid.*, 217.

нација, друштва, система, те с тим у вези сви видови провокације постају универзална и општеприхваћена појава. Жижек овде увиђа да такав цинички субјект више није наиван индивидум; он је потпуно свестан дистанце између идеологије као конструкције реалности и саме друштвене стварности, али он ипак инсистира на идеолошкој опни.⁶²⁵ Аналогно томе, цинизам и субверзија постају владајућа културална стратегија и, као такви, доминантни начини идеологије у савремености. Отуда се и појављује питање да ли је владавином циничког разума, који унапред узима у обзир ову дистанцу, човечанство ступило у поље пост-идеологије.⁶²⁶

Постмодерна архитектура је, између осталог, донела и наглашени архитектонски цинизам. Архитектонски радови који шизофрено спајају традиционално и популистичко, немају никакве политичке референце нити конотације. Управо оваква ауто-саркастична, иронијска дистанца и ексцентрични отклон од стандардизованих архитектонских и грађевинских начела репродуковањем, на пример, преувеличаног јонског капитета (изван традиционалних пропорција) спојеног са исто тако мегаломанским триглифима и луковима у различитим предимензионираним размерама, креирајући хибридную архитектонску скулпторску форму, сачињава карактеристична решења постмодернистичке архитектуре која савршено функционишу у једној (пост)идеолошкој ери. Владајућа, односно доминантна идеологија већ инкорпорира овакву циничку дистанцу у архитектонској пракси и, уопште, у култури и друштву. Тако, да би систем функционисао, он конструише културалне ситуације у којима се, између осталог, његова сопствена идеологија разумева са иронијским одмаком.

Постмодерне архитектуре нису политички аутори, који субвертирањем доминантне парадигме желе да измене друштво, већ они који пројектују објекте базиране, поред искривљене, мелодраматичне и пренаглашене ретрадиционализације, и на фетишизму робе, масовне културе и потрошње. Из тог разлога, оваква пројектантска пракса не може функционисати као критичка, субверзивна и трансгресивна архитектура, која својом појавношћу и значењем битно утиче на разарање затечене друштвене ситуације. Управо наведени облици ирационалних и екстравагантних архитектонских решења окружују свакодневни простор постмодерне (и савремене) културе. Такве уметничке и архитектонске праксе ни на који начин не подривају затечену реалност, него исмевајући је, парадоксално се идентификују са доминантном идеологијом, чинећи је на тај начин одрживом. У питању је конзументска култура која је довела до деполитизације архитектуре.

Као илустрацију субверзивног подривања идеолошке сфере постмодерне, треба узети у обзир критичко деловање уметничко-политичког покрета Нова Словеначка уметност (*Neue Slowenische Kunst*), коју су од 1984. године чинили музичка група *Laibach* [сл. 77], уметничка група *Irwin* [сл. 78], позоришна група *Gledališče sester Scipion Nasice* [сл. 79], а потом је исте године при покрету формиран и дизајн студио *Novi kolektivizem*, нешто касније департман за теорију *Oddelek za čisto in praktično filozofijo*, затим департман за тв и видео праксе *Retrovizija*, департман за филм *Film* и департман за архитектуру *Graditeljji*.⁶²⁷ Како Жижек наводи у тексту „Зашто *Laibach* и *НСК* нису фашисти?“, оригинално објављеном 1993. године, иницијална реакција лево оријентисаних критичара на појаву *Laibach*-а (њихову идентификацију са тоталитарним режимима и милитаризмом кроз: музику, начине облачења, извођење, говор, текстове и саме наступе) била је да их схвате као ироничну имитацију политичких скупова и церемонија у тоталитарним режимима,⁶²⁸ у ери врхунца Хладног рата, аутоматски разумејући да се субверзивност заснива на иронијској дистанци. *Laibach* изричито није била концептуална

⁶²⁵ Slavoj Žižek, „Cynicism as a Form of Ideology“, u *The Sublime Object of Ideology*, op. cit., 29.

⁶²⁶ *Ibid.*, 27.

⁶²⁷ *Problemi*, temat „Neue Slowenische Kunst“, 22, br. 6 (1985), Teodor Lorenčič, *Laibach: 40 godina večnosti* (Beograd: Službeni glasnik, 2021).

⁶²⁸ Slavoj Žižek, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, u *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, ur. Laura Hoptman i Tomas Pospiszył (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), 287.

група,⁶²⁹ већ се примарно залагала за политику као „свеобухватну уметност, а ми [чланови групе, прим. аут.], који стварамо савремену словеначку уметност, сматрамо сами себе политичарима“⁶³⁰. Како ће словеначка филозофкиња, теоретичарка уметности и уметница Марина Гржинић приметити, оваква фантазматска структура тоталитарне моћи коју ће Laibach успоставити на сцени, јесте призор који је пре одбојан него авангардан.⁶³¹

Међутим, ослањајући се на Слотердија, Жижек овде уочава кључно питање: „Шта ако је, напротив, доминантан став савременог ’пост-идеолошког’ универзума циничка дистанца према јавним вредности?“⁶³². Управо на овај начин, што примећује и Жижек, Laibach-ова стратегија успева да наруши владајући идеологију: не својом конформистичком иронијском дистанцом или критичким потенцијалом, већ *надидентификацијом* која се као таква – прекомерна – више поистовећује са системом него што се сам систем поистовећује са својим начинима и механизмима функционисања. Тако се режим суочава са сопственим начином деловања у својој пуној форми, што, парадоксално, суспендује његову ефикасност.⁶³³ Како констатује Алеш Ерјавец, Laibach је превазишао идеолошке ефекте политичког популизма касног периода самоуправног социјализма у Југославији континуираним понављањем идеолошких парола и регенерацијом тоталитарних ритуала у њиховој крајности.⁶³⁴

Користећи концепцију надидентификације у архитектонском дискурсу, једна од могућих истински субверзивних стратегија у авангардном архитектонском смислу било би изградити, у политички најкритичнијим транзицијским (пост-тоталитарним, постсоцијалистичким) друштвима, својеврсна тоталитаристичка архитектонска здања или тоталитаристичку споменичку архитектуру. Као што је у овом истраживању на више места елаборирано архитектура представља једно од фундаменталних средстава исказивања политичке моћи, а такве архитектонске праксе имале би политичку конотацију зато што би отворено денотирале и указивале на трауматичну поруку у којој се успоставља и материјално обликује не-цинична видљивост моћи једног друштвеног уређења [сл. 80]. Поред саме архитектонске структуре, то би подразумевало и неопходност присуства симбола и орнамената тоталитаризма, милитаризма, утканих у ова здања и споменике. Од пресудне је важности нагласити да ово не значи конструисање пожељне будућности нити слављење оваквих режима, него да се таквим истицањем управо учини видљивом њихова (владајућа) скривена страна идентификације. Та скривена страна идентификације не сме бити јавно видљива, јер угрожава владајући систем показујући све оне прикривене (биополитичке)⁶³⁵ инструменте владања (који постоје чак и у привидно демократским уређењима). Дословно понављање тоталитаристичке архитектуре, да се заиста реализовала, не би била популистичка премиса постмодерне архитектуре, већ она ситуација којом се отелотворује сваки опресивни културални и друштвени систем. Са становишта форме, такви објекти или споменичка архитектура били би прикази и репрезентација наслеђа архитектуре тоталитаризма, док би се на плану садржаја, уместо очекиваног постмодерног цинизма, пастиша или алузија, добило понављање тог истог тоталитаристичког устројства. Оваква архитектура, да је постојала у свом аутентичном облику, не би била симулакрум⁶³⁶ ауторитарне архитектуре прве половине 20. века, у коме се

⁶²⁹ Aleš Erjavec, „Introduction“, u *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, ur. Aleš Erjavec (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003), 31.

⁶³⁰ *Problemi*, temat „Neue Slowenische Kunst“, op. cit., 23.

⁶³¹ Marina Gržinić, „IRWIN: NSK – Država u vremenu“, u *Avangarda i politika* (Beograd: Beogradski krug, 2005), 209.

⁶³² Slavoj Žižek, „Why are Laibach and NSK not Fascists?“, u *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*, op. cit., 287.

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ Aleš Erjavec, „Introduction“, u *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*, op. cit., 46.

⁶³⁵ Mišel Fuko, *Radanje biopolitike – predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979* (Novi Sad: Svetovi, 2005), Đorđo Agamben, *Homo Sacer: suverena moć i goli život* (Loznica: Karpos, 2013).

⁶³⁶ Овде се појам „симулакрум“ разуме у бодријаровском смислу, као архитектонско дело које изгледа да кореспондира са реалношћу, али је у питању вештачки створена стварност која нема референта у реалним (у овом

у либерално-капиталистичком духу открива да иза свега стоји потрошачки менталитет масовне културе и спектакл, него архитектура која је (још једном, само у случају да је постојала) била реално изведена траума из историје цивилизације која својим значењем дубоко подрива владајући систем.

Укратко поновљено: учинити владајућу идеологију у потпуности видљивом, надидентификовати се са ауторитативном идеологијом кроз тоталитарну архитектуру, а не цинични архитектонски еклектицизам или заузимање иронијске дистанце према режиму, била би политички ефектнија критика и једна могућа субверзивна пракса унутар владајућег поретка у ери постмодерне.

4.3. ПОСТАВАНГАРДНА АРХИТЕКТУРА: МЕТА-ИНТЕРПРЕТАЦИЈА МОДЕРНИСТИЧКОГ И АВАНГАРДНОГ НАСЛЕЂА

Постмодернистички наратив развија се и обухвата различите алегорије и тенденције у уметности. Једна од њих је и поставангардна уметничка стратегија која се, као могућа децентрализована линија плурализма постмодерне, одиграла у раздобљу касних шездесетих и седамдесетих година 20. века. Ипак, савремени архитектонски дискурс не нуди конкретну анализу или разматрања архитектонских поставангарди. Под тиме се, заправо, прећутно убрајају различити, географски западни, архитектонски авангардни експерименти након Другог светског рата, затим постмодерни експерименти, па чак и савремени архитектонски експерименти 21. века. Овде је важно истаћи да префикс пост управо истиче као периодизацију ових авангардних струјања постмодерну, те, теоријски, они не би могли да се одвијају у периоду савремености, односно у 21. веку.

Према Мишку Шуваковићу, уметничку поставангарду карактерише: (1) одсуство и критика утопијских и пројекцијских идеала историјске авангарде и неоавангарде; (2) теоријски развијена и структурисана идеолошка и лингвистичко-семиолошка интерпретација природе уметности и културе; (3) употреба авангардних и неоавангардних радикалних, субверзивних, ексцесних и експерименталних поступака у инвентивним медијским моделима и модалитетима изражавања.⁶³⁷ Поставангарда је тумачена и конструисана као интердисциплинарна, критичка пракса која је подривала модернистички наратив и културу високог и касног модернизма, али која више нема утопијске преокупације историјске авангарде или жељу ка остваривању реалне утопије у неоавангарди. Хајнрих Клоц ће поводом краја авангарде написати: „С најновијим остварењима овог програма авангарде, хепенингом, 'естетском ствари' и концептуалном уметношћу до краја су исцрпљене могућности авангарде, означавајући крајњу тачку коју уметност није могла да пређе а да се сама не растави.“⁶³⁸ Поставангарда ће, као што ће то приметити и Чарлс Џенкс, напустити сваки утопијски пројекат и тежњу ка радикално-политичком утицају на савремено (у том тренутку постмодерно) масовно друштво и развијаће се дисперзивно у различитим правцима истовремено.⁶³⁹

Поставангарда не нуди културалну или друштвену критику затеченог света – јер та критика је већ била у бити авангарде и неоавангарде – него њену својеврсну реконфигурацију. Неоавангардна архитектура се још увек залаже за реализацију архитектонских идеја које обухватају шире друштвено деловање (како је показано у другом поглављу овог рада); за разлику од тога, поставангардна архитектура јесте конкретна индивидуална остварена архитектонска утопија. Другим речима, у корену овог концепта јесте очување идеје и елемената уметничког карактера и духа авангарде, обезбеђујући њено даље деловање реконструкцијом њених модалитета, али сада у измењеном историјском контексту, када

случају тоталитарним) архитектонским здањима. Видети: Žan Bodrijar, *Simulakrumi i simulacija* (Novi Sad: Svetovi, 1991).

⁶³⁷ Miško Šuvaković, „Avangarda i 20. vek“, u *Pojmovnik teorije umetnosti*, op. cit., 121.

⁶³⁸ Хајнрих Клоц, *Уметност у XX веку: модерна-постмодерна-друга модерна*, op. cit., 9.

⁶³⁹ Charles Jencks, „The Post-Avant-Garde“, *Art and Design (The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties)*, Vol. 37, No. 8 (1987): 20.

радикални авангардни гест није могућ и када представља свесну постмодернистичку симулацију авангарде. Како то прецизно указује Јеша Денегри, у питању је историјски тренутак „у коме се уметност и уметник налазе под чврстим окриљем врло развијеног институционалног 'света уметности' [...] као друштвеног склопа у коме апсолутно владају односи, интереси и законитости тржишта у спрези с утицајем масовних медија, а све то је друштвени контекст у ком савремена уметност настаје, користи се и троши попут било којег другог меркантилног производа и предмета“⁶⁴⁰. Тако, поставангарда се, као феномен, јавља у епохи постмодернизма, која је, као мегакултура, институционализовала авангарду.⁶⁴¹

Концептуална архитектура (енг. *conceptual architecture*), у чијем је оквиру поставангардна архитектонска линија, стреми увођењу идеја изван архитектонске праксе, са циљем проширења архитектонске дисциплине на друга, окружујућа, културална и друштвена поља. Амерички архитекта Питер Ајзенман спровешће подобну анализу концептуалне архитектуре у свом тексту „Напомене о концептуалној архитектури: ка дефиницији“ („Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition“, 1970). Према Ајзенману, код сваког изграђеног објекта, његови концептуални аспекти се, за разлику од уметничких концепата, морају заснивати на прагматичним, утилитарним и функционалним аспектима објекта.⁶⁴² Као и код концептуалне уметности, која се успоставља као дистанцирање субјекта уметности у односу на *уметност* и њену продукцију,⁶⁴³ тако и концептуална архитектура (антиципирана у неоавангардним архитектонским радовима Фулера, Суперстудија, Архиграма) нуди ауторефлексивно истраживање граница архитектонског језика.

Поставангардна архитектонска пракса представља микро експерименталне стратегије постмодернизма које су окренуте истраживању своје природе, а не великим друштвеним и револуционарним захватима усмереним на промену живота и преображај људске заједнице.⁶⁴⁴ Концизније, поставангарда не нуди лево или десно оријентисану друштвену пројекцију (попут Суперстудија или Архиграма), већ су у питању *после*-авангардне, немотивисане, индивидуалистичке ексцесне архитектонске праксе. Неке од њих су: концептуални и мултимедијални пројекат *Conical Intersect* из 1975. године [сл. 81] Гордона Мата-Кларка (Gordon Matta-Clark), пројекат *Slow House* из 1991. године [сл. 82] аутора Елизабет Дилер и Рикарда Скофидија (Diller Scofidio), папирни пројекат *Open House* од 1983. до 1988. године [сл. 83, 84] аустријског бироа Коп Химелблау (Coop Himmelb(l)au), *Security, from Victims*, изграђен у Ослу 1989. године [сл. 85] од стране студената архитектуре, чији је аутор амерички архитекта и едукатор чешког порекла Џон Хејдук (John Hejduk) један од представника славне Њујоршке петорке (The New York Five)⁶⁴⁵.

Одлике поставангарде у овим архитектонским пројектима могу бити следеће: (1) настају у периоду након последњих авангардних тенденција шездесетих и седамдесетих година 20. века, те представљају њихов наставак, аутокритичко преиспитивање и даљи развој; (2) својим формалним, обликовним, али и активистичким, акционистичким и ангажованим деловањем, критикују доминантну архитектонску струју развијеног технократског планирања Западног масовног потрошачког друштва; (3) трансформишу наслеђе претходећих историјских авангарди и неоавангарди у измењену целину; (4) настају у периоду постмодернизма када је свака врста критике и субверзије апсорбована у политички систем, што темељно слаби њену

⁶⁴⁰ Јеша Денегри, „Predgovor 1 – Teme moderne i postmoderne umetnosti“, у *Pojmovnik teorije umetnosti, op. cit.*, 21.

⁶⁴¹ David Lehman, *The Last Avant Garde: The Making of the New York School of Poets* (New York: Anchor, 1999), 3.

⁶⁴² Peter Eisenman, „Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition“, *Casabella*, No. 359–360 (November / December, 1971): 51.

⁶⁴³ Miško Šuvaković, *Konceptualna umetnost* (Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007), 293.

⁶⁴⁴ Jürgen Habermas, „Moderna i postmoderna arhitektura“, у *Modernizam/Postmodernizam. Umetnost, op. cit.*, 129.

⁶⁴⁵ Њујоршка петорка представљала је неформални колектив коју су чинили пет архитеката. Поред Хејдука, чланови су били и Питер Ајзенман, Мајкл Грејвс (Michael Graves), Чарлс Гватми (Charles Gwathmey), Ричард Мејер (Richard Meier). Група није радила на заједничким пројектима, а име је добила након изложбе ових пет архитеката у Музеју модерне уметности у Њујорку (Museum of Modern Art – MoMA), 1969. године. Видети: Museum of Modern Art, *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier* (New York: Oxford University Press, 1975).

позицију и укупан ефекат; (5) представљају индивидуалну архитектонску стратегију подривања (позног)модернизма, чији је резултат локалног (неуниверзалног) карактера; (6) карактерише их одсуство специфичног архитектонског стила; (7) не виде архитектуру као аутономно поље стварања (што је једна од одлика модернизма) већ у своју праксу укључују и друге уметничке, ликовне, скулпторске, књижевне, теоријске, филозофске и све друге облике стварања, преиспитујући њихове односе и границе у архитектонској реализацији простора.

Поставангарда ступа на културалну сцену у тренутку када су авангарде већ историјски феномен, па је, с тим у вези, поставангарда својеврсна мета-интерпретација и рефлексивна на авангардни нарратив, са фокусом на његово ревидирање. Другачије речено, за разлику од претходних авангарди, поставангардна архитектура нема еманципаторску аспирацију и визију за свеобухватном променом друштва, већ представља неконвенционални затворен гест провокације у ери окружујућег масовног медијског спектакла, када аутентична културална, друштвена и архитектонска субверзија више није могућа и управо зато то деловање карактерише одсуство утопијског мотива.

У том смислу, свака архитектонска пракса у ери постмодерне која се заснива према анализираним авангардним (експерименталним/истраживачким) моделима и модалитетима, јесте својеврсна архитектонска поставангардна формација.

4.4. АПРОПРИЈАЦИЈА И МОДУСИ ПРИСВАЈАЊА У УМЕТНОСТИ И АРХИТЕКТУРИ

У овом сегменту рада апропријација (присвајање) се третира као тек једна, али значајна, одлика експерименталног деловања у сфери уметности и архитектуре. Стога ће текст који следи имати за циљ ближе разумевање релевантности истраживања ове праксе.

Апропријацијске стратегије издвајања, реконтекстуализовања, пребацивања и преношења већ постојећих објеката, елемената или ситуација из стварног живота у уметнички контекст, могу се уочити и препознати у свим гранама и облицима света уметности. Тако, на пример, у књижевности роман *Берлин Александерплац: прича о Францу Биберкопфу* (*Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, 1929)⁶⁴⁶, немачког писца Алфреда Деблина (Alfred Döblin), преузима текстове, скандалозне приче из свакодневног живота, народне песме, статистике, новинске огласе, текстове популарне шлагерске музике, лекарске рецепте, библијске стихове и интегрише их у свој нарративни ток. У кратком есеју „Криза романа“ („Krisis des Romans“, 1930) Бењамин ће се осврнути на *монтажне*⁶⁴⁷ поступке овог романа увидом да оваква процедура проширује оквире текста, разбијајући његове границе, стилски и структурално, отварајући тиме пут ка бескрајном броју разнородних стваралачких могућности.⁶⁴⁸ Тако постављен модернистички концепт апропријације, у једном свеобухватнијем смислу, надилази поље уметности и улази у шире подручје културе и културалних пракси и друштвених контекста.

Историјски посматрано,⁶⁴⁹ прво практично и теоријско конципирање апропријације у свету уметности увео је Марсел Дишан, називајући тај поступак *ready-made*-ом, излажући различите произведене предмете.⁶⁵⁰ Редимејд (енг. *ready-made*) у ужем смислу означава свакодневни предмет серијске производње вануметничког порекла који се чином уметника издваја, искључује, преузима, поново означава, премешта, измешта, реконтекстуализује и излаже као уметничко дело са или без додатне материјалне интервенције аутора. У оваквом

⁶⁴⁶ Alfred Döblin, *Berlin Alexanderplatz* (Zagreb: Liber, 1979).

⁶⁴⁷ Rada Stanarević, „Alfred Döblin; Berlin Alexanderplatz“, у *Njemačka avangarda* (Novi Sad: Akademska knjiga, 2015), 159–175.

⁶⁴⁸ Walter Benjamin, „The Crisis of the Novel“, у *Selected Writings*, Vol. 2, Part 1, 1927–1930, ur. Michael W. Jennings, Howard Eiland i Gary Smith (Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999), 301.

⁶⁴⁹ Видети: Dejan Sretenović, *Umetnost prisvajanja* (Beograd: Orion Art, 2014), Miško Šuvaković, *Dišan i redimejd* (Beograd: Službeni glasnik, 2013).

⁶⁵⁰ Његови карактеристични *ready-made*-ови су *Точак бицикла* (1913), *Фонтана* (1917) или *Држач за сушење боца* (1914). Видети, на пример: Thierry de Duve ur., *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp* (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1993), Zoran Gavrić i Branislava Belić ur., *Marcel Duchamp – Spisi, tumačenja, op. cit.*

поступку наглашава се уметников резон (мисаони процес) и одабир предмета, наспрам његове мануелне производње. Сходно томе, сâм предмет не носи изузетна својства уметничког дела, него их стиче накнадном интерпретацијом, указивањем и поставком уметника.

Апропријацијске стратегије које функционишу по принципима *ready-made*, колажних и монтажних пракси, представљале су једну од иновација историјских авангарди које кумулативно региструју ову фундаменталну трансформацију, на коју се директно ослањају савремене апропријацијске праксе.⁶⁵¹

Никола Бурио (Nicolas Bourriaud), француски кустос и критичар уметности, апропријацију повезује са појмом *постпродукције* и то на следећи начин: „Присвајање је заиста први степен постпродукције: више није реч о прављењу предмета, већ о томе да се изабере један међу свим предметима који постоје и да се он користи или прилагоди у сагласности с одређеном намером.“⁶⁵² За Буриоа дати нову намену предмету већ припада домену продукције, док је постпродукција појам који он примењује на ситуацију у којој уметник преузима оно што је већ произведено у култури и, путем креативних постпродукцијских средстава, изражава нову културалну конфигурацију која говори и о савременој култури у којој је настала, као и о изворном материјалу који је у ове сврхе употребљен.

У савремености, у једном општем смислу, апропријација јесте свеprisутна и широко распрострањена пракса⁶⁵³ (која се показује кроз поновну употребу ауторизованог материјала) и, као таква, успостављена је као универзални културални капитал и механизам деловања. Насупрот томе, сасвим сажето речено, у архитектонској пракси метод присвајања представља употребу већ постојећег материјалног или нематеријалног облика стварања ради креирања нове архитектонске целине.

Апропријација у пољу архитектуре може постојати и деловати двојако: (1) као уметничко присвајање, односно преузимање уметничких и архитектонских историјских цитата и њихово интегрисање у, сада, једну измењену целину; (2) као присвајање свакодневних предмета, ван грађевинског подручја, који се реинтегришу у архитектонску практичну сферу. Тако, с једне стране се налази архитектонска апропријација, коју одликује посвета или омаж историјским утицајима кроз непрерађену употребу већ постојећих архитектонских мотива, функционалних и формалних пројектантских аспеката (случај постмодернизма); с друге стране, апропријација се заснива на материјалној реинкорпорацији затечених материјала (нпр. секундарних сировина) као градивних елемената у формирању и обликовању објекта (деталније о овом аспекту ће бити речи у одељку 4.6). Прво се тиче апропријације у пољу архитектуре која се може сматрати специфичном стратегијом присвајања и реорганизовања историјских цитата (овакви интенционални механизми присвајања представљали су централни корпус деловања постмодернизма), крећући се у пољу интертекстуалности, адаптирања, прераде, копирања, парафразирања, референцирања и др. Док друго омогућава да се о апропријацији размишља даље – и шире – од уобичајених нивоа реинтерпретације, адаптације или алузије. Оваква формулација апропријације може се чинити као сужавање фокуса у односу на све њене потенцијалне употребе (нпр. овде се изоставља поступак монтаже), међутим, фокусирање на материјалне аспекте процеса архитектонског присвајања сугерише да се пре ради о сложеној повезаности различитих културалних и друштвених појава које нису уско везане за стриктно уметничке и архитектонске тенденције и облике деловања, већ и у додатном критичком смислу који обухвата економске, еколошке или капиталистичке режиме у (ре)продукцији објеката. Оно што ове праксе и различита својства апропријације деле, јесте инхерентна тежња да се доведу у питање апсолутистички дискурси који настоје да ограниче фундаменталну

⁶⁵¹ David Evans, „Introduction“, у *Appropriation*, ur. David Evans (London: Whitechapel and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009), 15.

⁶⁵² Nikola Burio, „Postprodukcija: kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet“, у *Relaciona estetika / Postprodukcija / Altermodernost* (Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020), 139.

⁶⁵³ Видети на пример: Karsten Schubert i Daniel McClean ur., *Dear Images: Art, Copyright and Culture* (Lodnon: Ridinghouse, 2002).

људску склоност ка креативној употреби и поновној артикулацији артифицијелних и природних елемената у нову, измењену целину.

На пример, француско-шпански архитекта и анархиста, словенског порекла, Алфонс Лауренчич (Alphonse Laurgencic) примениће стратегије апропријације у једном специфичном архитектонском захвату у периоду између два светска рата. Лауренчич је употребио модалитете модерне уметности (пре свих Баухауса и надреализма) како би 1938. године пројектовао ћелије за вишеструку физичко-психолошку тортуру заточеника Франкове (Francisco Franco) националне армије у Шпанском грађанском рату 1936–1939. године [сл. 86]. Подаци о овим ћелијама су откривени тек почетком 21. века од стране шпанског историчара уметности Хосе Миликуе (Jose Milicua) када је приступио писаном извештају са Лауренчичовог суђења пред Франковим војним судом.⁶⁵⁴ Инспириран модерном апстракцијом и авангардистичким тенденцијама, Лауренчич креира ћелију димензије основе 2x1 метар, чију конфигурацију пода чини низ геометријски распоређених цигли у различитим правцима. Цигле су 20 центиметара издигнуте од пода, остављајући недовољно места за подупирање стопала на стабилан начин, онемогућавајући тиме затворенику да хода, постижући скоро потпуну непокретност тела. Тако, за заточеника ове ћелије једини фокус пажње представљају зидови, који су, пак, испуњени разнородним ритмично постављеним геометријским облицима (круг, квадрат), док су равни зидова у потпуности бојене зеленом, која по Лауренчичовом истраживању психологије боје најинтензивније изазива осећај меланхолије и емоционалне раздражљивости. Оваква геометријска структура, помешана са произвољним прекидима осветљења, изазивала је светлосне ефекте окретања објеката на зидовима, формирајући на тај начин менталне конфузије код посматрача. Одређене ћелије су биле офарбане катраном како би загрејане на сунцу производиле скоро горућу топлоту. Додатно, и коначно, камена клупа дужине свега један и по метар и ширине 60 центиметара, била је пројектована у паду од 20 степени, забрањујући, тако, основно природно и физиолошко стање спавања, а све то путем нервних центара осећаја за равнотежу који су присиљени на константну физичко-психолошку напетост, доводећи затвореника у перманентно стање будности.

Као и код Дишановог принципа *ready-made*-а, предмети и елементи, у пољу архитектонске апропријације, добијају грађевинска (конструктивни елементи) и архитектонска својства (обликовност) тек њиховом селекцијом и употребом у одређеном архитектонском контексту. Присвајајући ванграђевинске и архитектонске елементе и постављајући их у архитектонски контекст, архитекта сасвим интенционално редефинише архитектонски простор и дискурс. То значи да се мењају језичке игре архитектуре, у коме сада једна ликовна авангардна идеја добија свој тродимензионални облик и функционалност или, на пример, одређени отпадни материјал задобија архитектонска својства која раније није имао. Све ово мења уобичајене начине разумевања и артикулације архитектонског простора, трансформише његова правила, његово визуелно, тактилно, текстурално али и свеукупно чулно перципирање.

Додатно, истраживање са неконвенционалним грађевинским елементима, и њиховим архитектонским обликовним могућностима, јесте суштински једна експериментална метода, зато што су поступци одлучивања у самом процесу значајнији од коначног визуелног и функционалног резултата пројектованог и реализованог објекта. Овом начину уметничког и архитектонског стварања умногоне су допринеле постдишановске идеје и стваралачки програми Џона Кејџа и корпус експерименталних радова флуксусоваца (сегмент 3.2. овог истраживања). Стога је улога апропријације у архитектонским праксама умањити извесност коначног и прецизног изгледа објекта и водити се поступцима пројектовања и грађења са неизвесним исходом.

⁶⁵⁴ Видети: Giles Tremlett, „Anarchists and the Fine Art of Torture“, *The Guardian*, 27. januara 2003. Текст доступан на: <https://www.theguardian.com/world/2003/jan/27/spain.arts>, приступљено 09.02.2022., César Alcalá, *Las checas del terror: La desmemoria histórica al descubierto* (Madrid: Libroslibres, 2007), 127–133, Slavoj Žižek, *Paralaksa* (Zagreb: Antibarbarus, 2008), 9.

4.5. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: ПРОЈЕКТИ КУЋА ПИТЕРА АЈЗЕНМАНА КАО АРХИТЕКТОНСКИ ПОСТЕКСПЕРИМЕНТ

Централно проблемско питање овог поглавља тиче се архитектонске праксе и идеја Питера Ајзенмана у коме се његово рано стваралаштво – пројекти кућа *I, II, III, IV, VI* и *X* настали у периоду од 1968. до 1975. године – препознају као постексперимент у пољу архитектуре. Стога, текст који следи, неће размотрити већ много пута поновљене конотације у Ајзенмановом пројектантском приступу, који се тичу његовог: (1) дијаграмског приступа у процесу пројектовања (а који представља метод линеарног реда, полазећи од коцке која се постепено мења и трансформише формирајући приказ замишљеног пројекта) и (2) семиолошког приступа;⁶⁵⁵ уместо тога, понудиће једно ново читање његових дела, и ставити фокус на оне теоријске аспекте који се уско тичу експеримента у архитектури постмодернизма.

Позиција архитектонског постексперимента, коначног измирења експерименталних и функционалних аспеката дела, јесте суштински деполитизована у оном смислу у коме у њеној концепцији не постоји потенцијал за револуционарним друштвеним променама, присутним у претходној историјској и неоавангардној епохи. Термин „постекспериментално“ у овом истраживању преузет је из теорије књижевности и прилагођен пољу архитектонске теорије и праксе. Сам термин изворно датира од аутора есеја „посвета традицији. аспекти постексперименталне књижевности“, Рајнхарда Присница (Reinhard Priessnitz) и Мехтхилд Рауш (Mechthild Rausch) из 1975. године.⁶⁵⁶ У том есеју, аутори уводе нови појам, *постекспериментална књижевност*, дефинишући га као покушај да се сам експеримент помири са традицијом и повеже са конвенционалним начином приповедања.⁶⁵⁷ То значи да се експериментални аспекти у самом делу редукују на такав начин да постају алати и модалитети у служби нарације која остаје константна. Другачије речено, експерименталне технике су присутне у виду типографских и ликовних решења у књижевном делу, али су оне, као такве, искључиво у служби нарације тог дела.

Оваква ситуација се може поставити бинарно: с једне стране, постоји радикални експериментално-истраживачки обухват, а с друге стране, комформистичка, уобичајена, устаљена решења наративности у делу. Међутим, како то теоретичар уметности и медија Лука Бешлагих у свом чланку о постексперименталној текстуалној пракси примећује, у овој дијади се не ради о синтези експеримента и конвенционалних метода, већ за разлику од трансгресивних идеја историјских авангарди, експеримент у *пост* времену губи своју субверзивну оштрину.⁶⁵⁸

За Присница и Раушову појам „постекспериментално“ има пежоративно значење, односно, када би се интерпретирао историцистичком Биргеровом теоријском мишљу (мада он није био упознат са овим појмом) постексперимент би могао бити третиран као ослабљена, непотребна и декадентна надоградња експеримента у уметничкој сфери.⁶⁵⁹ Сасвим супротно овоме, у архитектонском пољу термин може представљати партикуларни импулс и линију

⁶⁵⁵ Видети на пример: Stefano Corbo, *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*. Farnham (UK: Ashgate Publishing, 2014), Robert Somol „Dummy Test, or The Diagrammatic Basis of Contemporary Architecture“, у *Peter Eisenman: Diagram Diaries* (London: Thames & Hudson, 1999), 7–25, Mario Gandelsonas, „Linguistic and Semiotic Models in Architecture“, у *Basic Questions of Design Theory*, ur. William R. Spillers (New York: North Holland, 1975), Cynthia Davidson ur., *Tracing Eisenman* (London: Thames & Hudson, 2006), Jeremy Till, „Deluded Detachment“, у *Architecture Depends* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013), 21–23.

⁶⁵⁶ Есеј је доступан, за сада, само у немачком изворнику. Reinhard Priessnitz i Mechthild Rausch, „tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur“, у Reinhard Priessnitz, *literatur, gesellschaft etc. aufsatze*, ur. Ferdinand Schmatz (Graz: Droschl, 1993), 174–201. Наведено према: Лука Веšлагич, *Теорије експерименталне текстуалне продукције* (Београд: Факултет за медије и комуникације, 2017), 58–59.

⁶⁵⁷ *Ibid.*, 59.

⁶⁵⁸ Лука Веšлагих, „Постекспериментално и постмодерно: расправа о трансформацији и новој улози авангардног књижевно-језичког експеримента“, *Philological Studies*, Vol. 16, No. 2 (2018): 137.

⁶⁵⁹ Лука Веšлагич, *Теорије експерименталне текстуалне продукције*, *op. cit.* 62.

авангардног наслеђа, тј. амортизовани ефекат естетско-архитектонске авангарде или, ближе, експесно-архитектонске авангарде. Појам „постекспериментално“ у архитектонској сфери, у односу на његову књижевну концептуализацију, неминовно има одређена специфична одступања. Тако се књижевна нарација може заменити архитектонском функцијом једног објекта, при чему се, на тај начин, а у једној постексперименталној сфери, добија ситуација у којој функционални аспекти објекта преовлађују у односу на присутност експерименталних стратегија унутар истог објекта. Дакле, релација која се овде поставља је следећа: књижевни наратив = функција објекта, експериментална графичка/типографска решења = експерименталне архитектонско-просторне стратегије и тактике.

Теза која из овога произлази јесте да управо Ајзенман, у својим пројектима кућа, врши уодношавање, с једне стране, експерименталног приступа у архитектонском процесу, који се огледа у истраживању граница и домета трансформација архитектонског језика (уметничко-естетска авангарда) и, с друге стране, формалних начела која захтевају испуњење примарне функције грађевина. У овој интеракцији превагу односи намена објекта у односу на присутност експериментално-архитектонских одлука – из тог разлога се ови пројекти могу разумети као постекспериментална архитектура. Тако, постекспериментално означава постављање не-потпуног дела, што значи: не-потпуно експерименталног и не-потпуно функционалног објекта. Архитектонски постекспериментално на примеру Ајзенманових раних кућа, разматра ова два пола као истовремено изоловане ентитете који заузимају одређену позицију у апстрактном геометријском архитектонском простору. Подробнија анализа која следи, има за циљ да додатно појасни и размотри многе разлике које из овог става произлазе.

У ширем оквиру разматрања, специфичности ране архитектонске праксе Питера Ајзенмана припадају корпусу идеја поставангарде, док су у ужем смислу оне постексперименталне. Концизније, овде се ради о граничном прелазу из неоавангарде у постмодернизам (и поставангарду), зато што Ајзенманови пројекти кућа нуде реминисценцију, на пример, на холандску уметничко-архитектонску групу Де Стијл (отуд веза са неоавангардом),⁶⁶⁰ али сада у зачетку ере постмодернизма што битно мења и одређује културално-друштвени улогу и статус ових објеката. С друге стране, експеримент овде игра кључну структуралну улогу у легитимисању нове пост-буржоаске хегемоније. Такво третирање експеримента измешта прави фокус политичке борбе којој је тежила авангарда у свом изворном облику и упућује на надолazeће популистичко, псеудо-либерално и псеудо-толерантно постмодерно и савремено друштво.

Ајзенман приступа пројектима својих првих кућа са премисом да архитектонска форма није искључиво само визуелна, већ и да има своја сопствена концептуална својства. Таква својства се огледају кроз ајзенмановски „постфункционализам“ који у себе упија процедуре авангарде, структуралистичку лингвистику и концептуалну уметност.⁶⁶¹ Ауторефлексивна непробојност Ајзенманових кућа⁶⁶² јесте одраз његовог ослањања на лингвистичку и семиотичку филозофију и теорију текста Сосира, Барта, Чомског (Noam Chomsky) која, примењена на архитектуру, оставља чулни утисак херметичности. Другим речима, лингвистички дискурзивни елементи представљали су механизам који је био одређујућ у пројектантском приступу овим грађевинама.⁶⁶³

⁶⁶⁰ Ајзенманови пројекти кућа ослањају се на модернистичке пројекте својом употребом примарне беле боје у обради фасада и ентеријера, затим тежњом ка апстрактним геометријским решењима, и својом стратегијом дистанцирања, дефамилијаризације и ефектом отуђења, а све са циљем преоријентације устаљеног перципирања конвенционалне и стандардизоване архитектонске форме. Видети: K. Michael Hays, „Repetition“, u *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*, op. cit., 55.

⁶⁶¹ Peter Eisenman, „'Post-Functionalism' Oppositions 6 (Fall 1976)“, u *Architecture Theory Since 1968*, ur. K. Michael Hays (Cambridge, Mass: The MIT Press, 1998), 234–240.

⁶⁶² Robert Stern, *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964–1988* (New Haven and London: Yale University Press, 2009), 139.

⁶⁶³ Stefano Corbo, „Formal Terrorism“, u *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*. Farnham, op. cit., 31.

Кућа I [сл. 87, 88, 89] представља, као што и сам назив говори, хронолошки први и уједно иницијални пројекат у коме је Ајзенман вршио испитивање улоге *структуре* као основног метода у свом експерименталном пројектантском процесу. Он је овде желео да редукује устаљено значење форми које диктира функција, тежећи томе да форме буду сагледане као низ испресецаних структуралних мрежа које су састављене од базичних елемената који творе примитивне знакове у простору.⁶⁶⁴ Оваква експлоатација формалистичких неочекиваних и неконвенционалних метода у архитектонском пројектовању са циљем перманентне промене визуелног опажаја, додатно је постигнута манипулацијом односа белих боја равни зидова и стубова са црно обојеним прозорским оквирима и понеком акцентованом површином пастелне боје, затим текстуром коришћених материјала и сведеним облицима изграђених форми које се међусобно преплићу.⁶⁶⁵

У конкретнијем смислу, неконвенционалне, алтернативне и у ширем смислу експерименталне методе које Ајзенман користи (визуелно и просторно наглашавање грађевинских структура без конструктивних својстава) имају за циљ да ремете (убичајено и очекивано) кретање у одређеној просторији. Отуда, при уласку у *Кућу I* могу се уочити две паралелне греде, међусобног размака око једног метра, обе се завршавају у по једном стубу, тако да једна греда излази из зида, а друга из стакленог прореза на фасади.⁶⁶⁶ Ови стубови и греде немају никакву конструктивну оправданост у структури објекта и независни су од било каквих функционалних захтева ових простора. Они се интенционално појављују и на овај начин акцентују, обећавајући тако своју конструктивну улогу, коју суштински немају. С тим у вези, Ајзенман ће поставити ауто-поетичко питање: „Исто се тако можемо запитати и чему цела та проблематика? Уколико се претпоставља да стубови нису носиви, зашто није довољно, поврх свега, напросто их одстранити, тако да се одмах на основу чињенице зна да се они не настављају у таваницу и да нису стубови, већ да напросто бележе неку нову сврху?“⁶⁶⁷ Можда одговор на ово питање лежи у томе да су овакве пројектантске тактике Ајзенмана, психоаналитички речено, „празни гестови“⁶⁶⁸ који експериментални приступ чине још видљивијим. Другим речима, управо ти снажно маркирани стубови и греде са својим неконструктивним својствима потврђују да се посматрач или корисник налази у ситуацији експериментално-архитектонског односа елемената у простору.

Кућа II [сл. 90, 91], као и друге ране куће, представља структуралну архитектонску композицију која својом волуметријом чини геометријски облик коцке. Међутим, специфично за ову грађевину, Ајзенманова замисао полази од идеје поделе основног квадрата на девет квадрата, а унутар базичног квадрата равномерно је распоређено шеснаест квадратних стубова.⁶⁶⁹ Објекат је изграђен од шперплоче и фурнира и у потпуности је беле боје.⁶⁷⁰ Замишљен је као прогресија унутрашњег и спољашњег простора, с тим у вези, фасаде се овде не третирају као специфичне спољне опне грађевине, уместо тога оне су, заједно са унутрашњим простором, концепцијски решене као низ слојева који се крећу и комуницирају споља ка унутра.⁶⁷¹

О конкретнијим пројектантским замислима у вези овог пројекта, Ајзенман ће записати: „[...] у Кући II слична намера задобија форму претеривања са структуром кроз експлицитну, нефункционалну редундантност. Кућа има два подупирућа система, један је састављен од стубова и други од зидова, а да сваки од њих понаособ већ задовољава структуралну захтевност. На тај начин једна очигледно претерана структуралност ствара интринсичну

⁶⁶⁴ Piter Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*, op. cit., 125.

⁶⁶⁵ *Ibid.*, 125–126.

⁶⁶⁶ *Ibid.*, 31–32.

⁶⁶⁷ *Ibid.*, 126.

⁶⁶⁸ Више у: Bernard Vandermeersch, „The Möbius Strip and Interpretation“, у *International Dictionary of Psychoanalysis*, Vol. 1, op. cit., 1761.

⁶⁶⁹ Piter Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*, op. cit., 132–133.

⁶⁷⁰ „Eisenman Architects“, <https://eisenmanarchitects.com/House-II-1970>, приступљено 10.07.2022.

⁶⁷¹ Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*, op. cit., 136.

двосмисленост: било да (1) сваки систем подупиरे делимично кућу; или (2) да два система независно и у потпуности подупиру кућу; или (3) да један систем има знак подупирача. У овој редувантности је створен архитектонски знак: свака системска функција би требало да означава сопствени недостатак функционисања.⁶⁷²

Ајзенман у овом пројекту тежи да креира такву архитектонску структуру која ће имати за циљ да учини видљивим и оголи односе елемената у њој. Он пише: „Прво, стубови, зидови и волумени су третирани као једнако тешки када је реч о њиховом распореду и броју и друго, посматрају се као варијанте једног апстрактног планског система. Другим речима, уз помоћ формалне направе која користи раван као ослонац, ствара се дијалектика између стварног стуба, зида и волумена себе, као и имплицираних линија, површина и чврстих тела. У овом контексту, волумен себе се препознаје као продужетак зида док се стуб појављује као остатак зида. Намерно се сузбијају обично различити формални системи – стуба, зида и прозора – у недиференцирану конструкцију коју појачава стање у којем је ове конвенционалне архитектонске елементе било тешко посматрати појединачно у односу на објекте; они постају напросто делови тоталне структуре односа. Фокус се тако пребацује са самог физичког објекта на разумевање његовог односа унутар једне темељне стуктуре.“⁶⁷³ Овакав приступ у структурисању архитектонског простора, сложене геометријске артикулације, допуштао је да објекат има могућност шест различитих формалних решења.⁶⁷⁴ *Кућа II* одсликава свесно видљиву хаотичност линеарних и управних равни зидова и тачкасто постављених стубова, креирајући тако структуралну архитектонску мрежу у којој редувантност ових елемената узима примат у чулном сагледавању објекта.

Кућа III [сл. 92, 93] представља преиспитивање односа између геометријских тела која чине објекат. Коцка дефинише основни волумен објекта у који продиру два правоугаона кубуса (један већих, а други мањих димензија – већи од њих је заротиран под углом од 45 степени). О важности хијерархијске поделе унутар овог здања, Ајзенман пише: „[...] у класичној хијерархији, волумен се појављује као примарни и најважнији систем конфигурације, са стубовима и зидовима који потом следе, док би процепи као што су врата и прозори били трећи по реду. У другој класичној хијерархији, чврста тела имају већи значај него празнина, као што је и фигура значајнија у односу на основу. Како би се дислоцирале овакве конвенције читања, са *Кућом III* је направљен напор приликом обезбеђивања свих конфигурационих елемената – односно, чврстим телима, празнинама, стубовима и зидовима – дата је иста вредност. Ова стратегија је примењена како у плану тако и у цртежу, јер је конвенционална хијерархија прожимала оба ова аспекта.“⁶⁷⁵ Традиционални приступ (и његова ограничења) у архитектонском решавању становања и овде је додатно нарушен микро-експесним интервенцијама, на пример стубовима који су позиционирани да ометају кретање и односе у боравишним и обедним просторијама. Овим поступком, који се перманентно понавља код свих кућа, Ајзенман је тежио измештању стандардизованог процеса пројектовања стамбених објеката и њиховом проширивању ка новим могућностима архитектонских форми у једнопородичним пројектима.⁶⁷⁶ Код нереализоване *Куће IV* [сл. 94] Ајзенманов пројектантски кредо, који се такође односи и на све друге куће, примат даје пренаглашеној концептуалној структури дела, док је перцептивни део секундаран.⁶⁷⁷ Концептуални аспект представља главни ресурс у архитектонском пројектовању зато што настаје из архитектонских или других, сродних, елемената из којих ће се касније развити у свом пуном облику.⁶⁷⁸ Другим

⁶⁷² *Ibid.*, 32.

⁶⁷³ *Ibid.*, 134.

⁶⁷⁴ *Ibid.*, 132–133.

⁶⁷⁵ *Ibid.*, 36.

⁶⁷⁶ *Ibid.*

⁶⁷⁷ Peter Eisenman, „House IV“, u *Eisenman Architects: Selected and Current Works* (Mulgrave, Australia: The Images Publishing Group, 1995), 34.

⁶⁷⁸ Snežana Vesnić, „Lik i figura koncepta“, u *Arhitektonski koncept: objekt stvarnosti i subjekt iluzije* (Novi Sad: Akademska knjiga; Beograd: Institut za demokratski angažman jugoistočne Evrope, 2020), 98.

речима, архитектонски концепт може настати из различитих фрагмената који формирају једну целину, али чак и сваки тај фрагмент има потенцијал да изнесе свој специфичан концептуални оквир односно пројекцију простора.⁶⁷⁹

Код *Куће VI* [сл. 95] Ајзенман интензивира коришћење провокативних, неконвенционалних архитектонских стратегија и тактика. Његовим речима, у питању је трагање „за трансформацијом форме која производи аутономију“⁶⁸⁰. Стога, и у овом пројекту постоје стубови који немају никакву конструктивну улогу, штавише, они се овде користе како би довели до тога да објекат не буде сасвим комфоран за живот. На пример, случај спаваће собе у којој брачни кревет раздваја стаклени прорез у средини зида који се наставља кроз под, делећи собу на два дела, приморавајући, тако, да постоје одвојени кревети са обе стране собе, а затим се прорез простире преко прозорских оквира и завршава у таваници [сл. 96]. Тако, методолошки, експеримент у овим пројектима представља аутономну и самореферентну „технику“ која је постављена у стамбени простор и која бива припојена кући, неминовно одступајући од ње као њена својеврсна ексцесивна допуна.

Сви до сада наведени пројекти, поред својих специфичних карактеристика које их разликују, имају један заједнички садржалац – *централност*. Нереализована замисао *Куће X* [сл. 97] управо показује одсуство централности. Кућу конфигуришу четири кубуса, фрагментарних форми, пресечених двома хоризонталним равнима.⁶⁸¹ У перцептивном смислу, грађевину карактерише динамичност и нестабилност. Оваквом, својеврсном расутошћу објекта без јасног центра, показује се прото-деконструктивистичка архитектура, која ће свој сложенији израз задобити у годинама и деценијама које следе.

Ајзенманове праксе шездесетих и седамдесетих година 20. века, одају утисак затвореног система којим преовлађује експериментални приступ у пројектовању. Сасвим супротно овоме, заправо се ради о задржавању и изражавању функционалности ових грађевина. Другачије речено, покретачка снага раних кућа Питера Ајзенмана није радикално (дијаграмско и структуралистичко) истраживање унутар сложеног архитектонског поља, већ управо становање које је суштински и у сваком тренутку доминантна намена ових објеката. Зато су ове праксе фундаментално постексперименталне, јер нуде, на једном микро, анти-спектакуларном нивоу, *уједињење* између експерименталних архитектонских решења и примарне функције становања ових објеката. С друге стране, постекспериментална архитектура представља деполитизовану експерименталну стратегију, зато што не стреми радикалним друштвено-политичким трансформацијама у епохи постмодерне (прецизније диференцијације између постексперименталне и постмодернистичке/деконструктивистичке архитектуре биће разматране у одељку 4.7).

Отуда, да је Ајзенман у овим пројектима искористио пун потенцијал који овакав експериментални метод носи са собом, онемогућио би било какве просторно-функционалне стандарде таквих стамбених грађевина. Стога, такав апсолутно радикално-експериментални архитектонски пројекат, који услед испуњења своје пуне афирмације губи изворну функционалност, недостижан је и неостварив идеал и, тако, престаје да буде архитектонско здање постајући *уметнички артефакт*. Покушај дефинисања архитектонске постексперименталне сфере захтева пасивизацију експерименталних техника (што Ајзенман у овим пројектима чини). Експеримент тада мора бити потиснут како би постао градивни елемент којим се може премостити јаз између оваквог поставангардног архитектонског захвата и онога што ови објекти непосредно јесу (куће) и функције коју врше (стамбени простор).

⁶⁷⁹ *Ibid.*, 99.

⁶⁸⁰ Ајзенман, *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*, op. cit., 38.

⁶⁸¹ „Eisenman Architects“, <https://eisenmanarchitects.com/House-X-1975>, приступљено 15.07.2022.

4.6. СТУДИЈА СЛУЧАЈА: АЛЕКСАНДАР БРОДСКИ – ОД ПОСТМОДЕРНИХ ПРЕКО ПОСТЕКСПЕРИМЕНТАЛНИХ ДО САВРЕМЕНИХ АПРОПРИЈАЦИЈСКИХ СТРАТЕГИЈА У АРХИТЕКТОНСКОМ ПРОЈЕКТОВАЊУ

Целокупно досадашње стваралаштво руског архитекте и ликовног уметника Александра Бродског може се окарактерисати као специфична ексцесна линија, у естетском и политичком смислу, у постмодерној (осамдесетих година) и актуелној архитектури. Оно је ексцесно у *естетском* смислу зато што нарушава нормативне и канонске приступе у архитектонском пројектовању. У *политичком* смислу, ексцес у праксама Бродског се садржи у својственом архитектонском поступку, изразу и крајњем облику који неминовно подрива доминантну савремену архитектонску струју, али и идеологију развијеног капитализма, чинећи тако да његово деловање представља својеврсну политичку изјаву.

У ери сложеног пост-стаљинистичког дистанцирања од претходних (тајних) државних репресивних пројеката уследили су прогони и убиства политичких неистомишљеника. То се најинтензивније одиграло од краја двадесетих година и током тридесетих година, а у неким случајевима и све до Стаљинове (Иосиф Виссарионович Стаљин) смрти 1953. године, као и током актуелног хладноратовског друштвено-политичког контекста и свеопште економске нестабилности. У таквој политичкој клими, Леонид Брежњев (Леонид Ильич Брежнев) наследио је Никиту Хрушчова (Никита Сергеевич Хрущёв) 1964. као првог секретара совјетске комунистичке партије, поставши државни вођа све до 1982. године.

Стаљин се у току своје тридесетогодишње владавине Совјетским савезом у архитектонском смислу определио и форсирао продукцију грађевина неокласичног архитектонског стила, тзв. „Стаљинистички стил“, и који су имали за циљ да евоцирају слику совјетске власти, просперитет и културну узвишеност друштва [сл. 98].⁶⁸² Овај стил је био делом повезан и са социјалистичким реализмом, зато што се радило о пажљивој обнови класицизма у којој се он синтетише са ар декоом (фр. *Art déco*), и бива материјализован гранитом, мермером и бронзом, остварујући ефекат монументалности и трајности грађевина, те тако показујући и формирајући идеолошки оквир о величини и значају руске нације.⁶⁸³ Међутим, а сасвим парадоксално, појава „Стаљинистичког стила“ у архитектури представљала је резултат ослобађања од ригидности авангарде руског конструктивизма десетих и двадесетих година, из истог оног разлога због којег ће се модернизам дистанцирати од „Стаљинистичког стила“ седамдесетих година 20. века.⁶⁸⁴

С друге стране, Брежњев, владајући Совјетским Савезом наставља са прочишћеним утилитарним архитектонским стилем који је Хрушчов успоставио након Стаљинове смрти. То је означавало распрострањеност технологије за масовну продукцију (префабрикована градња), превасходно стамбених објеката, који су својом ригидном геометријом, монолитним формама и репетитивним отворима сведочили о прелазу у модернистичку архитектуру, најавивши тако нову друштвену, културалну и политичку епоху Совјетског Савеза који постепено прихвата и Западна културална начела. Градитељска продукција почиње умногоме да се фокусира на стамбени фонд и његову специфичну типологију објеката. Оваква социјалистичка архитектура, а заправо модернистички рационализам, ће у функционалистичком смислу тежити да задовољи основне егзистенцијалне потребе становништва за животним простором [сл. 99].

Наспрам оваквог архитектонског и друштвено-културалног миљеа, а у својој првој стваралачкој фази (1978–1993), Александар Бродски ради са Иљом Уткином (Илья Уткин) са

⁶⁸² Vladimir Paperny, „Preface“, u *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2011), XXI.

⁶⁸³ Милан Просен, „О соцреализму у архитектури и његовој појави у Србији“, *Наслеђе*, бр. VIII (2007): 98. УДК 72.036.1 (497.11)

⁶⁸⁴ Boris Groys, „Beyond Diversity: Cultural Studies and Its Post-Communist Other“, u *Art Power* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008), 158.

којим је студирао архитектуру на Московском архитектонском институту,⁶⁸⁵ радећи на пројектима за иностране конкурсе, затим сценским дизајном и архитектонским илустрацијама [сл. 100, 101, 102].⁶⁸⁶ Њихово експесно стваралаштво било је фокусирано на „папирне“ пројекте визионарских архитектонских структура, који су били радикални истраживачки импулс у „годинама стагнације“ у контексту руске архитектонске продукције.⁶⁸⁷ Ови пројекти су били засновани, преваходно, на руском фолклорном наслеђу и његовим мотивима, затим на фузији гротеске, надреализма и дистопијске визије света, као и на заоставштини цртежа визионарске неокласичне архитектуре Ђованија Батисте Пиранезија (Giovanni Battista Piranesi), Клода-Николе Ледуа (Claude-Nicolas Ledoux), Етјена-Луја Булеа (Étienne-Louis Boullée) и Жана-Жака Лекеа (Jean-Jacques Lequeu). Њихово рано стваралаштво представља идејни (графички облик) свеукупне реорганизације друштва посредством архитектуре, која је на другој страни идеолошког спектра у односу на владајућу и доминантну парадигму нове пост-стаљинистичке руске државе. Током деведесетих година, Уткин оснива свој архитектонски биро,⁶⁸⁸ а Бродски борави у Америци где ради на својим уметничким инсталацијама и на јавним пројектима активирања напуштених и девастираних градских простора.⁶⁸⁹

На самом почетку 2000. године враћа се у Русију где покреће сопствену архитектонску праксу,⁶⁹⁰ базирану на истраживању граница архитектуре у савремености, као и на подривању главнотоковског система архитектонске продукције. Његови реализовани архитектонски експерименти се могу посматрати као постекспериментални у савремености. С тим у вези, у даљем тексту биће предочено неколико грађевина које најближе осликавају ову тврдњу.

Ипак, пре анализе конкретних примера, једна важна напомена овде јесте питање како се префикс „пост“ разуме у савремености? У савремености префикс „пост“ више нема, или не мора да има, ону неизбежну референцу ка постмодерној или на ситуацију у маниру, модусу или стилу постмодерне. Из тог разлога се архитектонске праксе Бродског могу разумети као савремене експесне стратегије, које су прешле пут од авангардног експеримента преко поставангардног постексперимента ка архитектури која садржи апропријацијску димензију – односно, ка архитектури насталој присвајањем постојећих предмета и елемената.

Међу првим реализованим објектима јесте једносратни ресторан из 2002. године у близини Москве чији је цео конструктивни склоп благо нагнут под углом од 95 степени [сл. 103, 104]. Изграђен је од дрвених даски, дрвених стубова и греда над вештачким језером. Приступ горњој етажи омогућен је наутичким степеницама и мердевинама. Управо овакво експериментално решење успоставља две, већ у овом истраживању примењене *постексперименталне*, релације: (1) *експеримент* – нагиб конструкције објекта који одаје утисак неизвесности, несигурности код корисника и (2) *функција објекта* – ресторан са трпезаријским простором, кухињским делом, помоћним просторијама, санитарним блоком, економским улазом, магацином. Оба таква односа не нарушавају један другог, већ постоје као независне целине креирајући својеврсну менталну и физичку тензију унутар овог објекта, у којем намена објекта ни у једном тренутку није доведена у питање. Бродски овде, а што ће се интензивирати у наредним пројектима, дадаистички/флукусусовски разбија илузију (архитектонског) дела, измештајући фокус са очекиваног, уобичајеног и конвенционалног ка делу који крши сваку устаљену логику својим апсурдистичким пропозицијама као што су испитивање могућности дела, визуелне игре, изненађење, опасност, контрадикторност, баналности, хумор и др., а које су донесене као интенционалне одлуке аутора.

⁶⁸⁵ Видети: Alexander Brodsky i Ilya Utkin, *Brodsky & Utkin* (New York: Princeton Architectural Press, 2015).

⁶⁸⁶ Mark Lamster, „Return of the Prodigal Son“, *Metropolis Magazine* (May, 2006). Текст доступан на: <https://metropolismag.com/programs/return-of-the-prodigal-son/>, приступљено 18.07.2022.

⁶⁸⁷ Constantin Boym, *New Russian design* (New York: Rizzoli, 1992), 38.

⁶⁸⁸ „Студио Уткин“, <https://archi.ru/en/about.html>, приступљено 18.07.2022.

⁶⁸⁹ Mark Lamster, „Return of the Prodigal Son“, *Metropolis Magazine*, *op. cit.*, Текст доступан на: <https://metropolismag.com/programs/return-of-the-prodigal-son/>, приступљено 18.07.2022.

⁶⁹⁰ *Ibid.*

Наредни пројекат под називом *Вотка павиљон* (2003), односно простор за церемонијално испијање вотке, пројектован је тако да садржи потпуно слободан унутрашњи простор и, тек, један омањи сто на коме се налази посуда са алкохолним пићем [сл. 105]. Посетиоци улазе појединачно или у пару и приступају церемонији испијања вотке. Сам објекат изграђен је од старих прозорских оквира преузетих из напуштене фабрике „Бутиков“⁶⁹¹. Као и код свих Бродскових реализованих објеката није присутна употреба модерне технологије у изградњи. Као такав, објекат представља пример културалне рециклаже у коме су грађевински елементи поново употребљени. Одбачени прозорски рамови су преузети са отпада, потом су фиксирани на јединствен дрвени рам, а затим је цела структура обојена белом бојом.

Још један пример, који се може сврстати у постексперименталну архитектонску формацију у доба савремености, јесте *Ротонда* [сл. 106]. Сама грађевина пројектована је за *Archstoyanie* фестивал 2009. године. Објекат је подигнут на кружној основи у природном окружењу, чија је фасада приземног дела објекта обложена вратима (преузетим из напуштених околних урушених кућа) тако да посетилац може приступити објекту из било ког правца. У унутрашњем простору грађевине централно је постављен и тиме акцентован камин од беле опеке. Висина објекта износи 6 метара. Приступ крову је могућ употребом дрвеног степеништа и нуди додатни простор за кориснике. Објекат је у потпуности изграђен од дрвног отпада и обојен је белом бојом.⁶⁹²

Сви ови, укратко предочени, објекти у потпуности на постексперименталан начин комбинују функцију објекта (ресторан, простор за испијање вотке и видиковац) са применом експерименталних техника (објекат у перманентном нагибу, коришћење прозорског рама, дрвног отпада или старих врата као обликовног елемента – тиме указујући на принцип *ready-made*-а). Бродсков поетички архитектонски аскетизам конституише се у редукцији и избору материјала као што су стакло, глина или дрво покушавајући, тако, да нагласи своју поетичку али и политичку поруку против архитектуре засноване углавном на стандардизованој и норматизованој употреби грађевинских материјала и технологија у познокапиталистичком друштву спектакла. У једном од својих интервјуа он каже: „Волим употребљавати једноставне ствари које пронађем [...] Није баш да пронађемо нешто ново, али волим јефтине материјале, волим пронађене ствари, волим подарити нови живот нечему што је бачено у смеће.“⁶⁹³

Специфично, код *Вотка павиљона* и *Ротонде* примарно се ради о архитектури која је обликована мултипликовањем авангардног поступка *ready-made*-а. Конкретније, самим коришћењем прозорских оквира у *Вотка павиљону*, као јединог грађевинског елемента, показује се да је мотив Бродског био *истраживање* новог начина архитектонског обликовања. Такво истраживање подсећа на поступак *ready-made*-а по томе што је материјал прешао из ванархитектонско-грађевинског домена у архитектонску продукцију. Међутим, са присвојеним затеченим или секундарним материјалом Бродски не поступа у потпуности по принципу *ready-made*-а, већ се према таквим свакодневним елементима односи као према мотиву који у својој редувантности формира функционални архитектонски простор.⁶⁹⁴ Стога, овде није реч о чистом поступку *ready-made*-а, јер да јесте онда би било довољно један елемент, нпр. прозорски оквир, прогласити за архитектуру. Овако, ради се о специфичном опросторавању мултипликовањем уметничког *ready-made* поступка, који само таквом процедуром може бити архитектонски валидан.

Насупрот оваквом експериментализму, премоћ односи функционалност објекта, а принципи *ready-made*-а или ослањање на амбијенталне целине *Merzbau*-а немачког дадаисте Курта Швитерса појављују се само као реминисценција експерименталног и истраживачког

⁶⁹¹ Edwin Heathcote, „Alexander Brodsky Builds the Impossible“, *Financial Times* (March 13, 2015). Текст доступан на: <https://www.ft.com/content/b86c5240-c808-11e4-8fe2-00144feab7de>, приступљено 19.07.2022.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Ana Dana Beroš, „We Can’t Predict What Will Suddenly Inspire Us“, interview with Alexander Brodsky, *Oris Magazine*, Vol. 71 (2010): 58.

⁶⁹⁴ Boško Drobnjak, „Architecture as a Textual Phenomenon: Alexander Brodsky’s Architectural Practices of Appropriation“, *op. cit.*, 538.

наслеђа историјских авангарди који се манифестују као типска техника у служби стварања архитектонског дела. Ова реминисценција Бродскових архитектонских радова на историјске авангарде, конкретније на Швитерсов *Merzbau*, не значи да су његови радови „швитерсовски“. Иако се овим праксама, можда, интенционално реферише на *Merzbau*, заправо се ради о *цитату* који претпоставља да је, у савремености, изгубљена свака суштинска повезаност са цитираним аутором.

Ипак, као што је већ показано кроз ово истраживање, архитектура ових пројеката није довољно радикална у односу на изворне замисли историјских авангарди и неоавангарди. Другим речима, постоји дистинкција између постексперимента и сваког другог савременог и популистичког експериментисања у архитектонском пољу. Савремена архитектонска пракса форсира експерименталне стратегије и тактике у свом стваралаштву, међутим оно што диференцира постексперименталну архитектуру од савремене, лежи у томе што се код постексперименталне архитектуре не ради о архитектури која је у својој појавности *спектакл* – опросторена визуализација новог капиталистичког динамизма – већ је у питању једна микро-експериментална, односно авангардна стратегија у савременој архитектури (о чему ће ближе бити разматрано у наредном одељку – 4.7).

Бродски, пост-дишановски⁶⁹⁵, а у архитектонском дискурсу, показује да није грађевински материјал, који је произведен као такав, и *de facto* грађевински, већ да у једној деконтекстуализацији, било који свакодневни елемент или предмет може имати статус грађевинског материјала. То подразумева употребу затеченог, потрошеног, одбаченог материјала ван архитектонског програмског порекла са циљем истраживања новог начина обликовања коју ће произвести нпр. прозорски рамови у *Вотка павиљону*, а који су третирани као необрађени грађевински материјал.

Уводећи дишановски концепт *ready-made*-а Бродски доводи традиционалне и савремене методе грађења и пројектовања у кризу, ексцесно их субвертирајући. Он ово остварује измештањем утврђених правила и начина грађења, материјализације и обликовања из легислативног регистра архитектуре, у апропријацијско архитектонско дело. Бродски, с једне стране, производи функционално архитектонско дело, али с друге стране, апострофирањем различитих неортодоксних „монтажних“ техника грађења, таквим делом изражава провокацију и реминисценцију на авангардне модусе и врши критички напад на традиционални, конвенционални и очекивани архитектонски објекат. Другим речима, код Бродског се уочава тежња ка урушавању сваког облика аутономије архитектуре, односно стандардизованих процедура о томе шта јесте прихватљиво, прикладно и уобичајено у савременој архитектури и култури. С друге стране, у архитектонским праксама Бродског, механизми апропријације не представљају јефтину а, опет, ефикасну супституцију за економски скупу инвестицију, дуготрајну израду пројектне документације и изградњу, већ аутентично експериментисање (истраживање као метода ради проширивања архитектонског пројектантског поља) које за циљ нема одбацивање секундарних сировина из друштвеног видокруга него, сасвим супротно, њихово наглашавање.

Предочене архитектонске одлуке, својим карактером су аскетске, те као такве имају за улогу евокацију специфичне духовне снаге, стварајући контемплативну атмосферу код појединца који нужно у ове објекте улази из друштвених ситуација масовног потрошачког глобалистичког система капитализма. Бродски, тако, формира сопствени индивидуалистички отпор позном друштву спектакла. Услед наведених специфичних околности, овакви архитектонски пројекти имају и политички став и гест. Тиме се отвара простор за радикалну промену свести о ономе што је фундаментално у приступу и процесу грађења, законима, прописима о изградњи, уређења простора и нормативовања једног архитектонског објекта.

⁶⁹⁵ Архитектонске праксе Александра Бродског могу бити означене и као *антиархитектура*, по принципима Марсела Дишана који је увео идеју анти-уметности. Зато што Бродски на сличан начин негира институционални статус, овде архитектонске праксе, уводећи свакодневне предмете као искључиво конструктивне и грађевинске елементе својих архитектонских објеката.

4.7. ПОСТМОДЕРНА И ДЕКОНСТРУКТИВИСТИЧКА АРХИТЕКТУРА *VERSUS* ПОСТЕКСПЕРИМЕНТАЛНА АРХИТЕКТУРА: РАЗГРАНИЧЕЊЕ

Као што се могло уочити, и постмодерна и деконструктивистичка архитектура имају заједничко исходиште. Међутим, једна маргинална линија унутар епохе и мегакултуре постмодернизма – могло би се рећи, *постекспериментална линија* – теоријски постављена у овом истраживању, у свом приступу се битно разликује од тих струјања. Стога, овде ће бити речи о теоријској дистинкцији наведених појмова како би се прецизније разумели њихови међуодноси и даљи развој.

Деконструктивизам је у свом приступу пројектовању објеката, материјализацији и обликовности преиспитивао сваки дотадашњи архитектонски принцип, па и саму природу архитектуре. Другим речима, радикално експериментисање се овде своди претежно на аспекте волумена, фрагментарности, плуралности асиметрије, апстрактне форме и слично – тачније, експеримент је овде у језику архитектуре, односно у начину на који се тај језик може перманентним оспоравањем и редефинисањем радикално изменити. Постмодерна и, потом, деконструктивистичка архитектура која из ње проистиче, епигонски се ослања на експеримент као одлику и метод историјске уметничке и архитектонске авангарде, али сада у једном позно капиталистичком систему у коме се ова решења уводе у масовну културу као пројекти јавне намене и тиме у потпуности губе своју изворну субверзивност. Према томе, за разлику од периода историјских авангарди оваква експериментална архитектонска деловања немају политичку конотацију или егзистенцијалну последицу, зато што су увелико асимилована и мобилисана од стране владајућег капиталистичког система. Другим речима, пројекти у постмодерној, деконструктивистичкој и постексперименталној архитектури настају онда када је експеримент постао општеприхваћени метод и принцип.

Ипак, постекспериментална архитектура како то показују рани пројекти кућа Питера Ајзенмана или, савременијим примером, радови Александра Бродског, садржи одређене кључне и разграничавајуће карактеристике у односу на друга два појма: (1) настаје у периоду постмодерне и припада поставангардној линији архитектонског стваралаштва; (2) заснива се на постулатима и наслеђу архитектонских авангарди; (3) користи експерименталне архитектонске стратегије и тактике; (4) експеримент је довољно пацификован да објекат не изгуби своју примарну функцију; (5) нема додирних тачака са објектима спектакла, односно јавним објектима за масовну културу и конзумерски оријентисану популацију. Наиме, наведено свакако није коначна листа могућих одлика, али је довољна да се теоријски и практично разграничи у односу на друге модалитете експерименталне архитектуре и архитектонске праксе. Управо тај одмак од *архитектуре спектакла* за масовно друштво конзумације и потрошње јесте фундаментално одређујуће за случај архитектонског постексперимента.

Наиме, како је претходно наведено, постекспериментална архитектура може се разумети као једна поставангардна категорија. Тако регистар постексперименталне архитектуре и даље вуче корене из архитектонске авангарде, али сада у једној пацификованој стратегији која има за циљ да на микро нивоу поремети архитектонске и друштвене догме, док постмодерна и деконструктивистичка архитектура такође користе и наслеђе авангарде и експеримента у пољу архитектуре и уметности, али то више није авангарда са радикалним уметничким ни политичким потенцијалом. Она је, као таква, апропријисана у мутираном капиталистичком поретку спектакуларизације самих авангардних решења.

Савремене архитектонске праксе експеримент користе у непрекидном масовном, потрошачком и популистичком кључу, али немају милитантни карактер авангарде нити њену иновативност. Поврх тога, такав експеримент, његовим увођењем у серијску главнотоковску продукцију, није радикалан ни у политичком смислу, зато што је то ситуација корпоративно контролираних услова, те савремене архитектонске праксе упркос томе што инсистирају на спајању експеримента са функционалношћу и наменом самог објекта, не могу бити

постексперименталне, управо због њихове некритичке интеграције у доминантно капиталистичко потрошачко друштво.

Из тог разлога, може се рећи да је најснажнија и најдиректнија веза авангарде са постмодерном и савременом праксом искључиво у постексперименталној архитектури. Наиме, за разлику од концептуалне поставке твораца термина „постекспериментално“ у књижевном контексту, Присница и Раушове, који има пежоративни призвук, архитектонски оквир овог појма кретао би се у оквирима његове могуће афирмације. Постексперименталну архитектуру одликују микро истраживачке праксе које апсорбују авангардно наслеђе и његов експесни гест не пристајући на систем потрошачког друштва спектакла (али не сасвим, и ту постоји ограда, зато што Ајзенманови рани пројекти кућа могу изгледати као идеални једнопородични објекти за постбуржоаско друштво). Експеримент овде јесте ублажен и одиграва се у контролисаним условима у којима функција објекта има примат; али, за разлику од деконструктивистичке архитектуре спектакла, где је експериментисање формом такође присутно, не спутавајући намену објекта, овде се – у постексперименталној пракси – избегава свака чулна и материјална видљивост капитала. Управо тај децидирани, критички одмак од доминантне парадигме спектакуларизације, односно артикулисане визуелизације друштвене моћи, у послератном друштву изобиља која је захватила и утицала на архитектуру постмодерне, јесте аутентичан архитектонски отпор који фундира постекспериментализам. Стога, једино је постекспериментална архитектура имала могућност герилске уметничке револуције подривајућег карактера и обећавајуће, али опет ограничене, политичке и архитектонске реформације затеченог друштвено-културалног устројства.

4.8. ФИНАЛНИ КОМЕНТАР: (НЕ)МОГУЋНОСТ АВАНГАРДНОГ ЕКСПЕРИМЕНТА У АКТУЕЛНОЈ АРХИТЕКТУРИ – ГРАЂА ЗА ЈЕДАН ИНТЕРПРЕТАТИВНИ МОДЕЛ

Авангарда, у архитектонској и уметничкој сфери, свој нови облик задобија у савременом неолибералном капитализму – када се псеудо-авангардно архитектонско стваралаштво у актуелности углавном своди на драматичну и сензационалистичку визуелну и обликовну димензију у простору друштвеног масмедијског спектакла. У том смислу, модуси и модалитети авангарде постају једни од главних уметничких и културалних компоненти у деловању капитализма, оно што ће Марина Гржинић означити као ситуацију када естетизација експеса постаје најраспрострањенији и најдоминантнији робни облик касног капитализма.⁶⁹⁶ Овде политичко-радикална разина у потпуности изостаје. Ретки примери, као што су маргинални архитектонски радови Александра Бродског који су изван спектакла савремености, критички промишљају политику и институцију архитектуре и друштвеног устројства у овом добу.

Савременост денотира раздобље које долази након постмодерне. Ера савремености је, као и постмодерна, заснована на плурализму, али и новим антагонизмима и глобалној кризи изазваној међунационалним сукобима, ратовима, миграцијама, глобалном загревању, економским краховима, глобалним здравственим кризама услед пандемија различитих инфекција. Констелација света данас, двадесетих година 21. века, реферише на одсуство једног центра, али и одсуство сваке хомогене целине која произилази из плуралности, утичући, тиме, на промену целокупне геополитичке слике света.

Једно тумачење *савремености* увешће аустралијски теоретичар и критичар уметности Тери Смит (Terry Smith) наизглед неутралним и општим термином „савремена уметност“. Овим термином Смит ће означити специфични ток уметности од деведесетих година 20. века у ери глобализма, која је, као таква, лишена свих географских ограничења. У питању су уметничке праксе које су се развијале након постмодернизма. Лиотарово преузимање витгенштајновског концепта језичких игара за објашњење плуралности у постмодернизму, у

⁶⁹⁶ Marina Gržinić, *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije* (Zagreb: Multimedijalni institut; Sarajevo: Košnica, 2005), 62.

савремености постаје свеобухватни и, скоро несагледиви, хетерогени језички систем. Овакав став захтева одговор који је Смит понудио: „Вишеструкост, споредност и неједнакост нису само најизраженија својства на свакој краткој листи квалитета савремености. Оне су у њеном нестабилном језгру [...] Због тога више не постоји никакав свеобухватни експланаторни тоталитет који прецизно прикупља и убедљиво објашњава све ове бројне разлике. Чини се да је партикуларно сада опште, а можда ће заувек тако и да остане.“⁶⁹⁷ Стога, савремена уметност јесте флуидан концепт који означава коегзистенцију дивергентних уметничких дисциплина у нестабилном културалном систему. За Смита, савремена уметност „изгледа као позно модерна уметност која, полусвесна да је одвећ лако усклађена са временом, наставља да користи кључне покретаче модернистичке уметности: рефлексивност и авангардну експерименталност. Ове стратегије су постмодерне у смислу да се историја модерне западне уметности све до њених претходника, и укључујући њих, посматра као да успоставља хоризонт њихове праксе али не и да одређује једну уску форму у којој се мора наставити. Њен целокупан распон им је доступан – да буде поткопан, поновљен, поновно обликован.“⁶⁹⁸ Међутим, као што примећује словеначка теоретичарка савремене уметности Полона Тратник, Смит се овом теоријом и њеном разрадом фокусира искључиво на популарне и мејнстрим уметничке праксе (интермедијалне, био-арт, нет-арт, постпродукцијска уметност) најразвијенијих земаља уоквирене неолибералном капиталистичком идеологијом, занемарујући сваку другу не-мејнстрим сцену; иако, код Смита формално постоји и теоријска интерпретација уметничких пракси „источно од Европе“, Кубе и Кине оне, пак, обухватају анализу најпопуларнијих аутора са ових простора, додатно успостављајући хегемонију Запада.⁶⁹⁹

Гројс ће приметити да се у савремености мења и статус музеја као места сталне збирке који се постепено пребацује у систем путујуће изложбе организоване од стране интернационалних кустоса и креираних инсталација великих размера од стране појединачних уметника. Тако, овакве путујуће изложбе и инсталације јесу темпорални музеји који отворено приказују своју зависност од временског трајања.⁷⁰⁰ Према Гројсу, разлика између модернизма и савремености јесте у следећем: у модернистичкој традицији контекст је био стабилан, а иновација се састојала у постављању нове форме унутар таквог уравнотеженог оквира; у савремености контекст је тај који је променљив и нестабилан, те постављање дела у свет мења и само дело. Другачије речено, традиционална модернистичка уметност ради на нивоу форме, а стратегије и тактике савремене уметности стреме ка формирању специфичног контекста, оквира или нове теоријске интерпретације.⁷⁰¹ Аналогно томе, једна архитектонска (историјска) авангардна концепција какав је Швитерсов *Merzbau* може бити поновљена као реминисценција у савремености код, на пример, Александра Бродског. Ипак, разлика између ова два објекта се не може концептуално јасно сагледати – оба су изграђена од нађених и затечених материјала (*objets trouvés*) – док оно што их чини битно различитим јесте контекстуални и теоријски наратив који их окружује. Како Никола Бурио сасвим прецизно наглашава, питање које поставља савремени стваралац више није „Шта ново можемо да направимо?“, него, „’Како да учинимо да нешто ново функционише с оним што већ имамо?’[...] како можемо да произведемо јединственост и значење из ове хаотичне масе објеката, имена и референци које конституишу наш свакодневни живот?“⁷⁰² У том смислу ће садашњост престати да буде тачка транзиције из прошлости у будућност, и уместо тога

⁶⁹⁷ Teri Smit, *Savremena umetnost i savremenost: zbirka eseja* (Beograd: Orion Art, 2014), 26–27.

⁶⁹⁸ *Ibid.*, 74.

⁶⁹⁹ Polona Tratnik, *Umetnost u savremenosti* (Beograd: Orion Art, 2018), 8–9.

⁷⁰⁰ Boris Groys, *Art Power* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008), 40.

⁷⁰¹ *Ibid.*

⁷⁰² Nikola Burio, „Postprodukcija: kultura kao ekran: kako umetnost reprogramira svet“, u *Relaciona estetika / Postprodukcija / Altermodernost, op. cit.*, 133.

постаће место перманентног преиспитивања и прошлости и будућности, константне дисперзије историјских наратива који надилазе индивидуална разумевања и координације.⁷⁰³

Овим се долази до неких од кључних истраживачких питања овог рада која произлазе из контекстуалног оквира савремености: Да ли је довољно означити архитектуру авангардном уколико се ослања на резултате уметничких и архитектонских класичних/историјских авангарди и неоавангарди? и, парадоксално: Није ли концепт архитектонске и уметничке субверзије актуелнији него икада раније? Наиме, данас је тренутак када су све традиционалне субверзивне авангардне уметничке и политичке тактике и стратегије нормативизоване у култури и очекиване у друштвеним праксама. Од актуелне архитектонске праксе, пре свега на међународним бијеналима и другим интернационалним архитектонским изложбама на којима се демонстрирају културална достигнућа једне нације али и тзв. „Starchitect“ бироа (како су класификовани аутори као што су: Френк О. Гери, Заха Хадид, Данијел Либескинд, Рем Колхас, Бернар Чуми и др.), који диктирају и парадигматски успостављају владајући архитектонски дискурс, очекује се да буде „авангардна“, неуобичајена, збуњујућа, узбудљива, шокантна и више од свега субверзивна. Међутим, та радикалност која се огледа у ослањању на историјске авангарде више нема субверзију таквог друштва већ, сасвим супротно, афирмацију такве (псеудо)субверзије у савремености.

Рецентна архитектонска теорија не прави стриктну диференцијацију између авангарде као културалне праксе која радикално и политички тежи да трансформише реалност и архитектонских главнотокровских струјања која користе резултате авангарде. Тако Мајкл Хејз (K. Michael Hays), амерички историчар и теоретичар архитектуре, види Ајзенмана као једног од представника тзв. „касне авангарде“.⁷⁰⁴ Ендрју Бенџамин (Andrew Benjamin) аустралијски филозоф познат по својој, пак, преопштој студији *Филозофија архитектуре (Architectural Philosophy, 2000)*⁷⁰⁵ у свом есеју „Ајзенман и традиционално становање“ („Eisenman and the Housing of Tradition“, 1991) говориће о Ајзенмановим раним пројектима као о обнављању концепта авангарде. Ипак, а као што је већ овим истраживањем показано (у сегменту 4.5), ране праксе и изведени пројекти кућа Питера Ајзенмана нису довољно друштвено радикални и субверзивни да би били аутентична архитектонска авангарда. На тај начин, пројекти његових раних кућа представљају строго контролисани микро експеримент у архитектонском пољу, као својеврсни архитектонски ексцес – као *постексперимент*. Затим, британски архитекта и теоретичар Нил Лич (Neil Leach) у уводу своје књиге *Архитектура и револуција (Architecture and Revolution, 1999)* архитектонску праксу швајцарско-француског архитекта Бернара Чумија окарактерисаће као децидирано авангардну и радикалну која „позива на нову архитектуру за нове културалне услове“⁷⁰⁶. Надаље, у својим ауто поетичким разматрањима Заха Хадид наводи: „Мој рад се развио из одређених раних преседана у модерној архитектури. Моја првобитна намера је била да убризгам идеје супрематизма у архитектуру.“⁷⁰⁷ Када преузима стратегије руске авангарде Заха Хадид заправо инструментализује резултате историјске авангарде, као извор формалних решења, чији се домети, у том оквиру, и завршавају. С друге стране, Чумијево залагање за „трансгресивност“ за њега представља вид подривања архитектонских конвенција и политичког система конзерватизма.⁷⁰⁸ Специфично за Чумија и

⁷⁰³ Boris Groys, „Comrades of Time“, *e-flux journal*, No. 11 (2009): 4. Текст досупан на: http://worker01.e-flux.com/pdf/article_99.pdf, приступљено 23.07.2022.

⁷⁰⁴ K. Michael Hays, „Repetition“, у *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*, *op. cit.*, 53.

⁷⁰⁵ Endrju Bendžamin, *Filozofija arhitekture*, *op. cit.*

⁷⁰⁶ Neil Leach, „Introduction“, у *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*, *op. cit.*, 7.

⁷⁰⁷ Guggenheim Museum, „Alvin Boyarsky interview with Zaha Hadid“, у *Zaha Hadid*, *op. cit.*, 45.

⁷⁰⁸ Ово се огледа пре свега кроз Чумијево текстове о његовом сопственом раду, у којима се позива на радикалност уметничких историјских авангарди, дадаизма и надреализма. Видети: Bernard Tschumi, „Architecture and its Double“, у *Architectural Design*, *op. cit.*, 111–116, Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts Project* (New York: Academy editions, 1994), Bernard Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color* (New York: Rizzoli, 2012), Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija* (Zagreb: AGM, 2004), Bernard Tschumi i Irene Cheng, ur. *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century* (New York: The Monacelli Press, 2003).

Заху Хадид јесте поновно враћање резултатима авангарди у уметности и архитектури (јасна визуелна евокација руског конструктивизма), али такво деловање више није могуће у свом аутентичном облику, зато што глобални неолиберални капитализам утиче, ограничава, па чак и подстиче такве облике подривања друштва, културе и уметности [сл. 107, 108]. Оваква глобалистичка мегакултура упија најразличитије стратегије и тактике субверзије, *деполитизујући их*⁷⁰⁹ а, потом их враћа у свакодневицу. Прецизније, иако на плану *садржаја* у њиховим пројектима постоји реминисценција на постулате претходних авангарди, овакве архитектонске праксе у својој *форми* су снажно идеолошки везане за владајући капиталистички поредак.

Додатно, а као још један аспект који никако не треба занемарити, јесте интернетска класификација и одређење авангардне архитектуре. Наиме, уколико се на интернет претраживачима упишу појмови као што су „avant-garde architecture“ или „avant-garde architecture of 21. century“ и томе слични, добијени резултати показују „Starchitects“ пројекте који се непосредно повезују са учинцима „авангардних новитета“. Наведени, али и други псеудо-алтернативни архитектонски трендови инсталација који, у савремености, изводе експерименталне стратегије и тактике увек под окриљем масовног спектакла,⁷¹⁰ ни на који начин не дејствују на маргинама и изван актуелних главнотокровских културалних образаца, већ су управо неки од доминантних стилова и трендова савремене културе.⁷¹¹

Како би се прилагодила масовном тржишту капитала, култура и авангарда као једна од њених феномена, превасходно од постмодерног доба преко савремености, доживљавају свој радикални обрт, према коме, свака врста шокантног експреса било у уметничкој или у архитектонској сфери бива утемељена у рапидну комодификацију унутар касно-либералног друштвеног система псеудо-слободног избора. Прецизније, савремену архитектонску праксу карактерише изобилје разноврсних и, често, *гротескних*⁷¹² решења, облика и форми: органске или биоморфне форме, оптичке манипулације, укључивање вештачки произведених атмосферских феномена у пројекат, оштри кристаласти облици, динамични, експресивни архитектонски изрази, који су последица развоја грађевинских технологија и компјутерског параметарског дизајна. Све ово има ситуираност у процедуралним експериментима претходних авангардних феномена или је последица рапидног технолошког развоја. Управо у савремености, у свеопштем технолошком прогресу, могуће је у потпуности остварити утопијске замисли историјских архитектонских авангарди и реализовати утопијске пројекте архитектонских неоавангарди. Међутим, а то је оно што је одлучујуће, ови авангардни феномени се понављају без њиховог друштвеног утопизма, теоријско-практичног радикализма и субверзивне политичке димензије.

Савремене псеудо-провокативне, псеудо-изненађујуће, псеудо-прогресивистичке и неочекиване архитектонске праксе се допуштају, очекују и подстичу, али сада не у име иновацијског карактера и раскида са традицијом, као што су то чиниле претходне, историјске авангарде, већ искључиво у свом формалном карактеру без икаквог ширег критичког потенцијала. Не ради се о томе, како кураторка и критичарка савремене архитектуре Беатрис Галили (Beatrice Galilee) у својој студији *Радикална архитектура будућности (Radical Architecture of the Future, 2021)* ипак некритички примећује и наводи, да архитектонска продукција која користи архитектонско инжењерство, а потом различите стратегије материјализације у решавању архитектонских проблема, има шири друштвени утицај на конкретан регион или заједницу.⁷¹³ Управо супротно томе, све ово се и изводи под условом да

⁷⁰⁹ Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), 110.

⁷¹⁰ Неке од савремених архитектонских инсталација груписане су у: Sarah Bonnemaison i Ronit Eisenbach, *Installations by Architects: Experiments in Building and Design* (New York: Princeton Architectural Press, 2009), Lina Baker, *Temporary Architecture* (Salenstein: Braun Publishing, 2014).

⁷¹¹ Упоредити са уметничким праксама у: Mark Fisher, *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?, op. cit.*, 22.

⁷¹² Irena Kuletin Čulafić, „From the Big Mac and Ikea Society to the Environmental Aesthetics, Smart Cities and Storytelling Architecture“, *Serbian Architectural Journal*, Vol. 11, No. 3 (2019): 441–462.

⁷¹³ Beatrice Galilee, *Radical Architecture of the Future, op. cit.*

ни на који начин не утиче и не угрожава стабилност друштвено-политичке сфере мултинационалног потрошаког капитализма. Тако, оваква актуелна архитектонска пракса пружа привид радикалности и субверзије, а не њену изворну свеопшту преображујућу сферу.

Конкретније, савремени архитектонски примери синтезе читавог макрокосмоса псеудо-авангардних пракси, које претендују на субверзивност и радикалност (како су категорисани од стране кустоса, истраживача, архитектонских часописа и др.), могу бити: *30 St Mary Axe* [сл. 109] у Лондону, аутора Нормана Фостера (Norman Foster) из 2004. године, *VM Houses* [сл. 110] у Копенхагену из 2005. године, дело архитектке Бјаркеа Ингелса (Bjarke Ingels) и његовог бироа BIG (Bjarke Ingels Group), неофутуристички објекат *Museum of Tomorrow* [сл. 111] у Рио де Жанеиру, из 2015. године, дело шпанског аутора Сантијага Калатраве (Santiago Calatrava), затим *Plasencia Auditorium and Congress Center* [сл. 112, 113] у шпанском граду Картахена пројектован 2017. године од стране бироа СелгасКано (SelgasCano), и сви други објекти сличног или идентичног поетског и идеолошког приступа. Оваква архитектура лишена минималне субверзивне оштрине изван стриктног обликовног експериментисања, управо је погодна савременој либерално-капиталистичкој хегемонији. Другим речима, директно се ради о конформистичкој архитектури која својим обликовним архитектонским решењима задовољава потребе за чулним сензацијама појединца у потрошачком друштву. Поред тога, изузетно је важно да се оваква архитектура представља као преображујућа и авангардна, али иза ове идеолошке маске крију се мултинационалне корпорације, власници крупног капитала мотивисани својим економским интересима.

Стога, управо овакав приступ, у актуелности, постаје не субверзија (или радикални отклон од доминантне парадигме) већ *наметнута пракса субверзије*. Од авангарде се очекује да буде радикална и та очекивања се испуњавају у савремености од стране појединаца или група, али таква не-критичка, механичка понављања више немају никаквог трансгресивног удела, већ су саставни део функционисања постмодерног и савременог друштва (као што је показано у сегменту 4.2.3). Више не постоји класична авангардна субверзија, зато што је друштво данас преплављено таквим субверзивним дискурсом и деловањем на интернету, у медијском простору, уметности, архитектонској пракси и, уопштено, у свакодневници. Данас – заправо, чак и од периода након Другог светског рата – дела авангарде имају тржишну вредност, док је авангардно деловање предмет изучавања и афирмисања на уметничким и архитектонским школама: то за последицу има изражену глорификацију авангардних манифестација, најчешће у виду овакве велике продукције псеудо-авангардних дела у савремености. Па ипак, ова линија радикалних, одважних, неуобичајених архитектонских решења и идеја на архитектонским школама и у реализацији, не доводи до претпоставке – која је данас посебно присутна и уобичајена хипотеза – да је све авангардно, него управо супротно томе: у актуелности таква продукција не може се сматрати авангардном, јер такве праксе не подстичу критичко мишљење ни еманципацију, већ су утопљене у глобалне токове у коме је императив бити субверзиван, а то најчешће значи заузимање иронијске дистанце наспрам реалности. Стога, и архитектура постаје саставни део ове популистичке идеологије привидне субверзивности.

Тако, савремена псеудо-авангардна архитектура прати технократски и технолошки прогрес постављајући различите сценарије развоја (дигиталне) трансформације архитектонске праксе и њеног синтетисања са најновијим резултатима науке и технологије,⁷¹⁴ што суштински не представља авангардни гест, већ пожељну слику различитих политичких и економских интереса новог, мултинационалног капиталистичког поретка. С тим у вези, један од циљева

⁷¹⁴ О некритичким сагледавањима утицаја дигитализације, алгорита и кибернетике на развој и (ново) разумевање архитектонског простора, видети на пример: Elizabeth Grosz, *Architecture from Outside* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001), Luciana Parisi, *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics and the Control of Space* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013), Rachel Armstrong, *Experimental Architecture: Designing the Unknown* (London and New York: Routledge, 2020), Owen Hatherley, „A High-Performance Contemporary Life Process: Parametricism as a Neoliberal Avant Garde“, у *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*, ur. Marc James Leger (Manchester and New York: Manchester University Press, 2014), 151–156.

овог рада биће (у закључном поглављу) да репозиционира општу класификацију авангардне и експерименталне архитектуре која неће бити везана искључиво за технолошке, формалне, обликовне, утилитарне особености грађевине,⁷¹⁵ већ за скуп различитих идеја и шире поље идеолошких функција које конституишу свакодневницу. Како Гројс акрибично наводи: „Авангарда од самог почетка није била нападачка већ одбрамбена страна. Она је, у првом реду, поставила пред себе циљ да компензира рушилачко дејство које је произвео упад технике, да га неутралише а нипошто да она сама буде рушилац [...] Авангарда се подухватила рушења света као творевине божанствене уметности, као свршене и непоправљиве чињенице коју треба појмити што је могуће радикалније са свим њеним последицама како би се уистину надокнадио претрпљени губитак.“⁷¹⁶ Другим речима, бројни феномени савремене архитектуре која изазива различите чулне сензације (просторне, тактилне, медијске, технолошке, виртуелне и др.) најдиректније указују на заводљиву природу псеудо-иновација у форми комплексних апстрактних архитектонских решења. При томе, оне то чине привидно радикалније него историјске архитектонске авангарде, иако немају политичку конотацију за коју се на први поглед залажу. Како би имала радикалну политичку димензију, у рансијеровском смислу, архитектура мора не само да изазове чулни ефекат, већ и да успостављене односе моћи учини видљивим.⁷¹⁷

Као што је већ речено, доминантна идеологија данашњице не заснива се на отвореном и јавном културално-друштвеном дисциплиновању, репресији и забранама, већ на афирмацији и подржавању субверзивних учинака у уметности и архитектури. Оно што је у оквиру периода историјских авангарди изгледало немогуће – власт која допушта да буде јавно критикована – данас је пожељна слика реалности у којој, у пољу архитектуре, предњаче разнородне урбанистичко-активистичке групе и покрети. Међутим, управо су историјске архитектонске и уметничке авангарде показале свој пун политички потенцијал у репресивним системима и режимима. Парадоксално, стваралачка слобода лежи у опресивним и тоталитарним друштвима, а у ситуацији када је „све допуштено“⁷¹⁸ она остаје заробљена у постојећим координатама могућности које допушта хегемонистичка идеологија капитализма.

Према Фукоу „тамо где има моћи има и отпора“⁷¹⁹, па тако отпор унутар глобалног капитализма бива неутралисан и за сваку врсту архитектонско-урбанистичког активизма, зато што глобализација обухвата и такве облике подривања.⁷²⁰ Активизам у пољу уметности,⁷²¹ архитектуре, и ближе урбанизма, јавља се и функционише као (медијски) простор за политичке протесте и друштвене побуне које имају за циљ извођење једне друштвене критичке акције. Парадоксално, овакво подривање омогућује систему да се саморепродукује. Конкретније, највиши облик владајуће идеологије заснива се на афирмацији субверзије, активизма, радикалних друштвених урбанистичких покрета, претварајући се да се залаже за њихова решења и допуштајући различите архитектонске или урбанистичке побуне, протесте и акције – посредством којих се суштински ништа не мења. Или, ако се мења, те промене се одвијају на једном веома уском микроплану, у строго контролисаним условима.

⁷¹⁵ Cf. Sarah Wigglesworth, „Critical Practice“, u *Critical Architecture*, ur. Jane Rendell, Jonathan Hill, Murray Fraser i Mark Dorrian (London and New York: Routledge, 2007), 311, Anthony Vidler, „Home Alone: Vito Acconci's Public Realm“, u *Warped Space Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000), 135, John Roberts, „The Avant-Garde and Praxis: Metastasis, Situatedness and the Topological Turn“, u *Revolutionary Time and the Avant-Garde* (London: Verso Books, 2015), 190.

⁷¹⁶ Борис Гројс, *Стул Стаљин*, *op. cit.*, 24.

⁷¹⁷ Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, *op. cit.*, 62.

⁷¹⁸ Cf. Slavoj Žižek, „Rascijepljena univerzalnost“, u *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije* (Sarajevo: Šahinpašić, 2006), 131.

⁷¹⁹ Mišel Фуко, *Istorija seksualnosti I: volja za znanjem*, *op. cit.*, 108.

⁷²⁰ О отпору као доминантном начину деловања у савременим уметничким праксама, видети на пример: Olga Majcen Linn, „Koncept subverzije u odnosu na kritičke i transgresivne umjetničke prakse“, u *Proizvodnja i recepcija subverzivnih oblika života/umjetnosti*, doktorska disertacija (Beograd: Univerzitet Singidunum u Beogradu, Fakultet za medije i komunikacije, 2021), 18–41.

⁷²¹ Видети на пример: Gregory Sholette, *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, ur. Kim Charnley (London: Pluto Press, 2017).

Не ради се о томе, како политички теоретичар и писац Игор Штикс у својој студији *Активистичка естетика* за овакве активистичке (урбанистичке) покрете наводи: „Перформативне акције које се темеље на субверзији симбола, иронијским гестама или игри ријечима су типичне за друштвене покрете. Оне изазивају занимање, смијех, угодност у препознавању поруке (ако се с њоме слажемо), док инвентивност, односно способност покрета да изненади, скоро увијек интригира и медије и појединце. Успјешан су начин да се пренесе критика и порука, као и да се изгради идентитет самог покрета.“⁷²² Управо је таква, псеудо-перформативна и иронијско-дистанцирана критика најинтензивнији облик актуелне идеологије [сл. 114]. На овај начин доминантна идеологија поставља илузију да се отпор дешава као резултат објективног процеса активистичког деловања у друштвености, а заправо се ради о (свесној или несвесној) популистичкој субверзији која у савремености губи сваку конкретну политичку димензију и ефекат, јер је сасвим у спрези са друштвеним очекивањима критичког деловања. Као што је већ много пута речено у овом истраживању, савремени, агресивни цинизам, не доприноси отпору према владајућој идеологији, већ јој управо снажно помаже и доприни да као таква и опстане.

Идеологија данас функционише на начин да субверзивна активност започиње и креће се одоздо на горе, односно тиче се планирања појединаца или колектива да подривљу владајућу хегемонију. Међутим, тада субверзија улази у поље контроле либералног капитализма и његових дискурса моћи. Данас је, као никада пре кроз историју, присутан феномен субверзивног културалног и политичког делатника. Појединац или колектив, препознају да је једино место деловања њиховог незадовољства у субверзивној уметничкој, архитектонској, политичкој, друштвеној сфери деловања. Међутим, још једном поновљено, та субверзија се своди на иронизацију, дистанцу, псеудо-озбиљност, квази кршење друштвених норми и закона. Све ово, као што је показала тријада Фуко-Слотердијк-Жижек (а о чему је већ било речи у овом истраживању), постмодерна и савремена идеологија инкорпорирају унутар себе. Оваква субверзија данас само учвршћује досадашњи друштвени поредак, стварајући илузију о револуционарним, активистичким и трансформацијским променама које либерални друштвени покрети спроводе у савременим диктаторским, репресивним режимима, ипак, испод ове идеолошке маске субверзије (били они тога свесни или не) крије се механизам који је контаминиран оним од чега тежи да се ослободи.

Критички потенцијал авангарде, у пољу архитектуре и уметности, за артикулисање конкретне друштвене акције нужно изостаје, зато што тренутак када авангарда, у једном историјском раздобљу, досегне свој зенит и пун смисао, јесте тренутак када се тај појам мења. Савремена псеудо-авангардна архитектура не само што не репрезентује авангарду у њеном изворном смислу, напротив, она функционише као својеврсно дистанцирање (дефанзивни механизам) од аутентичне авангардне политичке и уметничке радикалности.

Концизније и додатно поновљено, не ради се о томе да данас авангарда више не постоји – или, ако постоји, да је свеprisутна и да је све авангарда. Управо обрнуто, оно што се назива авангардним није авангарда у њеном аутентичном значењу. У питању су општеприхваћени, сада већ класични псеудо-субверзивни модели, који у савремености немају ни архитектонско-уметнички ни политички кредо. Да би данас у архитектонској или уметничкој пракси нешто истински било авангардно, оно мора да буде свесно наведеног стања псеудоавангардности, те да направи радикалан заокрет у односу на савремене општеприхваћене моделе субверзије и подривања културалног миљеа и друштвене стварности. Другим речима, прави, аутентични и есенцијални авангардни *modus operandi* јесте бити на супротној страни идеолошког спектра од главнотоксовске друштвено-културалне парадигме. С тим у вези, јавља се питање и дилема: на који начин радикализовати и авангардизовати архитектуру у савремености, у ери када је присутна тежња управо за њеним перманентним радикаловањем? Данас, двадесетих година 21. века, може бити једно од главних питања теорије авангардне архитектуре.

⁷²² Igor Štiks, „Estetika pobune: od protesta do okupacija“, u *Aktivistička estetika* (Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 2021), 61.

5. ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

5.1. ОДЛИКЕ АВАНГАРДНЕ И ЕКСПЕРИМЕНТАЛНЕ АРХИТЕКТУРЕ

Када се приступа мапирању авангардне и експерименталне архитектуре мора се подвући изузетна сложеност приликом покушаја да се прецизно одреде и дефинишу особености које показују авангардност и експерименталност одређеног архитектонског објекта. Као што је у овом истраживању више пута подцртано, у савремености, за разлику од историјских авангарди и неоавангарди, употреба последњих технолошких иновација за активну промену перцепције простора, затим коришћење нових грађевинских материјала, те примена хиперреалних дигиталних архитектонских репрезентација, односно било каква „футуристичка“ замисао архитектуре већ је превазиђена и очекивана. Таква архитектура постаје видљивија у односу на друге пројекте и не може се довести у везу са авангардним, радикалним или експерименталним деловањем у њиховом основном значењу, као што се могло видети у претходним поглављима. Управо обрнуто, ради се о нормализујућој форми архитектонске и урбанистичке производње.

Архитектонска авангарда окупља разнородне стратегије које су наспрам успостављених културалних модела пројектовања и планирања. Стога је од највеће важности – а то је уједно и срж авангардног покрета – интерпретативно-аналитичком методом анализирати архитектонску авангарду у односу и у супротности са оним што се поставља као главнотокковска архитектонска продукција.

У овом сегменту рада се неће раздвојено постављати аксиоми историјских авангарди, неоавангарди и могућност актуелне архитектонске авангарде. Пре свега, зато што су одређени постулати исти за сваку од наведених епоха, док су неки други постулати изразита специфичност одређених периода. За историјске авангарде била је карактеристична употреба механизације и, тада, нове технологије. Међутим, погрешно би било разумети (како је наведено у претходном потпоглављу) да су класичне авангарде величале технолошки напредак или наивно веровали у њега. Другачије речено, покрети историјских архитектонских авангарди, као што су италијански футуризам и руски конструктивизам, нису видели оптимистичку перспективу у нагомилавању технолошких иновација. Они су их разумели и користили искључиво из поља уметничког – издвајајући ликовне и визуелне аспекте структура индустријских машина и механизације. У неоавангардама се, са аспекта технологије, реализују одређене технолошке утопије историјских авангарди. У доминацији потрошачке културе, неоавангарда користи све технолошке иновације незамисливе пре Другог светског рата са циљем њене реализације, на пример у архитектонским радовима Бакминстера Фулера. С друге стране, такође у периоду неоавангарди, француски ситуационисти одбиће сваку врсту технолошког прогреса, тежећи томе да га разоткрију као један идеолошки мит и наратив.

Како је данас употреба најновијих технологија постала стандарна уређеност у великом броју архитектонских и урбанистичких пројеката, технологија и технолошки развој не могу бити један од начела авангардне архитектуре. На тај начин, може се успоставити јасна слика када је одређену грађевину могуће квалификовати и вредновати као авангардну или радикалну са технолошког аспекта. Временски период изградње није овде од пресудног значаја, зато што су предложена начела за квалификовање коришћена за вредновање архитектуре у различитим епохама и друштвено-културалним формацијама. Циљ је да се постави генерална типологија авангардне и експерименталне архитектуре која неће бити везана искључиво за технолошке, формалне, обликовне, утилитарне особености грађевине, већ ће обухватити и идеолошке аспекте, решења и замисли. Стога, обједињавање и представљање формалних и обликовних начела авангарде у дијахронијском и синхрониском смислу није референтно. Зато што је архитектонска и уметничка авангарда кроз своју историју формирала сопствени стваралачки језик који колико год да је био у затеченом тренутку радикалан, ускоро бива апсорбован и асимилован у култури и друштву. Због тога се, авангарда уобичајено посматра као искључиво естетска иновација, стога, теоријски заокрет који овоме треба придодати јесте да разматрање авангардних архитектонских аксиома није стриктно формалног типа, већ да подривајућа и

субверзивна *политичка и идеолошка* сфера авангардних пракси прави темељну разлику у односу на затечену архитектонску и, што је одлучујуће, друштвену хегемонију.

Истраживање је примарно контекстуализовано, а сâм феномен авангарде је променљив у времену, те стога, начела која следе не треба разумети као одређујућа и коначна. Она захватају период од 20. века до данас – а то значи да у оквиру ове анализе предочена начела обухватају период историјске архитектонске авангарде, архитектонске неоавангарде, архитектонске поставангарде и феномена авангарди у савремености. Овим речено, могу се поставити девет (универзалних) аксиома архитектонске авангарде:

- *Форма* – идеја авангардног преображаја друштва примарна је у односу на стил и форму реализованог дела. Тиме се у питање не доводе само традиционалне естетске вредности, већ се промене које неуобичајене и атипичне авангардне архитектонске форме доносе и начин на који утичу на чулну перцепцију могу повезати не само са архитектонском аутономијом, већ и са свим другим сферама живота. Авангардна архитектура јесте естетска али и друштвена мисија која прелази пут од реконцептуализовања архитектонског језика до реорганизовања друштва и људске заједнице;
- *Функција* – авангардна и експериментална архитектура задржава своју предодређену функцију. Преваходно, зато што разлика између архитектонског објекта и других уметничких артефаката јесте управо у функционалности. Да би било *архитектонско* свако архитектонско дело мора задржати своју основну намену. Функционалност је оно начело које архитектонска авангарда дели са свим другим архитектонским правцима и архитектонским феноменима кроз историју;
- *Истраживање* – експериментисање у пољу архитектуре јавља се као примарни метод у пројектантском поступку архитектонске авангарде. Експериментални приступ у уметности и архитектури сугерише измештање од институционализованих протокола и процедура стварања ка истраживачким стратегијама и тактикама случаја, неизвесности, процеса и игре. Експеримент унутар уметности и архитектуре се одупире било каквој категоризацији и униформисаности. Овај поступак перманентно критикује постојеће уметничке и архитектонске каноне и доводи у питање сензибилитет буржоаског друштва и друштва развијеног капитализма;
- *Репресивни поредак* – аутентична архитектонска и уметничка авангарда није могућа у либералним друштвима, већ да би показала свој пуни радикални политички потенцијал авангарда мора да се супротстави репресивном државном апарату и делује у ауторитативним и тоталитарним друштвима и политичким системима;
- *Политички статус* – свеукупна трансформација живота посредством архитектуре. Другим речима, деструисање аутономије архитектуре као материјалне праксе планирања људског простора, које ће револуционарно преобликовати и ре-артикулисати државно устројство, друштво и људски живот. Тако, уметничка (архитектонска) револуција постаје и политичка револуција у којој се политичком и архитектонском субверзијом тежи рестартовању преодминантних политичких, друштвених и економских услова живота;
- *Алтернативна димензија* – архитектонска авангарда нужно нуди пројекат који је у супротности са затеченом друштвено-културалном парадигмом. Овим се преиспитује постојеће стање и радикално сумња у сваку устаљену вредност архитектонске продукције;

- *Антагонистички карактер* – борба против друштвених конвенција, а то значи провоцирање буржоаског друштва у модерној, друштва високог модернизма и развијеног капитализма након Другог светског рата, либералног капитализма у постмодерној и неофеудализма/неолиберализма у савремености;
- *Прогрес* – утопијска предикција пожељне будућности друштва. Антиципација будућности и тежња за креирањем нове друштвене реалности посредством архитектуре;
- *Интердисциплинарност* – брисање граница између архитектонске праксе, уметности и свакодневнице. На овај начин, авангардна архитектура редефинише саму природу архитектуре. Она стреми идеалу да друштвени живот мора бити организован кроз фузију уметничких, технолошких, инжењерских аспеката и других стратегија, тактика и уметничких дисциплина. Тиме интердисциплинарност конструише и конституише сваку авангардну архитектонску праксу.

Укратко поновљено: категоризација авангарде не може се у потпуности уопштити. Ово потпоглавље треба сагледати као могуће систематизовање принципа и начела који се узимају у обзир када се промишљају аутентичне архитектонске авангарде. Додатно, ова листа је производ духа времена, што доводи до закључка да се у неким наредним епохама категорија субверзивног и авангардног може променити у односу на овако предложену поставку.

5.2. СИНТЕЗА ИСТРАЖИВАЊА

Овим истраживањем је предочена мапа извесних теоријских проблематизација авангарде у дијахронијском и синхронијском смислу. Другим речима, кроз разнородне, интердисциплинарне регистре интерпретације, спроведена је теоријска анализа условљена различитим друштвеним, економским и политичким контекстима, која разматра разлике и прави дистинкцију између историјских архитектонских авангарди, архитектонских неоавангарди, архитектонске поставангарде и авангардне архитектонске сфере у доба савремености.

Кључна димензија онога што се истраживањем желело постићи јесте означавање експеримента као истраживачке праксе иманентне авангардној традицији, која не представља само нужно уметничку и естетску димензију у оквиру архитектонског дискурса, већ и изазива фундаментална радикална и револуционарна уметничка, чулна и друштвена ресетовања. У питању је она ситуација која је у овом истраживању означена као естетско-архитектонска авангарда. Конкретније, рад заузима теоријску позицију у којој се естетика разуме као она филозофска дисциплина о чулном доживљају света која је увек нужно изведена под специфичним културалним условима. С тим у вези, овде се архитектура не посматра у својој аутономној дисциплини са фокусом на искључиво визуелне, обликовне или грађевинске карактеристике објеката, већ су у интерпретацију укључени сви они друштвени, културални и политички аспекти који архитектуру као материјалну праксу окружују. Аналогно томе, авангардно али и свако друго архитектонско дело је уплетено у дисперзивну дискурзивну културалну мрежу производње и потрошње значења и, као такво, никада није аутономно подручје вредности, техника, знања и уверења. Другим речима, овакви сложени односи су увек интертекстуални, а то значи посредовани другим архитектонским делима, разнородним уметничким праксама и културом.

Уводни део рада поставља специфичан теоријски оквир, као и примарна истраживачка питања која се надаље проблематизују током читаве студије, а односе се на: (1) проблематизацију и ближе сагледавање феномена авангарди у архитектонском пољу; (2) интерпретацију експеримента као инхерентног оперативног модуса и методског императива

авангарде; (3) анализу авангардних архитектонских пракси које су понудиле радикалну реорганизацију света – успостављајући естетску (чулна видљивост уметничко-архитектонске промене) и политичку (свеукупна друштвена трансформација) димензију у свом стваралаштву. Путем овако изложених кластера теоретизације, који су били истраживани континуирано кроз три главна поглавља студије, произашле су основне хипотезе рада: (1) аутентичне авангарде произлазе из затворених, диктаторских националних режима и репресивних друштвених система; (2) у савременим архитектонским праксама понављање модалитета наслеђа авангарде не представља архитектонски радикални прогресивни гест, већ су такве праксе у садашњости у потпуности прихваћене и очекиване, па се, с тим у вези, у актуелности мора преиспитати феномен авангарде и појам авангардне архитектуре; (3) одређене ексцесне архитектонске праксе у постмодерној користиле су експеримент као микро-стратегију изван масмедијског друштва, формирајући тако ситуацију архитектонског постексперимента – прецизније, ону ситуацију у којој експерименталне тактике не нарушавају функционалност објекта који се по себи налази или стреми да буде изопштен из спектаклом уоквирене корпоративне архитектонске праксе.

Синтезом најважнијих сегмената овог истраживања формирају се три примарне групе закључака. Први скуп закључака истраживања полази од теоретизације историјских архитектонских авангарди и успостављајући историјско-политички контекст приказује оне тачке пресека архитектонског стваралаштва које су се базирале на политичком активизму и подривању репресивног друштвеног оквира Краљевине Југославије (архитектонске и уметничке праксе групе Зенитизам и југословенских студената школованих на Баухаусу) и Немачке за време владавине Националсоцијалистичке немачке радничке партије (Баухаус), а додатно се интерпретира амбивалентан однос према авангарди између два светска рата у Совјетском Савезу (конструктивизам) и Италији (футуризам). На овом месту се излаже кључна диференцијација између уметничко-архитектонске авангарде и естетско-архитектонске авангарде, а која ће се примењивати током целог истраживања. Уметничко-архитектонске авангарде нуде промену архитектонског начина представљања. Другим речима, уметничко-архитектонске авангарде понудиле су расцеп са архитектонском традицијом и нову артикулацију промене језика архитектуре делујући у друштвеним режимима у којима њихови радикални уметнички испади нису изазивали реакцију државног апарата. У уметничко-архитектонске историјске авангарде које су обрађене у овом истраживању могу се убројити: чешки архитектонски кубизам (Рондо-кубизам), архитектонски експресионизам, пуризам. Сасвим супротно томе, други феномен, феномен естетско-архитектонских авангарди проистекао је из авангардног активизма унутар репресивног система који је, парадоксално, управо у таквом облику омогућио развој њиховог пуног потенцијала ка радикалном архитектонском, уметничком, друштвеном и политичком деловању, што је за последицу имало прогона, забране и сваку другу егзистенцијалну последицу за ове архитектонске групе, покрете или појединце. Естетско-архитектонске авангарде одбациле су праксу репрезентације затеченог света и стремиле друштвеном организовању у циљу његове тоталне и суштинске промене. У њих спадају: футуризам, руски конструктивизам, Де Стијл, зенитизам, Баухаус.

Полазећи од тога, ово истраживање покреће једну сложенију расправу, која се супротставља устаљеној дебати поједностављеног разумевања авангарде као једног од феномена у историји архитектуре који бива угушен посредством цензуре и репресивног државног апарата. Наиме, није у питању ситуација у којој су авангарде у свом класичном периоду, првих деценија 20. века, биле стваралачки ослобођене праксе да у друштвима у којима су настале производе своја дела, док су, пак, посредством репресивних система потиснуте и угушене. Напротив, диктаторски, опресивни систем управо је допринео оснаживању политичког, уметничког и архитектонског потенцијала авангардних група и индивидуа. Сасвим прецизно речено, репресија и потискивање су погодно тле за авангарду. Таква врста регулације живота у једној заједници људи, несумњиво је допринела снажнијем политичком и стваралачком ангажовању авангардних група и појединаца. У таквој средини авангарда показује сву своју субверзивну и радикалну оштрину, иза које, по неписаном

правилу, долазе коначне забране и политичко расформирање група и изгнанства из земље њихових чланова. Потоње доводи до увреженог мишљења о гашењу уметничких слобода и егзистенције, што је тачно, али парадоксално ће управо то довести до ретроспективне пуне афирмације авангарде. Стога, однос између авангарде и владајуће репресивне идеологије државних система конституисан је на такав начин да подстиче снажније продуктивне ефекте авангарде.

Други сет закључака истраживања односи се на архитектонску неоавангарду. Студијом се концепцијске замисли неоавангардних архитектонских пракси успостављају кроз неколико аспеката: реминисценција на остварене резултате или утопијске замисли историјских архитектонских авангарди, стремљење ка практичном остваривању а услед технолошког развоја таквих утопијских идеја авангарди између два светска рата, подривање високе модернистичке културе унутар репресивног глобалног капиталистичког политичко-друштвено-економског система. У овом делу се испитују исходишта уметничких и архитектонских парадигми које су формиране измештањем авангардних тенденција из предратне Европе на послератни Амерички континент. С тим у вези, у овом делу рада анализиране су две студије случаја. Прва се тиче радикалне образовно-експерименталне педагошке и практичне институције Black Mountain College и архитектонске неоавангардне реализације и замисли једног од њених предавача Бакминстера Фулера. Black Mountain College представљао је лево ангажовану антишколску институцију чији је примарни метод рада био експеримент и истраживање. То се огледало кроз све аспекте рада школе (суживот свих чланова колеца, економско-финансијска аутономија) и њених остварених резултата (наука, уметност и архитектура). Фулер, као један од предавача на школи, тежиће заокрету од увреженог мишљења да архитектура постоји као независна дисциплина ка ширем друштвено-политичком ангажовању управо кроз своје архитектонске пројекте. Он овим пројектима (геодезијска купола, „Dymaxion car“ или „Dymaxion house“) није тежио спектакуларној архитектури заснованој на потрошачком капитализму, већ на утопијској замисли и антиципацији предстојећих глобалних еколошких проблема који се овим пројектима могу, макар једним делом, предупредити.

Кроз детаљно сагледавање обрађене су праксе француских ситуациониста. Наиме, архитектонско-урбанистичка деловања СИ, као отпор развијеном капитализму и *друштву спектакла* након Другог светског рата, изграђена су на праксама свакодневног живота у контексту уметничке и архитектонске револуције за тоталну промену људске заједнице. Ситуационистичке архитектонске стратегије и тактике унитарног урбанизма, психогеографија, *dérive*-а и *détournement*-а постају механизми радикалне критике са нагоном историјских авангарди стремећи ка раздору високе буржоаске културе и аутономије уметности и архитектуре. Концепција СИ, рефлектована историјским авангардама (дада, надреализам), представља је њихову обнову, али сада у контексту високог модернизма и контроле глобалног капитализма. СИ је индиферентна према раздвајању уметности и живота, постављајући своје архитектонско-урбанистичке праксе искључиво као друштвени процес изван контроле масмедијског капиталистичког система. Ситуационисти су имали еманципаторски потенцијал који је стремио досезању стања изван репресије глобалног капиталистичког система.

Ако се упореде, на пример, архитектонске неоавангардне праксе британског Архиграма и француских ситуациониста шездесетих година, може се уочити јасна разлика у приступу – од архитектуре која стреми репрезентацији убрзане технократски оријентисане архитектонске форме групе Архиграм у добу експанзивног капитализма и колектива интелектуалаца и анархиста који тежи измештају од трансгресивне реорганизације естетског искуства ка критичко-политичкој егзистенцији унутар друштвености коју капитализам уоквирује. Из наведеног произлази да су уметничко-архитектонске неоавангарде – структурализам, брутализам, метаболизам, Хаус-Рукер-Ко, Архизум, Архиграм, а естетско-архитектонске неоавангарде – Ситуационистичка Интернационала, архитектонске праксе Бакминстера Фулера, Суперстудио.

Трећи скуп закључака студије односи се на ексцесне архитектонске праксе унутар постмодерне и савремене архитектуре. Наиме, последње поглавље рада имало је за циљ да укаже на то да савремена и актуелна, пре свега корпоративна архитектонска продукција (која је у вези са мега пројектима у светским престоницама) почива на традицији авангарде, али у једном пацификованом облику. Стога, радикална архитектонска (и уметничка) авангарда у савремености, почетком двадесетих година 21. века, а која се заснива на традиционалним модусима субверзије, као таква није могућа. Прецизније речено: У актуелности нема једног доминантног архитектонског правца, или једног парадигматичног стила, већ је свет архитектуре испреплетен низом фрагмената и специфичних феномена који у својој дисперзивној непрегледности конституишу културалну стварност. Та манипулација са радикалним, авангардним и трансгресивним архитектонским и уметничким решењима представља идеални облик идеологије који у потпуности одговара актуелном развијеном глобалном капитализму. Овакав друштвено-економско-политички оквир је преобратио авангардни феномен и институционализовао сваки радикални и субверзивни уметнички и архитектонски гест.

Тако експеримент у постмодернизму и савремености губи своју радикалну оштрину и прелази у поље микро ексцеса. С тим у вези, у ери постмодерне се пројекти кућа Питера Ајзенмана препознају као постекспериментални, пре свега због темељне разлике у односу на екстремну чулну и политичку улогу експеримента у историјским архитектонским авангардама и неоавангардама. Експеримент се у постмодернизму и актуелности служи наслеђем претходних авангарди задржавајући примарну функционалност објеката и који је изван оквира масовног потрошачког друштва спектакла. Ради се о дуалности: с једне стране је експеримент као естетско-контемплативни чулни доживљај, а с друге стране је егзистенцијални ангажман који ови пројекти испуњавају, а који се јавља у виду стамбених једнопородичних кућа. Експеримент је овде артикулисана стратегија постављена насупрот програмском моделу становања ових објеката.

Стога се истраживање у овом делу фокусира на оне студије случаја које су деловале путем архитектонских експеримената изван масмедијског спектакла, као што су наведени рани пројекти кућа Питера Ајзенмана и апропријацијски архитектонски радови руског архитекта Александра Бродског. Ајзенман је кроз ране пројекте кућа, крајем шездесетих и почетком седамдесетих година 20. века, поново увео архитектонски експеримент. Овим он није имао за свој примарни циљ да разруши функционални поредак објекта, што би представљало тријумф експеримента, већ управо да да предност традиционалним оквирима архитектуре у коме функционалност објекта (становање) тријумфује над експериментом. С друге стране, у актуелности, архитектонски ексцесни рад руског архитекта Александра Бродског, чији је аскетски поступак изван сваког облика спектакла у архитектонском стваралаштву, представља архитектонско-експерименталну микро субверзију. Другим речима, постекспериментализам Бродског се огледа у задржавању основне функције објекта (оно што је у постексперименталној књижевности наротив), док се у обликовном пољу користе експерименталне методе авангардног наслеђа. Додатно, његове архитектонске праксе дејствују на маргинама савремене архитектонске сцене и успостављене, планиране и изведене су изван продукције корпоративног архитектонског спектакла. Овакав приступ Бродског за сврху има критички и политички потенцијал у архитектонској сфери деловања. Конкретно, овакве праксе нуде могући еманципаторски потенцијал позициониран изван глобалног капиталистичког система стварања и деловања.

Авангардне архитектонске замисли са почетка 20. века данас су потпуно остварива визија, али та могућност је доступна у тренутку када су овакве авангардне стратегије изгубиле своју друштвену подривачку моћ и најпогодније су за демонстрацију везе са капиталом и масовном потрошњом. Класична авангардна диверзија у актуелности није могућа, зато што државна политика и владајуће устројство одређује, намеће и успоставља радикалност авангарди, иза чега суштински стоје њихова утемељена ограничења. Владајући механизми не само да забрањују и спречавају субверзивно и критичко деловање, већ га непосредно налажу.

Супротно овоме, аутентична авангардна архитектура заснива се на трансформацији затеченог *света уметности* и света архитектуре. Она у својој бити стреми ка радикалном, револуционарном и преображујућем деловању у култури и друштву. Реч је о постављању архитектонске праксе у службу друштвено-политичке револуције и промене, мобилизацијом друштвене заједнице ка реформисању постојећег система и стремљењу ка свеукупној реорганизацији живота.

ЛИТЕРАТУРА

- Agamben, Đorđo. *Homo Sacer: suverena moć i goli život*. Loznica: Karpos, 2013.
- Agamben, Giorgio. *Creation and Anarchy: The Work of Art and the Religion of Capitalism*. Redwood City: Stanford University Press, 2019.
- Althusser, Louis. *Lenin and Philosophy and Other Essays*. New York and London: Monthly Review Press, 1971.
- Altiser, Luj. *Ideologija i državni ideološki aparati*. Loznica: Karpos, 2015.
- Арагон, Луј. *Сељак из Париза*. Београд: Просвета, 1964.
- Arendt, Hannah. *The Promise of Politics*, ur. Jerome Kohn. New York: Schocken Books, 2005.
- Arent, Hana. *Izvori totalitarizma*. Београд: Feministička izdavačka kuća 94, 1998.
- Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Београд: Dereta, 2008.
- Aron, Raymond. *France Steadfast and Changing: The Fourth to the Fifth Republic*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1960.
- Banac, Ivo. *Nacionalno pitanje u Jugoslaviji: porijeklo, povijest, politika*. Zagreb: Globus, 1988.
- Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Београд: Nolit, 1979.
- Barthes, Roland. „Od djela do teksta“ (1971), u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, 202–207. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
- Barthes, Roland. „Smrt autora“, u *Suvremene književne teorije*, ur. Miroslav Beker, 197–201. Zagreb: Matica hrvatska, 1999.
- Barthes, Roland. „The Death of the Author“, u *Image, music, text*, 142–149. London: Fontana Paperbacks, 1977.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Oxford: Blackwell Publishing, 2002.
- Beiser, Frederick. *Diotima's Children: German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- Belančić, Milorad. *Razlozi za dekonstrukciju*. Београд: Krug, 2005.
- Bell, Daniel. *The Coming of Post-Industrial Society*. New York: Harper Colophon Books, 1974.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, Vol. 2, Part 1, 1927–1930, ur. Michael W. Jennings, Howard Eiland i Gary Smith. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1999.
- Bodrijar, Žan. *Simulakrumi i simulacija*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Bočić, Ivan, Sima Ćirković, Milorad Ekmečić i Vladimir Dedijer. *Istorija Jugoslavije*. Београд: Prosveta, 1973.
- Бретон, Андре. *Нађа*. Београд: Нолит, 1999.
- Chiapello, Eve. „Evolution and Co-optation: The 'Artist Critique' of Management and Capitalism“, *Third Text*, Vol. 18, Issue 6 (2004): 585–594.
- Collins, James B. *The State in Early Modern France*. London: Cambridge University Press, 1995.
- Coward, Rosalind i John Ellis. *Jezik i materijalizam: razvoj u semiologiji i teoriji subjekta*. Zagreb: Školska knjiga, 1985.
- Čekić, Jovan i Maja Stanković, prir. *Slike, singularno, globalno: savremeno kao eksperiment*. Београд: Fakultet za medije i komunikacije, 2013.
- Debor, Gi. *Društvo spektakla*. Београд: anarhija/blok 45, 2002.
- Debord, Guy. *Correspondance*, Vol. 0–7. Paris: Arthème Fayard, 1999–2010.
- Debord, Guy. *La société du spectacle*. Paris: Galimard, 1992.
- Deleuze, Gilles i Félix Guattari. *Kapitalizam i Shizofrenija 2 – Tisuću platoa*. Zagreb: Sandorf & Mizantrop, 2013.

- Deleuze, Gilles. *Two Regimes of Madness. Texts and Interviews 1975–1995*. New York and Los Angeles: Semiotext(e), 2007.
- Delez, Žil i Feliks Gatari. *Šta je filozofija?* Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića, 1995.
- Delez, Žil. „Postskriptum o društvima kontrole“, u *Pregovori 1972–1990*, 252–260. Loznica: Karpos, 2010.
- Delez, Žil. *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon, 2009.
- Derida, Žak. „Pismo prijatelju – Japancu“, u *Delo*, temat *Žak Derida*, 2b, XXXVIII, br. 3–4 (1992): 201–206.
- Derida, Žak. *Pozicije*. Beograd: Loznica, 2016.
- Дерида, Жак. *Истина у сликарству*. Подгорица: Јасен, 2001.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Димић, Љубодраг. *Културна политика Краљевине Југославије*, I–III. Београд: Стубови културе, 1996.
- Döblin, Alfred. *Berlin Alexanderplatz*. Zagreb: Liber, 1979.
- Dolar, Mladen. *Glas i ništa više*. Beograd: Fedon, 2012.
- Дос, Франсоа. *Историја структурализма 1. Поље знака 1945–1966*. Лозница: Карпос, 2016.
- Дос, Франсоа. *Историја структурализма 2. Напоље са знаком 1967. до данас*. Лозница: Карпос, 2019.
- Eagleton, Terry. *After Theory*. New York: Basic Books, 2003.
- Eagleton, Terry. *Criticism and Ideology: A Study in Marxist Literary Theory*. London: Verso, 1978.
- Eagleton, Terry. *Ideology, An Introduction*. London: Verso, 1991.
- Eagleton, Terry. *The Ideology of the Aesthetic*. Oxford: Blackwell Publishers, 1990.
- Egbert, Donald Drew. *Social Radicalism and the Arts, Western Europe, A Cultural History from the French Revolution to 1968*. New York: Alfred A. Knopf, 1970.
- Ekmečić, Milorad. *Stvaranje Jugoslavije 1790–1918*, I–II. Beograd: Prosveta, 1989.
- Erjavec, Aleš. *Ideologija i umjetnost modernizma*. Sarajevo: Svjetlost, 1988
- Evans, Richard. *The Coming of the Third Reich*. New York: Penguin Books, 2005.
- Figes, Orlando. *A People's Tragedy: The Russian Revolution: 1891–1924*. London: Penguin Books, 1998.
- Fisher, Mark. *Kapitalistički realizam: zar nema alternative?* Zagreb: Naklada Ljevak, 2011.
- Fiss, Karen A. „In Hitler's Salon, The German Pavilion at the 1937 Paris Exposition Internationale“, u *Art, Culture, and Media under the Third Reich*, ur. Richard A. Etlin, 316–342. Chicago: The University of Chicago Press, 2002.
- Fuko, Mišel. *Istorija seksualnosti 1: volja za znanjem*. Loznica: Karpos, 2006.
- Fuko, Mišel. *Nadzirati i kažnjavati*. Beograd: Prosveta, 1997.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos, 2019.
- Fuko, Mišel. *Rađanje biopolitike – predavanja na Kolež de Fransu 1978–1979*. Novi Sad: Svetovi, 2005.
- Fuko, Mišel. *Spisi i razgovori*. Beograd: Fedon, 2010.
- Getty, J. Arch i Oleg V. Naumov. *The Road to Terror Stalin and the Self-Destruction of the Bolsheviks, 1932–1939*. New Haven and London: Yale University Press, 1999.
- Greenberg, Udi. *The Weimar Century: German Émigrés and the Ideological Foundations of the Cold War*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2014.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Filozofija povijesti*. Zagreb: Naprijed, 1966.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *The Philosophy of History*. Kitchener, Ontario: Batoche Books, 2001.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Capital, 1848–1875*. New York: Charles Scribners Son's, 1975.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Empire, 1875–1914*. New York: Vintage, 1987.
- Hobsbawm, Eric. *The Age of Revolution, 1789–1848*. London: Weidenfeld and Nicolson, 1962.
- Ingarden, Roman. *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*. Beograd: Nolit, 1975.
- Ionesco, Eugène. „The Avant-Garde Theatre“, *The Tulance Drama Review*, Vol. 5, No. 2 (1960): 44–53 (45).
- Jameson, Fredric. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994.
- Janin-Calic, Marie. *Istorija Jugoslavije u 20. veku*. Beograd: Clio, 2013.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.
- Kant, Imanuel. *Kritika moći suđenja*. Beograd: BIGZ, 1975.
- Kise, Fransoa. *French Theory: Fuko, Derida, Delez & Co i preobražaj intelektualnog života u SAD*. Beograd: Loznica, 2015.
- Kraus, Rosalind. *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.
- Kymlicka, Will. *Multikulturalizam – multikulturno građanstvo*. Podgorica: CID, 2004.
- Lacan, Žak. *Spisi (izbor)*. Beograd: Prosveta, 1983.
- Latur, Bruno. *Nikada nismo bili moderni: esej iz simetrične antropologije*. Novi Sad: Mediterran publishing, 2010.
- Lešić, Andrea. *Bahtin, Bart, strukturalizam*. Beograd: Službeni glasnik, 2011.
- Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1989.
- Levi-Strauss, Claude. *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, 1989.
- Lotreamon, *Sabrana dela*. Beograd: Utopia, 2009.
- Lytard, Jean-François. *Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*. Zagreb: Ibis grafika, 2005.
- Marcuse, Herbert. *Čovjek jedne dimenzije*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1968.
- Maren, Louis. „Čitanje slike“, u *Dometi*, temat „Elementi za slikovnu semiologiju“, br. 7–9 (1981): 37–41.
- Marks, Karl. *Kapital*. Beograd: Prosveta-BIGZ, 1979.
- McElvaine, Robert S. *The Great Depression: America 1929–1941*. New York: Times Books, 1993.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenologija percepcije*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1978.
- Merrifield, Andrew. *Guy Debord*. London: Reaktion Books, 2005.
- Mijolla, Alain de ur. *International Dictionary of Psychoanalysis*, Vol. 1. New York and London: Thomson Gale, 2005.
- Milenković, Dragi. *Enciklopedija Jugoslavije*, 3, Ip–Hiđ. Zagreb: Leksikografski zavod FNRJ, 1958.
- Mirzoeff, Nicholas ur. *The Visual Culture Reader*. London: Routledge, 2002.
- Močnik, Rastko. *3 teorije: ideologija, nacija, institucija*. Beograd: Centar za savremenu umetnost, 2003.
- Moriarty, Michael. *Roland Barthes*. Stanford, CA: Stanford University Press, 1991.
- Mouffe, Chantal. *On the Political*. London and New York: Routledge, 2005.
- Mouffe, Chantal. *The Return of The Political*. London and New York: Verso, 1993.
- Noris, Kristofer. *Dekonstrukcija*. Beograd: Nolit, 1990.
- Novaković, Marko. „Obnova estezisa u estetici našeg vremena“, *Theoria*, Vol. 62, Issue 2 (2019): 17–34.

- Paić, Žarko. *Posthumno stanje*. Zagreb: Litteris, 2011.
- Paperny, Vladimir. *Architecture in the Age of Stalin: Culture Two*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2011.
- Pekić, Petar. *Propast Austro-ugarske monarhije i postanak nasljednih država*. Subotica: Grafika, 1937.
- Pervić, Muharem ur. *Marksizam – strukturalizam: istorija, struktura*. Beograd: Nolit, 1974.
- Petranović, Branko. *Istorija Jugoslavije: 1918–1988, I–III*. Beograd: Nolit, 1988.
- Petrov, Ana. *Bruno Latour*. Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015.
- Platon. *Država*. Beograd: BIGZ, 1976.
- Platon. *Ijon, Gozba, Fedar*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Platon. *Meneksen, Fileb, Kritija*. Beograd: BIGZ, 1983.
- Plotin. *Eneade*. Beograd: Grafos, 1982.
- Поповић, Уна. „Идеал лепоте и субјективна општост: морално у Кантовој естетици“. *Култура*, бр. 153 (2016): 21–35.
- Pribičević, Svetozar. *Diktatura kralja Aleksandra*. Beograd: Prosveta, 1952.
- Rampley, Mathey ur. *Exploring Visual Culture: Definitions, Concepts, Contexts*. Edinburgh: Edinburgh University, 2005.
- Rasmussen, Mikkel Bolt i Jacob Wamberg ur. *Totalitarian Art and Modernity*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag, 2010.
- Scruton, Roger. „Why I Became a Conservative“, *The New Criterion*, Vol. 21, No. 6 (2003): 4–13.
- Sholette, Gregory. *Delirium and Resistance: Activist Art and the Crisis of Capitalism*, ur. Kim Charnley. London: Pluto Press, 2017.
- Simonović, Ljubodrag. *Poslednja revolucija*. Beograd: Autorsko izdanje, 2013.
- Sloterdijk, Peter. *Kritika ciničnoga uma*. Podgorica: Cid, 2008.
- Solnit, Rebecca. *Wanderlust: A History of Walking*. New York: Penguin Books, 2001.
- Sorel, Georges. *Revolucija i nasilje*. Zagreb: Globus, 1980.
- Sosir, Ferdinand de. *Kurs opšte lingvistike*. Sremski Karlovci, Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 1996.
- Speer, Albert. *Inside the Third Reich*. New York: The Macmillan Company, 1970.
- Stanarević, Rada. „Alfred Dablin; Berlin Alexanderplatz“, u *Njemačka avangarda*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2015, 159–175.
- Šiler, Fridrih. *Pozniji filozofsko-estetički spisi*. Sremski Karlovci: IK Zorana Stojanovića, 2008.
- Tester, Keith ur., *The Flâneur*. London: Routledge, 2015.
- Tito, Josip Broz. *Sabrana djela*, Tom 4, decembar 1937 – avgust 1939. Beograd: Izdavački centar Komunist, Beogradski izdavačko-grafički zavod, Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće Naprijed, 1983.
- Trocki, Lav. *Književnost i revolucija*. Rijeka: Otokar Keršovani, 1971.
- Vaneigem, Raoul. *The Revolution in Everyday Life*. London: Rebel Press, 2001.
- Virno, Paolo. *Gramatika mnoštva: prilog analizi suvremenih formi života*. Zagreb: Jesenski i Turk, 2004.
- Vitgenštajn, Ludvig. *Filosofska istraživanja*. Beograd: Nolit, 1980.
- Williams, Philip Maynard. *Crisis and Compromise: Politics in the Fourth Republic*. Hamden: Archon Books, 1964.
- Zundhausen, Holm. *Istorija Srbije od 19. do 21. veka*. Beograd: Clio 2009.
- Žižek, Slavoj ur. *Mapping Ideology*. London: Verso, 1995.
- Žižek, Slavoj. *In Defense of Lost Causes*. London and New York: Verso, 2008.

- Žižek, Slavoj. *Ispitivanje realnog*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2008.
- Žižek, Slavoj. *Organi bez tela: o Delezu i posledicama*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, 2012.
- Žižek, Slavoj. *Paralaksa*. Zagreb: Antibarbarus, 2008.
- Žižek, Slavoj. *Sublimni objekt ideologije*. Zagreb: Arkzin, 2002.
- Žižek, Slavoj. *Škakljivi subjekt: odsutno središte političke ontologije*. Sarajevo: Šahinpašić, 2006.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London and New York: Verso, 1989.
- Žižek, Slavoj. *Znak Označitelj Pismo – Prilog materijalističkoj teoriji označiteljske prakse*. Beograd: Mala edicija Ideja, 1976.

ИСТОРИЈА, ТЕОРИЈА И ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТУРЕ

- Bendžamin, Endrju. *Filozofija arhitekture*. Beograd: Clio, 2011.
- Благојевић, Мирјана Ротер, Бошко Дробњак и Илија Николић. „Прилог истраживању архитектуре дворског комплекса на Теразијама – Кнежев дворец (Стари конак) и Дворац за престолонаследника Михаила“, *Наслеђе*, бр. XXII (2021): 185–205. УДК 725.17(497.11)(091)
- Благојевић, Мирјана Ротер. *Стамбена архитектура Београда у 19. и почетком 20. века*. Београд: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Orion Art, 2006.
- Војанић, Петар и Владан Ђокић, прир. *Теорија архитектуре и урбанизма*. Београд: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, 2009.
- Crysler, Greig, Stephen Cairns i Hilde Heynen. *The SAGE Handbook of Architectural Theory*. New York: SAGE Publications Ltd., 2012.
- Curtis, William J.R., *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1996.
- Dženks, Čarls. *Moderni pokreti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
- Еćимовић, Дејан. *Prilog teoriji arhitektonskog eksperimenta*, специјалистички рад. Beograd: Архитектонски факултет, 1996.
- Foster, Hal. *The Art-Architecture Complex*. London, New York: Verso, 2013.
- Frempton, Kenet. *Moderna arhitektura: Kritička istorija*. Beograd: Orion Art, 2004.
- Gandelsonas, Mario. „Linguistic and Semiotic Models in Architecture“, u *Basic Questions of Design Theory*, ur. William R. Spillers. New York: North Holland, 1975.
- Gidion, Zigfrid. *Prostor, vreme i arhitektura: razvoj nove tradicije*. Beograd: Građevinska knjiga, 2012.
- Grosz, Elizabeth. *Architecture from Outside*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- Hill, Jonathan. *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. London, New York: Routledge, 2003.
- Hollier, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*. London and Cambridge, Mass.: MIT Press, 1993.
- Ignjatović, Aleksandar. „Nemogući toposi: arhitektonske imaginacije nacionalne utopije“, u *Istorija umetnosti u Srbiji: XX vek. Radikalne umetničke prakse 1913–2008*, I tom, ur. Miško Šuvaković, 251–254. Beograd: Orion Art, 2010.
- Ignjatović, Aleksandar. „Sanjana prošlost, zamišljena budućnost: Arhitektura i nacionalni identitet u Srbiji 1918–1941“, u *Istorija umetnosti u Srbiji XX vek. Tom III: Moderna i modernizmi 1878–1941*, ur. Miško Šuvaković, 143–156. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta u Beogradu, 2014.
- Ignjatović, Aleksandar. *Jugoslovenstvo u arhitekturi 1904–1941*. Beograd: Građevinska knjiga, 2007.

- Ignjatović, Aleksandar. *U srpsko-vizantijskom kaleidoskopu: arhitektura, nacionalizam i imperijalna imaginacija 1878–1941*. Beograd: Orion Art, 2016.
- Кадијевић, Александар. *Естетика архитектуре академизма (XIX–XX век)*. Београд: Грађевинска књига, 2005.
- Клоц, Хајнрих. *Уметност у XX веку: модерна-постмодерна-друга модерна*. Нови Сад: Светови, 1995.
- Korbizije, Le. *Ka pravoj arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
- Leach, Neil ur. *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London and New York: Routledge, 1997.
- Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999.
- Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life: The Three-Volume Text*. London: Verso Books, 2014.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Oxford: Blackwell Publishers, 1991.
- Lefebvre, Henri. *Writings on Cities*. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.
- Lefevr, Anri. *Urbana revolucija*. Beograd: Nolit, 1974.
- Мако, Владимир. *Естетичке мисли о архитектури – доба антике*. Beograd: Архитектонски факултет Универзитета у Београду, 2011.
- Мако, Владимир. *Естетика – Архитектура, књига 1: седам тематских расправа*. Beograd: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Orion Art, 2005.
- Мако, Владимир. *Естетика – Архитектура, књига 2: креативни процес између субјективног и опште-друштвеног естетског значења*. Beograd: Архитектонски факултет Универзитета у Београду и Orion Art, 2009.
- Mical, Thomas ur. *Surrealism and Architecture*. London and New York: Routledge, 2005.
- Mukaržovski, Jan. „Prilog problemu funkcija u arhitekturi“, *Kultura*, 55 (1981): 97–110.
- Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost – ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit, 1987.
- Nikolić, Marko, Boško Drobnjak i Irena Kuletin Čulafić, „The Possibilities of Preservation, Regeneration and Presentation of Industrial Heritage: The Case of Old Mint 'A.D.' on Belgrade Riverfront“, u *Sustainability*, 12, 5264 (2020). DOI:10.3390/su12135264
- Pevsner, Nikolaus. *Izvori moderne arhitekture i dizajna*. Beograd: IZ Jugoslavija, 1972.
- Preziosi, Donald. „The Functions of the Built Environment“, u *Architecture, Language, and Meaning*. The Hague: Mouton Publishers, 1979.
- Просен, Милан. „О соцреализму у архитектури и његовој појави у Србији“, *Наслеђе*, бр. VIII (2007): 95–118. УДК 72.036.1 (497.11)
- Radović, Darko ur. *Tokyo Dérive – In Search of Urban Intensities*. Tokyo: IKI + flic studio co., 2013.
- Radović, Darko. *Subjectivities in Investigation of the Urban: The Scream, the Shadow and the Mirror*. Tokyo: IKI + flic studio co., 2014.
- Radović, Ranko. *Antologija kuća*. Beograd: Orion Art, 2016.
- Rosi, Aldo. *Arhitektura grada*. Beograd: Građevinska knjiga, 2008.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Architecture*. Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1979.
- Švaković, Miško. *Prolegomena za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture*. Beograd: Orion Art, 2017.
- Tafuri, Manfredo i Francesco Dal Co. *Modern Architecture*, New York: Rizzoli, 1986.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979.

- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth: Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1987.
- Tafuri, Manfredo. *Theories and History of Architecture*. London: Granada Publishing Ltd, 1980.
- Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013.
- Vesnić, Snežana. *Arhitektonski koncept: objekt stvarnosti i subjekt iluzije*. Novi Sad: Akademska knjiga; Beograd: Institut za demokratski angažman jugoistočne Evrope, 2020.
- Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992.
- Vidler, Anthony. *Warped Space Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.
- Virilio, Paul. *A Landscape of Events*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- Winters, Edward. *Aesthetics and Architecture*. London: Continuum, 2007.
- Wolters, Rudolf prika. *Nova njemačka arhitektura / Neue Deutsche Baukunst*. Berlin: Generalbauinspektor für die Reichshauptstadt Albert Speer, 1940.
- Zevi, Bruno. *Znati gledati arhitekturu: o gled o interpretaciji prostora u arhitekturi*. Zagreb: Naklada lukom, 2000.

ИСТОРИЈА, ТЕОРИЈА И ЕСТЕТИКА УМЕТНОСТИ

- Adorno, Teodor. *Estetička teorija*. Beograd: Nolit, 1979.
- Baumgarten, Aleksandar Gotlib. *Filozofske meditacije o nekim aspektima pesničkog dela*. Beograd: BIGZ, 1985.
- Benjamin, Walter. *Eseji*. Beograd: Nolit, 1974.
- Benjamin, Walter. *Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings*. New York: Schocken Books, 1978.
- Benjamin, Walter. *Selected Writings*, Vol. 1, 1913–1926, ur. Marcus Bullock i Michael W. Jennings. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard University Press, 1996.
- Benjamin, Walter. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass., and London: The Belknap Press of Harvard University Press, 2002.
- Bešlagić, Luka. *Teorije eksperimentalne tekstualne produkcije*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2017.
- Бешлагіћ, Лука. *Постекспериментално и постмодерно: расправа о трансформацији и новој улози авангардног књижевно-језичког експеримента*. *Philological Studies*, Vol. 16, No. 2 (2018): 131–147.
- Birger, Peter. *Teorija avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998.
- Bürger, Peter i Christa Bürger. *The Institutions of Art*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1992.
- Bürger, Peter. „Adorno’s Anti-Avant-Gardism“, *Telos: Critical Theory of the Contemporary*, 86 (1990–91): 49–60.
- Bürger, Peter. „Avant-Garde and Neo-Avant-Garde: An Attempt to Answer Certain Critics of *Theory of the Avant-garde*“, u *New Literary History*, Vol. 41, No. 4 (2010): 695–715.
- Bürger, Peter. *Theory of the Avant-Garde*, Theory and history of literature Volume 4. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Calinescu, Matei. *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.
- Cvejić, Bojana. *Izvan muzičkog dela: Performativna praksa Erika Satija, Džona Kejdža, Fluksusa, La Monta Janga, Džona Zorna*. Sremski Karlovci, Novi Sad: IK Zorana Stojanovića, 2007.

- Cvejić, Bojana. *Otvoreno delo u muzici: Boulez / Stockhausen / Cage*. Beograd: SKC, 2004.
- Damnjanović, Milan. *Estetika i stvaralaštvo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1988.
- Danto, Arthur C. „The Artworld“ (1964), u *Philosophy Looks at the Arts – Contemporary Readings in Aesthetics*, ur. Joseph Margolis, 141–167. Philadelphia: Temple University Press, 1987.
- Dedić, Nikola, Rade Pantić i Sanela Nikolić, ur. *Savremena marksistička teorija umetnosti*. Beograd: Orion Art i Fakultet za medije i komunikacije, 2015.
- Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2009.
- Dedić, Nikola. *Uvod u socioekonomsku teoriju i istoriju slika*. Loznica: Karpos, 2021.
- Dorfles, Đilo. *Pohvala disharmoniji: umetnost i život između logičkog i mitskog*. Novi Sad: Svetovi, 1991.
- Drobnjak, Boško i Zoran Đukanović, „The Myth of Form“, u *The Aesthetics of Architecture – Beyond Form. International Yearbook of Aesthetics Vol. 20*, ur. Miško Šuvaković i Vladimir Mako, 119–129. Belgrade: University of Belgrade – Faculty of Architecture, International Association for Aesthetics, The Society for Aesthetics of Architecture and Visual Arts of Serbia, 2020.
- Đurić, Dubravka i Miško Šuvaković ur. *Impossible Histories – Historical Avantgardes, Neo-Avantgardes, and Post-avant-gardes in Yugoslavia, 1918–1991*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2006.
- Eco, Umberto. *Otvoreno delo*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- Ендре, Бојтар. *Књижевност источноевропске авангарде*. Београд: Народна књига/Алфа, 1999.
- Erjavec, Aleš ur. *Estetske revolucije i avangardni pokreti 20. veka*. Beograd: Fakultet za medije komunikacije i Orion Art, 2016.
- Erjavec, Aleš. *Ljubav na poslednji pogled: avangarda, estetika i kraj umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2013.
- Evans, David. *Appropriation*, ur. David Evans. London: Whitechapel and Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.
- Everet Gilbert, Katarina i Helmut Kun. *Istorija estetike*. Beograd: Kultura; Sarajevo: Zavod za izdavanje udžbenika Sarajevo, 1969.
- Flaker, Aleksandar. *Poetika osporavanja*. Zagreb: Školska knjiga, 1982.
- Foster, Hal, Roslind Krauss, Yves-Alain Bois i Benjamin H.D. Buchloh. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004.
- Foster, Hal. *Compulsive Beauty*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1997.
- Foster, Hal. *Povratak realnog*. Beograd: Orion Art, 2012.
- Frascina, Francis i Charles Harrison ur. *Modern Art And Modernism: A Critical Anthology*. London and New York: Harper and Row, 1987.
- Goodman, Nelson. *Jezici umjetnosti – pristup teoriji simbola*. Zagreb: Kruzak, 2002.
- Greenberg, Clement. „Avant-Garde and Kitsch“, u *The Collected Essays and Criticism: Perceptions and Judgements, 1939–1944*, 5–22. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- Greenberg, Clement. *Homemade Esthetics: Observations on Art and Taste*. Oxford UK: Oxford University Press, 1999.
- Grlić, Danko. *Estetika II – Epoha estetike*. Zagreb: Naprijed, 1976.
- Grlić, Danko. *Estetika III – Smrt estetskog*. Zagreb: Naprijed, 1978.
- Гројс, Борис. *Стул Стаљин*. Београд: Службени Гласник, 2009.
- Groys, Boris. *Art Power*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2008.
- Gržinić, Marina. *Avangarda i politika*. Beograd: Beogradski krug, 2005.

- Gržinić, Marina. *Estetika kibersvijeta i učinci derealizacije*. Zagreb: Multimedijalni institut; Sarajevo: Košnica, 2005.
- Habermas, Jürgen. „Modernity versus Postmodernity“, *New German Critique*, No. 22 (1981): 3–14.
- Habermas, Jürgen. „Modernost jedan necelovit projekat“, u *Projeka(r)t*, temat „Hijatusi modernizma i postmodernizma. Jedna teorijska kontroverza“, br. 11–15 (2001): 50–56.
- Harrison, Charles i Paul Wood ur. *Art in Theory 1900–1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford, UK ; Cambridge, Mass., USA : Blackwell, 1993.
- Harrison, Charles, Paul Wood i Jason Gaiger ur. *Art in Theory 1648–1815, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.
- Hoptman, Laura i Tomas Pospiszyl ur. *Primary Documents: A Sourcebook for Eastern and Central European Art since the 1950s*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2001.
- Menna, Filiberto. *Proricanje estetskog društva – Esej o umetničkoj avangardi i modernom arhitektonskom projektu*. Beograd: SIC, 1984.
- Milić, Novica. *Postestetika: moć i savremena umetnost*. Beograd: Factum izdavaštvo, 2020.
- Milohnić, Aldo. „Artivizam“, u *Teorije savremenog teatra i performansa*, 131–145. Beograd: Orion Art, 2014.
- Moravski, Stefan. *Sumrak estetike*. Banja Luka: Novi glas, 1990.
- Nikolić, Sanela. *Avangardna umetnost kao teorijska praksa: Black Mountain College, Darmštatski internacionalni letnji kursevi za Novu muziku i Tel Quel*, doktorska disertacija. Beograd: Interdisciplinarnе studije Teorije umetnosti i medija, Univerziteta umetnosti u Beogradu, 2011.
- Nikolić, Sanela. *Bauhaus – Primenjena estetika muzike teatra i plesa*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2016.
- Osborne, Peter. *The Politics of Time: Modernity and Avant-garde*. London: Verso, 1995.
- Petrović, Margarita. *Abjektно kao simptom avangarde*. Beograd: Orion Art, 2010.
- Piotrowski, Piotr. *Art and Democracy in Post-Communist Europe*. London: reaktion books, 2012.
- Piotrowski, Piotr. *In the Shadow of Yalta Art and the Avant-Garde in Eastern Europe, 1945–1989*. London: reaktion books, 2009.
- Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Beograd: Nolit, 1975.
- Prelog, Petar. „Udruženje umjetnika Zemlja (1929–1935) i umjetničko umrežavanje“, *Život umjetnosti: časopis o modernoj i suvremenoj umjetnosti i arhitekturi*, Vol. 99, No. 2 (2016): 28–39.
- Priessnitz, Reinhard i Mechthild Rausch, „tribut an die tradition. aspekte einer postexperimentellen literatur“, u Reinhard Priessnitz, *literatur, gesellschaft etc. aufsatze*, ur. Ferdinand Schmatz, 174–201 (Graz: Droschl, 1993).
- Problemi*, temat „Neue Slowenische Kunst“, 22, br. 6 (1985).
- Rancière, Jacques. *Aesthetics and Its Discontents*. Cambridge, UK ; Malden, MA: Polity Press: Polity Press, 2009.
- Rancière, Jacques. *The Aesthetic Unconscious*. Oxford: Polity, 2010.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Ransijer, Žak. *Estezis: scene estetskog režima umetnosti*. Novi Sad: Adresa, 2014.
- Ransijer, Žak. *Sudbina slike / Podela čulnog: estetika i politika*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2013.
- Raunig, Gerald. *Umetnost i revolucija: umetnički aktivizam tokom dugog 20. veka*. Novi Sad: Futura publikacije, 2006.

- Saint-Simon, Claude-Henri de. „L’artiste, le savant et l’industriel: dialogue“, u *Oeuvres de Saint-Simon & d’Enfantin*, Tome 10, 201–258. Paris: E. Dentu, 1875.
- Smit, Teri. *Savremena umetnost i savremenost: zbirka eseja*. Beograd: Orion Art, 2014.
- Sretenović, Dejan. *Umetnost prisvajanja*. Beograd: Orion Art, 2014.
- Šuvaković, Miško i Aleš Erjavec ur. *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Atoča, 2009.
- Šuvaković, Miško ur. *Bauhaus: Ex-Yu recepcija Bauhausa*. Beograd: Orion Art, 2018.
- Šuvaković, Miško. „Avant-Gardes in Yugoslavia“, *Filozofski vestnik*, Vol. 37, No. 1 (2016): 201–219.
- Šuvaković, Miško. „Situacionizam“, u *Figure u pokretu: Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*, ur. Miško Šuvaković i Aleš Erjavec, 270–282. Beograd: Atoča, 2009.
- Šuvaković, Miško. „Theories of Modernism. Politics of Time and Space“, u *Modernism Revisited*, ur. Aleš Erjavec i Tyrus Miller, special issue *Filozofski Vestnik*, Vol. XXXV, No. 2. (2014): 103–120.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza – Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetski, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnosti Univerziteta u Beogradu, 2010.
- Šuvaković, Miško. *Konceptualna umetnost*. Novi Sad: Muzej savremene umetnosti Vojvodine, 2007.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
- Šuvaković, Miško. *Umetnost i politika: savremena estetika, filozofija, teorija i umetnost u vremenu globalne tranzicije*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Tatarkijevič, Vladislav. *Istorija šest pojmova: umetnost, lepo, forma, stvaralaštvo, podražavanje, estetski doživljaj; dodatak: o savršenstvu*. Beograd: Nolit, 1978.
- Tešić, Gojko ur. *Avangarda i tradicija*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 2002.
- Tešić, Gojko. *Srpska avangarda i polemički kontekst*. Novi Sad: Svetovi; Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1991.
- Tratnik, Polona. *Umetnost u savremenosti*. Beograd: Orion Art, 2018.
- Tremlett, Giles. „Anarchists and the Fine Art of Torture“, *The Guardian*, 27. januara 2003. Текст доступан на: <https://www.theguardian.com/world/2003/jan/27/spain.arts> , приступљено 09.02.2022
- Vagner, Rihard. *Umetničko delo budućnosti*. Beograd: Studio Lirica, 2019.
- Vinterhalter, Jadranka ur. *Bauhaus – umrežavanje ideja i prakse*. Zagreb: Muzej suvremene umjetnosti, 2015.
- Welsch, Wolfgang. „Aestheticization Processes: Phenomena, Distinctions and Prospects“, *Theory, Culture & Society*, Vol. 13, No. 1 (1996): 1–24.
- Wood, Paul, Francis Frascina, Jonathan Harris, Charles Harrison ur. *Modernism in Dispute: Art since the Forties*. London: Yale University Press New Haven, 1993.
- Ženet, Žerar. *Umetničko delo: estetska relacija*. Novi Sad: Svetovi, 1998.

ИСТОРИЈСКЕ АВАНГАРДЕ

Архитектура

- Alcalá, César. *Las checas del terror: La desmemoria histórica al descubierto*. Madrid: Libroslibres, 2007.
- АНОНИМ. „Архитектура“, *Zenit*, II, br. 13 (april, 1922): 24.

- Аноним. „Књиге Баухауса“, *Зенит*, VI, бр. 40 (април, 1926): без пагинације.
- Аноним. „Позориште ко-оп“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.
- Аноним. „Трофеј – Trophée“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.
- Argan, Ćulio Karlo. „Moderna arhitektura“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri, 161–174. Beograd: Nolit, 1982.
- Архитект П.Т., „Нови систем грађења“, *Зенит*, IV, бр. 34 (новембар, 1924): без пагинације.
- Bogdanović, Jelena. „Evocations of Byzantium in Zenitist Avant-Garde Architecture“, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, Vol. 75, No. 3 (2016): 299–317. DOI: 10.1525/jsah.2016.75.3.299
- Chapman, Michael. *Disfigured Ground: Architectures of Dada and Surrealism*, PhD Thesis. Callaghan: University of Newcastle, 2011.
- Dearstyne, Howard. *Inside The Bauhaus*. New York: Rizzoli, 1986.
- Дробњак, Бошко и Марко Николић. „Баухаус и његова рефлексивна на формирање уметничких пракси на екс-југословенским културним просторима“, *Архитектура и урбанизам*, 49, (2019): 7–17. UDK: 7.038.16 378.18(=163.3)(430)“1929/1934” DOI: 10.5937/a-u0-23898 COBISS.SR-ID: 282039820
- Gropius, Valter. Гропијус, Валтер. „Интернационална архитектура“, *Зенит*, VI, бр. 40 (април, 1926): без пагинације.
- Gropius, Walter. *The New Architecture and the Bauhaus*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1965.
- Heynen, Hilde. „’What Belongs to Architecture?’ Avant-Garde Ideas in the Modern Movement“, *The Journal of Architecture*, Vol. 4 (1999): 129–147. DOI: 10.1080/136023699373882
- Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.
- Нићковић, Хенри Расел и Филип Џонсон. *Internacionalni stil*. Beograd: Грађевинска књига, 2008.
- Kassák, Lajos. „arhitektura slike“, *Zenit*, II, br. 19/20 (novembar/decembar, 1922): 67.
- Lane, Barbara Miller. *Architecture and politics in Germany, 1918–1945*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1985.
- Lisicki, El. *Arhitektura Rusije dvadesetih: rekonstrukcija arhitekture u Sovjetskom Savezu*. Beograd: Orion Art, 2016.
- Lodder, Christina. *Russian Constructivism*. New Haven and London: Yale University Press, 1983.
- Loos, Adolf. „Савремена архитектура“, *Зенит*, IV, бр. 34 (новембар, 1924): без пагинације.
- Lozowick, Louis. „Руска црква“, *Зенит*, II, бр. 14 (мај, 1922): 27.
- Мичић, Љубомир. „О естетички пуризма“, *Zenit*, II, br. 15 (jun, 1922): 34–35.
- Мицић, Љубомир. „Београд без архитектуре“, *Зенит*, V, бр. 37 (новембар/децембар, 1925): без пагинације.
- Мицић, Љубомир. „Зенитозофија или енергетика стваралачког зенитизма. *No made in Serbia*“, *Зенит*, IV, бр. 26–33 (март/октобар, 1924): без пагинације.
- Munch, Anders V. *The Gesamtkunstwerk in Design and Architecture: From Bayreuth to Bauhaus*, Aarhus: Aarhus University Press, 2021.
- Perović, Miloš ur. *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, 2b. Kristalizacija modernizma. Avangardni pokreti*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2000.
- Perović, Miloš ur. *Istorija moderne arhitekture – antologija tekstova, Knjiga 3. Tradicija modernizma i drugi modernizam*. Beograd: Arhitektonski fakultet, 2005.
- Perović, Miloš. „Doprinos zenitizma“, u *Srpska arhitektura XX veka*, 58–74. Beograd: Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, 2003.
- Susovski, Marijan. „Donacija Silvane Seissel gradu Zagrebu“, *Muzeologija*, br. 32 (1995): 118–125.

- Aleksić, Dragan ur. *Dada Jazz* (1922)
- Aleksić, Dragan ur. *Dada Tank*, No.1 (1922)
- Aleksić, Dragan. „Tatlin. HP/s + Čovek“, *Zenit*, I, br. 9 (novembar, 1921): 8–9.
- Aleksić, Dragan. *Dada Tank – Pesme*, prir. Gojko Tešić. Beograd: Nolit, 1978.
- Argan, Đulio Karlo. „Križa umetničkih tehnika“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri, 232–241. Beograd: Nolit, 1982.
- Argan, Đulio Karlo. „Umjetnost kao istraživanje“, u *Studije o modernoj umjetnosti*, ur. Ješa Denegri, 153–161. Beograd: Nolit, 1982.
- Bassin, Aleksander i Peter Krečić ur. *Avgust Černigoj* [izložbeni katalog]. Idrija: Mestni muzej, 1978.
- Benson, Timothy O. i Éva Forgács ur. *Between Worlds: A Sourcebook of Central European Avant-Gardes, 1910–1930*. London and Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002.
- Bru, Sascha i Gunther Martens ur. *The Invention of Politics in the European Avant-Garde, 1906–1940*. Amsterdam & New York: Editions Rodopi BV, 2006.
- Bru, Sascha. *The European Avant-Gardes, 1905–1935: A Portable Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Burns Gamard, Elizabeth. *Kurt Schwitters Merzbau: The Cathedral of Erotic Misery*. New York: Princeton Architectural Press, 2000.
- Cabanne, Pierre. *Dialogues With Marcel Duchamp*. London: Thames & Hudson, 1971.
- Černigoj, Avgust. „moj pozdrav!“, *Tank*, br. 1 ½ (1927): 7.
- Denegri, Ješa. „Istorijske avangarde i nova umetnička praksa“. *Književna reč*, X, 159 (1981).
- Doesburg, Theo van. „volja ka stilu“, *Zenit*, III, br. 24 (maj, 1923): bez paginacije.
- Droste, Magdalena. *Bauhaus 1919–1933. Bauhaus archiv*. Köln: Taschen, 2006.
- Duve, Thierry de ur. *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993.
- Encensberger, Hans Magnus. „Aporije avangarde“, u *Nemačka, Nemačka, između ostalog*, 41–73. Beograd: BIGZ, 1980.
- Erenburg, Ilja. „Ipak se kreće“, *Zenit*, II, br. 11 (februar, 1922): 2.
- Erjavec, Aleš. „Revolutions and the avant-gardes“, *Filozofski vestnik*, Vol. 37, No. 1 (2016): 179–199.
- Forgács, Éva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest: Central European University Press, 1995.
- Forgács, Éva. *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*. Budapest; New York: Central European University Press, 1995.
- Gavrić, Zoran i Branislava Belić ur. *Marcel Duchamp – Spisi, tumačenja*. Bogovađa: Izdanje Z. Gavrić, 1995.
- Голубовић, Видосава и Ирина Суботић. *Зенит 1921–1926*. Београд: Народна Библиотека Србије; Загреб: СКД Просвјета, 2008.
- Grey, Camilla. *The Russian Experiment in Art*. London: Thames & Hudson, 1986.
- Guggenheim Museum. *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915–32*. New York: Guggenheim Museum, 1992.
- Huelsenbeck, Richard ur., *The Dada Almanac (Atlas Arkhive, 1)*. London: Atlas press, 1994.

- Institut für Auslandsbeziehungen. *Bauhaus* [izložbeni katalog povodom izložbe u Muzeju savremene umetnosti u Beogradu 12. marta - 12. aprila 1981. godine i Galeriji grada Zagreba 12. maja – 12. juna 1981. godine]. Štuttgart: Institut za veze sa inostranstvom, 1981.
- Itten, Johannes. *Design and Form: The Basic Course at the Bauhaus and Later, Revised Edition*. London: Thames & Hudson, 1975.
- Janković, Nataša, Marko Nikolić, Boško Drobnjak i Miško Šuvaković ur. *100 godina Bauhauusa: kontekstualizacije i re-kontekstualizacije Bauhauusa u Jugoslovenskom umetničkom prostoru* (dvojezično srpsko-englesko izdanje) (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet i Goethe-Institut, 2019).
- Maldonado, Tomás. „Uticaj Bauhauusa“, u *Dizajn i kultura: izbor tekstova*, ur. Ješa Denegri, 75–94. Beograd: Radionica SIC, 1980.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesti futuristi*. Milano: BUR, 2013.
- Marino, Adrijan. *Poetika avangarde*. Beograd: Narodna knjiga/Alfa, 1998.
- Mehulić, Leila. *Bauhaus Ivane Tomljenović Meller* [izložbeni katalog]. Zagreb: Radnička galerija, 2013.
- Mehulić, Leila. *Ivana Tomljenović Meller, zagrepčanka u Bauhausu* [izložbeni katalog]. Zagreb: Muzej grada Zagreba, 2010.
- Merin, Oto Bihalji. *Savremena Nemačka umetnost*. Beograd: Nolit, 1955.
- Micić, Ljubomir, Ivan Goll i Boško Tokin. *Manifest Zenitizma*. Zagreb: Biblioteka Zenit, 1921.
- Micić, Ljubomir. „Savremeno novo i slućeno slikarstvo“, *Zenit*, I, br. 10 (decembar, 1921): 11–12.
- Micić, Ljubomir. „zenitizam kao balkanski totalizator novoga života i nove umetnosti“, *Zenit*, III, br. 21 (februar, 1923): korice.
- Miller, Tyrus. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley: University of California Press, 1999.
- Richter, Hans. *Dada: Art and Anti-Art*. New York: Thames & Hudson, 1997.
- Sretenović, Dejan. *Crveni horizont: avangarda i revolucija u Jugoslaviji 1919–1932*. Novi Sad: kuda.org, 2020.
- Wingler, Hans M. *The Bauhaus – Weimar, Desau, Berlin, Chicago*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1975.
- Zenit*, II, br. 17/18 (septembar/oktobar, 1922).

НЕОАВАНГАРДЕ

Архитектура

- Boyd, Robin. *New Direction in Japanese Architecture*. New York: George Braziller, 1968.
- Coleman, Nathaniel. *Utopias and Architecture*. New York: Routledge, 2005.
- Cook, Peter. *Experimental Architecture*. New York: Universe Books, 1970.
- Coverley, Merlin. *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2006.
- Gardner, William O. *The Metabolist Imagination: Visions of the City in Postwar Japanese Architecture and Science Fiction*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2020.
- Hemmens, Alastair i Gabriel Zacarias ur. *The Situationist International: A Critical Handbook*. London: Pluto Press, 2020.
- Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 1991.
- Joseph, Branden W. „John Cage and the Architecture of Silence“, *October*, Vol. 81 (1997): 80–104.
- Knabb, Kurt ur. *Situationist International Anthology*. Berkeley: Bureau of Public Secrets, 2007.

- Komunikacija*, temat „Avangarda 1917–1932.“ (novembar, 1985).
- Lobsinger, Mary Lou. „Domestic Environments: Italian Neo-Avant-Garde Design and the Politics of Post-Materialism“, u *Atomic Dwelling: Anxiety, Domesticity, and Postwar Architecture*, ur. Robin Schuldenfrei, 186–204. London: Routledge / Taylor & Francis, 2012.
- McDonough, Tom ur. *Guy Debord and the Situationist International: Text and Documents*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2002.
- McKenzie, Wark. *The Beach Beneath the Street: The Everyday Life and Glorious Times of the Situationist International*. London: Verso Books, 2011.
- Mutnjaković, Andrija. *Biourbanizam*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1982.
- Nieuwenhuis, Constant. *New Babylon*, exhibition catalogue. The Hague: Haags Gemeentemuseum, 1974.
- Petrović, Milica. „Universal Language of Geometry“, *AM Journal*, No. 16 (2018): 69–84. <http://dx.doi.org/10.25038/am.v0i16.255>
- Quesada, Fernando. „Superstudio 1966–73. From the World Without Objects to the Universal Grid“, *Footprint*, No. 8 (2011): 23–34.
- Richter, Vjenceslav. *Sinturbanizam*. Zagreb: Mladost, 1964.
- Sadler, Simon. *Archigram: Architecture without Architecture*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2005.
- Sieden, L. Steven. *A Fuller View: Buckminster Fuller's Vision of Hope and Abundance for All*. Los Angeles: Divine Arts, 2012.
- Söderqvist, Lisbeth. „Structuralism in architecture: a definition“, *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 3 (2011): nema paganicije. DOI: 10.3402/jac.v3i0.5414
- Стојиљковић, Даница. *Структурализам у архитектури Југославије у периоду од 1954. до 1980. Године*, докторска дисертација. Београд: Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, 2017.
- Zimmerman, Claire i Mark Crinson ur. *Neo-avant-garde and Postmodern: Postwar Architecture in Britain and Beyond*. New Haven: Yale Center for British Art, 2010.

Уметност

- Blaylock, Sara. *Parallel Public: Experimental Art in Late East Germany*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2022.
- Buchloh, Benjamin H. D. „The Primary Colors for the Second Time: A Paradigm Repetition of the Neo-Avant-Garde“, *October*, No. 37 (1986): 41–52.
- Buchloh, Benjamin H. D. *Neo-Avantgarde and Culture Industry. Essays on European and American Art from 1955 to 1975*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2000.
- Cage, John. *Silence*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.
- Certeau, Michel de. *The Practice of Everyday Life*. Berkeley: University of California Press, 1984.
- Debord, Guy i Asger Jorn. *Mémoires*. Copenhagen: L'Internationale Situationiste, 1959.
- Denegri, Ješa. „Razlog za drugu liniju“, u katalogu izložbe *Jugoslovenska dokumenta '89*, 13–20. Sarajevo: Olimpijski centar Skenderija, 1989.
- Denegri, Ješa. *Jedna moguća istorija moderne umetnosti: Beograd kao internacionalna umetnička scena 1965–1998*. Beograd: Društvo istoričara umetnosti Srbije, 1998.
- Díaz, Eva. *The Experimenters: Chance and Design at Black Mountain College*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

- Estival, Robert. „Borbe pokreta znaka 1945–1968. Letrizam, Enformel, Šematizam, Situacionisticka internacionala“, *Kultura*, br. 33–34 (1976): 200–208.
- Fluxus. Izbor tekstova*. Beograd: Muzej savremene umetnosti, 1986.
- Голијанин, Алекса прир. *Градац*, темат *Ситуационистичка интернационала*, бр. 164–166 (2008).
- Hendricks, Geoffrey ur. *Critical Mass: Happenings, Fluxus, Performance, Intermedia, and Rutgers University, 1958–1972*. New Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press, 2003.
- Hobsbawm, Eric. *Behind the Times: The Decline and the Fall of the Twentieth-Century Avant-Gardes*. London: Thames & Hudson, 1998.
- Kellein, Thomas. *Fluxus*. London: Thames & Hudson, 1995.
- Миленковић, Небојша. „Збогом, авангардо! – о југословенској и новосадској уметничкој авангарди (1968–1972)“, у *Градац*, бр. 225–226 (2022).
- Miler, Tajurs. *Pojedinačni primeri: umetnička politika i neoavangarda*. Beograd: Orion Art, 2019.
- Potlatch: 1954–1957*. Paris: Éditions Allia, 1996.
- Rasmussen, Mikkel Bolt i Jakob Jakobsen ur. *Expect Anything, Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*. Brooklyn, NY: Autonomedia, 2011.
- Саболчи, Миклош. *Авангарда и неоавангарда*. Београд: Народна књига, 1997.
- Savić, Miša. i Filip Filipović ur. *John Cage – Radovi / tekstovi 1939–1979 – izbor*. Beograd: Radionica SIC, 1981.
- Scheunemann, Dietrich ur. *Avant-Garde/Neo-Avant-Garde*. Amsterdam; New York: Rodopi, 2005.
- Stojiljković, Danica i Aleksandar Ignjatović. „Towards an Authentic Path: Structuralism and Architecture in Socialist Yugoslavia“, *The Journal of Architecture*, Vol. 24, No. 6 (2019): 853–876, DOI: 10.1080/13602365.2019.1684973

ПОСТМОДЕРНА И САВРЕМЕНА АРХИТЕКТУРА И УМЕТНОСТ

Архитектура

- Ajzenman, Piter. *O idealnom objektu arhitekture – izabrani tekstovi*. prir. Petar Bojanić i Vladan Đokić. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2013.
- Armstrong, Rachel. *Experimental Architecture: Designing the Unknown*. London and New York: Routledge, 2020.
- Baker, Lina. *Temporary Architecture*. Salenstein: Braun Publishing, 2014.
- Beroš, Ana Dana. „We Can’t Predict What Will Suddenly Inspire Us“, interview with Alexander Brodsky, *Oris Magazine*, Vol. 71 (2010): 56–81.
- Bonnemaison, Sarah i Ronit Eisenbach. *Installations by Architects: Experiments in Building and Design*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- Boym, Constantin. *New Russian design*. New York: Rizzoli, 1992.
- Brodsky, Alexander i Ilya Utkin. *Brodsky & Utkin*. New York: Princeton Architectural Press, 2015.
- Corbo, Stefano. *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*. Farnham, UK: Ashgate Publishing, 2014.
- Davidson, Cynthia ur. *Tracing Eisenman*. London: Thames & Hudson, 2006.
- Drobnjak, Boško. „Architecture as a textual phenomenon: Alexander Brodsky’s architectural practices of appropriation“, *Serbian Architectural Journal*, Vol. 11, No. 3 (2019): 531–542.
- Ценкс, Чарлс. *Шта је постмодернизам?* Лозница: Карпос, 2016.

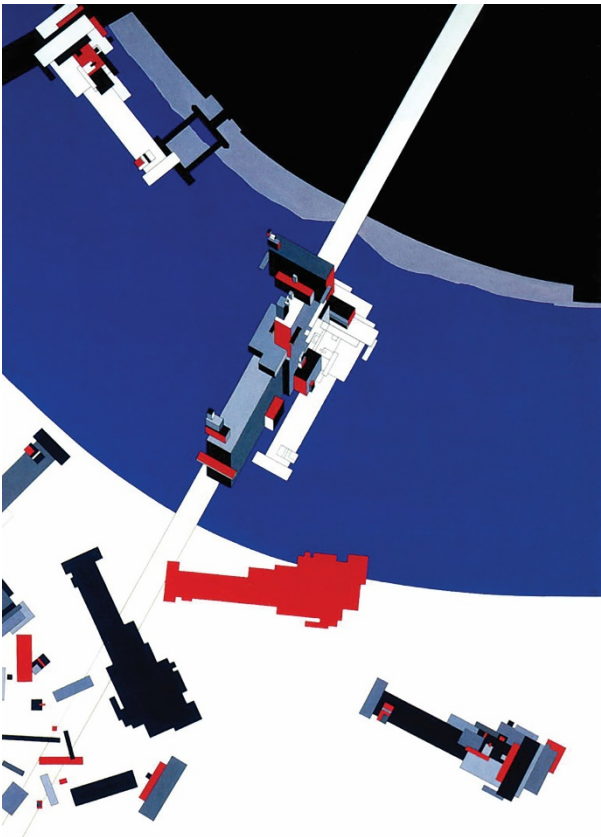
- Eisenman, Peter. „Notes on Conceptual Architecture: Towards a Definition“, *Casabella*, No. 359–360 (November / December 1971): 48–58.
- Eisenman, Peter. *Eisenman Architects: Selected and Current Works*. Mulgrave, Australia: The Images Publishing Group, 1995.
- Eisenman, Peter. *Peter Eisenman: Diagram Diaries*. London: Thames & Hudson, 1999.
- Erjavec, Aleš. „Why Architecture in Postmodern Times?“, *Journal of the Faculty of Letters, The University of Tokyo, Aesthetics*, Vol. 14 (1989): 77–86.
- Flachbart, Georg i Peter Weibel. *Disappearing Architecture: From Real to Virtual to Quantum*. Basel: Birkhäuser, 2005.
- Galilee, Beatrice. *Radical Architecture of the Future*. London: Phaidon Press, 2021.
- Guggenheim Museum. *Zaha Hadid*. New York: Guggenheim Museum Publications, 2006.
- Hays, K. Michael. *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998.
- Hays, K. Michael. *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-Garde*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.
- Heathcote, Edwin. „Alexander Brodsky Builds the Impossible“, *Financial Times* (March 13, 2015). Текст доступан на: <https://www.ft.com/content/b86c5240-c808-11e4-8fe2-00144feab7de>, приступљено 19.07.2022.
- Jencks, Charles. „The Post-Avant-Garde“, *Art and Design (The Post-Avant-Garde: Painting in the Eighties)*, Vol. 37, No. 8 (1987): 5–20.
- Jencks, Charles. *The Language of Post-Modern Architecture*. London: Academy Editions, 1987.
- Kipnis, Jeffrey i Thomas Leeser. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. New York: The Monacelli Press, 1997.
- Kuletin Ćulafić, Irena. „From the Big Mac and Ikea Society to the Environmental Aesthetics, Smart Cities and Storytelling Architecture“, *Serbian Architectural Journal*, Vol. 11, No. 3 (2019): 441–462.
- Lamster, Mark. „Return of the Prodigal Son“, *Metropolis Magazine* (May 2006). Текст доступан на: <https://metropolismag.com/programs/return-of-the-prodigal-son/>, приступљено 24.07.2022.
- Leach, Neil. *Architecture and Revolution: Contemporary Perspectives on Central and Eastern Europe*. New York: Routledge, 1999.
- Museum of Modern Art. *Five architects: Eisenman, Graves, Gwathmey, Hejduk, Meier*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Newman, Charles. *The Post-Modern Aura: The Act of Fiction in an Age of Inflation*. Northwestern University Press, 1985.
- Parisi, Luciana. *Contagious Architecture. Computation, Aesthetics and the Control of Space*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2013.
- Rendell, Jane, Jonathan Hill, Murray Fraser i Mark Dorrian ur. *Critical Architecture*. London and New York: Routledge, 2007.
- Stern, Robert. *Architecture on the Edge of Postmodernism: Collected Essays 1964–1988*. New Haven and London: Yale University Press, 2009.
- Tschumi, Bernard i Irene Cheng ur. *The State of Architecture at the Beginning of the 21st Century*. New York: The Monacelli Press, 2003.
- Tschumi, Bernard. „Architecture and its Double“, u *Architectural Design*, No. 48 (1978): 111–116.
- Tschumi, Bernard. *Architecture Concepts: Red is Not a Color*. New York: Rizzoli, 2012.
- Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.
- Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts Project*. New York: Academy editions, 1994.

- Venturi, Robert. *Pouke Las Vegasa*. Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
- Venturi, Robert. *Složenost i protivrečnost u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 1999.
- Wigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1995.

Уметност

- Anderson, Perry. *The Origins of Postmodernity*. London: Verso, 1998.
- Burio, Nikola. *Relaciona estetika / Postprodukcija / Altermodernost*. Beograd: Fakultet za medije i komunikacije, 2020.
- Erjavec, Aleš ur. *Postmodernism and the Postsocialist Condition: Politicized Art under Late Socialism*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2003.
- Foster, Hal ur. *Postmodern culture*. London: Pluto Press, 1983.
- Foster, Hal ur. *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.
- Frow, John. *Time and Commodity Culture: Essays in Cultural Theory and Postmodernism*. Oxford: Clarendon Press, 1997.
- Grojs, Boris. *U toku*. Beograd: Službeni glasnik, 2020.
- Grojs, Boris. „Comrades of Time“, *e-flux journal*, No. 11 (2009): 1–11.
- Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell, 1997.
- Leger, Marc James. *Brave New Avant Garde: Essays on Contemporary Art and Politics*. Winchester, UK Washington, USA: Zero Books, 2012.
- Leger, Marc James. *The Idea of the Avant Garde And What It Means Today*. Manchester and New York: Manchester University Press, 2014.
- Lehman, David. *The Last Avant Garde: The Making of the New York School of Poets*. New York: Anchor, 1999.
- Lorenčić, Teodor. *Laibach: 40 godina večnosti*. Beograd: Službeni glasnik, 2021.
- Majcen Linn, Olga. *Proizvodnja i recepcija subverzivnih oblika života/umjetnosti*, doktorska disertacija. Beograd: Univerzitet Singidunum u Beogradu, Fakultet za medije i komunikacije, 2021.
- Roberts, John. *Revolutionary Time and the Avant-Garde*. London: Verso Books, 2015.
- Schubert, Karsten i Daniel McClean ur. *Dear Images: Art, Copyright and Culture*. London: Ridinghouse, 2002.
- Štikš, Igor. *Aktivistička estetika*. Beograd: Rosa Luxemburg Stiftung Southeast Europe, 2021.
- Велш, Волфганг. *Наша постмодерна модерна*. Сремски Карловци: ИК Зорана Стојановића, 2000.

ПРИЛОЗИ – ИЛУСТРАЦИЈЕ



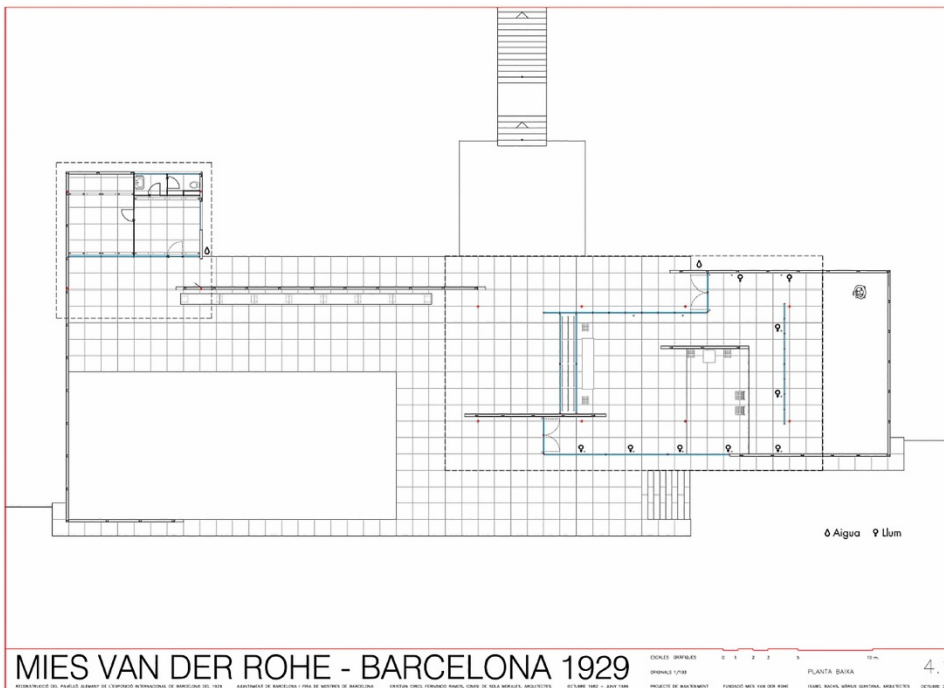
Сл. 1: Заха Хадид, Маљевичева тектоника, 1976-7, нацрт



Сл. 2: Ротор, белгијски павиљон на 12. Бијеналу архитектуре у Венецији, 2010, поглед на изложбenu поставку



Сл. 3: Данијел Либекинд, Војноисторијски музеј, Дрезден, 2011, изглед објекта



Сл. 4: Лудвиг Мис ван дер Рое, Барселона павиљон, 1929, основа



Сл. 5: Лудвиг Мис ван дер Рое, Барселона павиљон, Барселона, 1986, реплика објекта



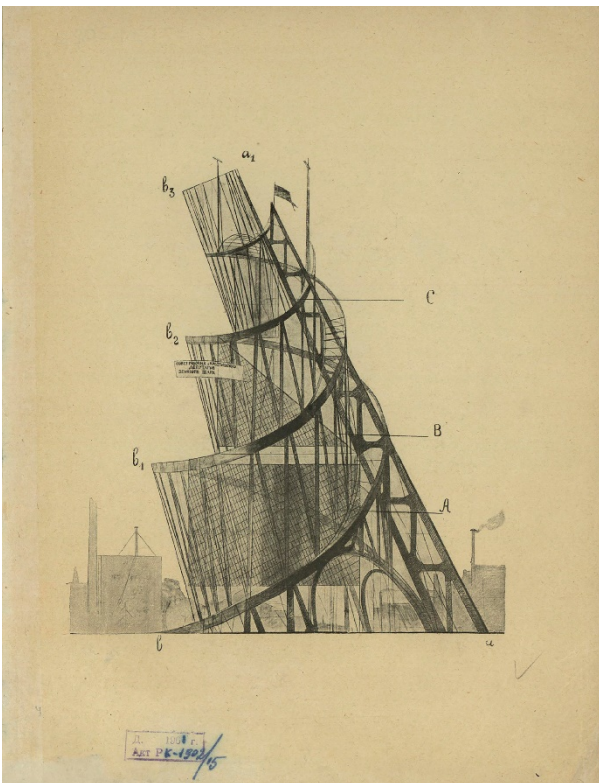
Сл. 6: Марсел Дишан, Точак бицикла, Њујорк, 1951, (трећа реплика, након изгубљеног оригинала у Паризу из 1913.)



Сл. 7: Марсел Дишан, Свежа удовица (Fresh Widow), Њујорк, 1920.



Сл. 8: Марсел Дишан, Фонтана, Њујорк, 1917.



Сл. 9: Владимир Татљин, Споменик Трећој Интернационали, 1920, нацрт пројекта



Сл. 10: Александар и Виктор Веснин, зграда листа Лењинградска правда, 1924, конкурсни пројекат



Сл. 11: Александар и Виктор Веснин, зграда листа Лењинградска правда, 1924, оригинални модел пројекта



Сл. 12: Курт Швитерс, Merzbau, Берлин 1927–1943, ентеријер



Сл. 13: Курт Швитерс, Merzbau, Берлин 1927–1943, ентеријер



Сл. 14: Ле Корбизије, вила Савоја, Поаси, 1931, поглед на објекат



Сл. 15: Вера Мухина и Борис Јофан, Совјетски павиљон (лево) и Алберт Шпер, немачки павиљон (десно), Париз, 1937.



Сл. 16: Жак-Луј Давида, *Сократова смрт (La Mort de Socrate)*, 1787.



Сл. 17: Ежен Делакроа, *Слобода предводи народ (La Liberté guidant le peuple)*, 1830.



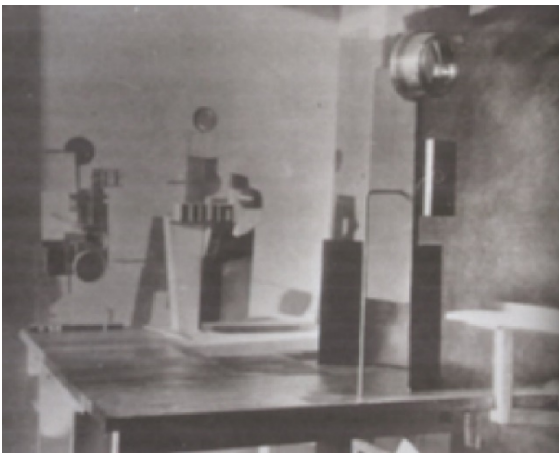
Сл. 18: Павел Јанак, кућа др Фаре, Масариков трг, Пелхримов, 1913, изглед објекта



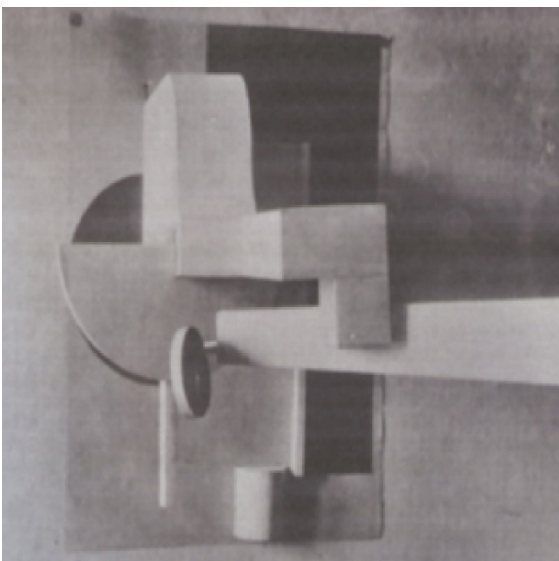
Сл. 19: Валтер Гропијус, зграда Баухауса, Десау, 1926, поглед на објекат из ваздуха, фотографија из 2006. године



Сл. 20: Валтер Гропијус, зграда Баухауса, Десау, 1926, поглед на објекат



Сл. 21: Август Чернигој, део изложених објеката са „Прве конструктивистичке изложбе“, Љубљана, 1924.



Сл. 22: Август Чернигој, зидна конструкција „Прве конструктивистичке изложбе“, Љубљана, 1924.



Сл. 23: Ивана Томљеновић, серија кадрова из филма „баухаус у 57 секунди“, Десау, 1930.



Сл. 24: Ивана Томљеновић/Вернер Егерт, Насловна страна књиге *Diktatur In Jugoslawien – Dokumente Tatsachen*, Берлин, 1930.



Сл. 25: Густав Бохутински, Атеље за брата Емила Бохутинског, Загреб, 1945, поглед на објекат



Сл. 26: Бошко Токин и Љубомир Мицић, 24. мај 1921.



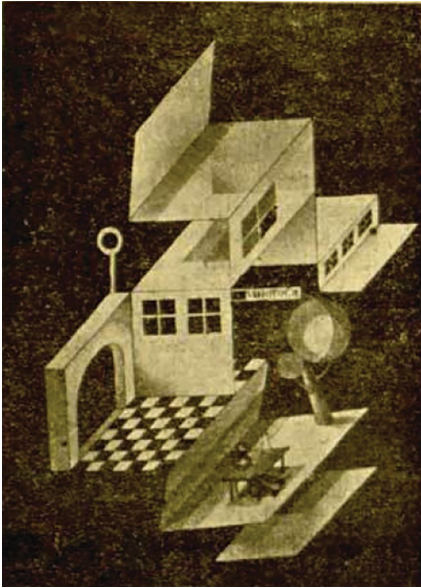
Сл. 27: *Зенит*, II, бр. 15, Загреб, јун 1922, корице



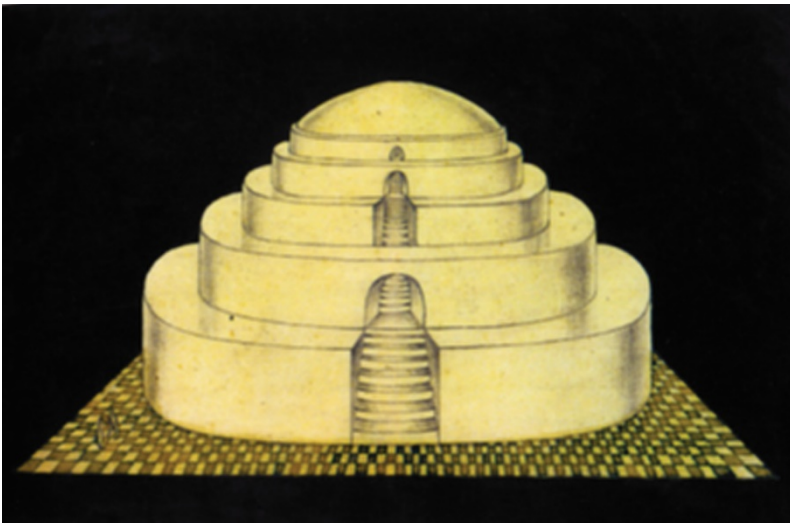
Сл. 28: Јо Клек, Пафама, 1922.



Сл. 29: Јо Клек, Рекламе, 1923, нацрт пројекта



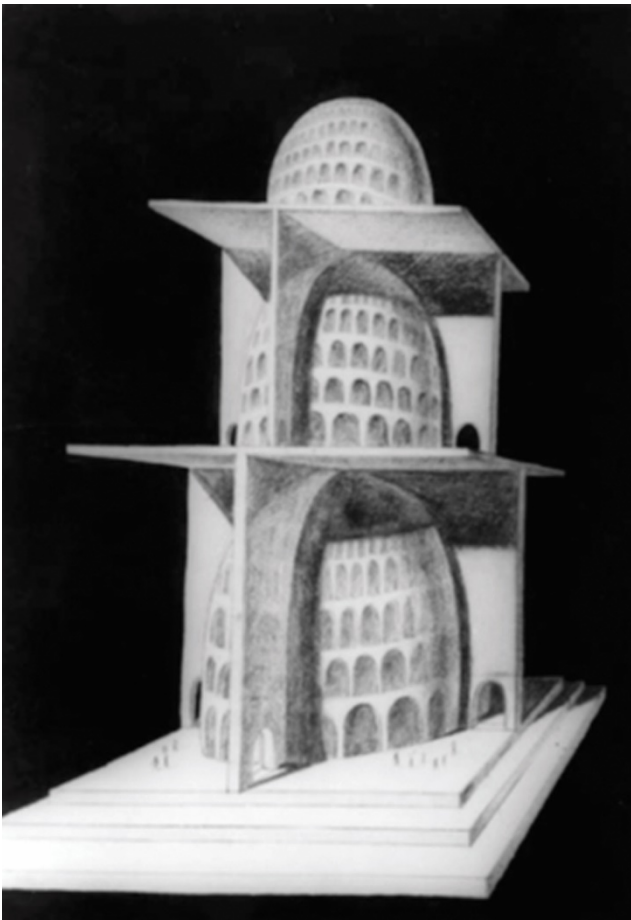
Сл. 30: Јо Клек, Крчма, 1924, нацрт пројекта



Сл. 31: Јо Клек, Зенитеум I, 1924, нацрт пројекта



Сл. 32: Рудолф Штајнер, Гетеанум I, Дорнах, 1920–1923.



Сл. 33: Јо Клек, Зенитеум II, 1924, нацрт пројекта



Сл. 34: Јо Клек, Вила Зенит, 1924–1925, нацрт пројекта



Сл. 35: Луис Бараган, кућа Бараган, Мексико Сити, 1948, поглед на кровну терасу



Сл. 36: Луис Бараган, комплекс Куадра Сан Кристобал, Лос Клубес, Мексико, 1968, поглед на екстеријер



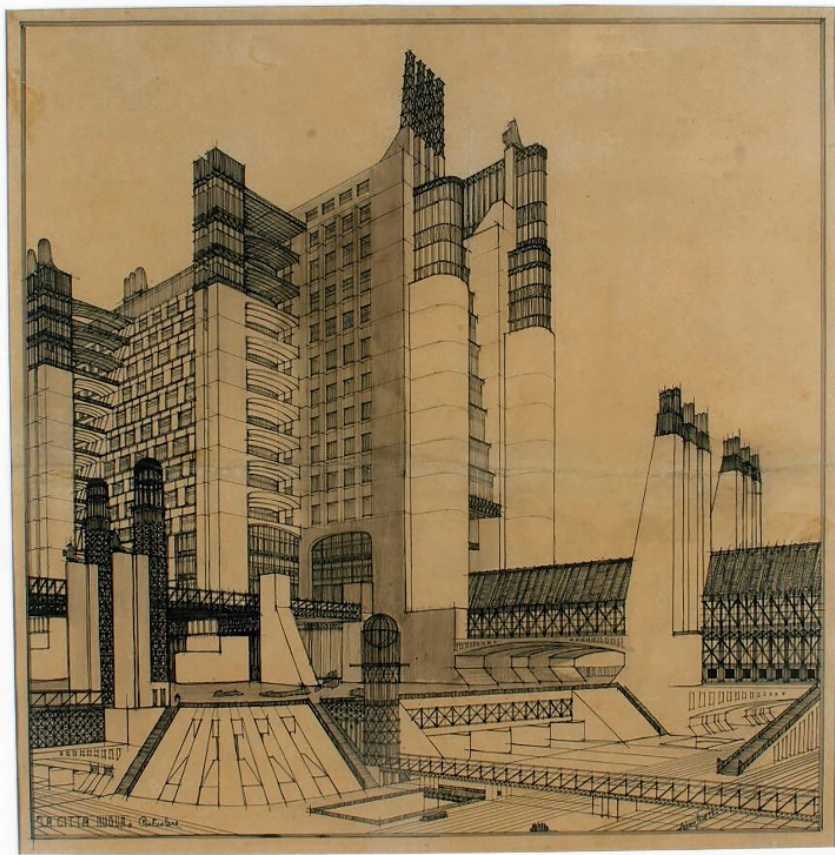
Сл. 37: Оскар Нимајер, Градска скупштина, Бразилија, 1958, поглед на објекат



Сл. 38: Haus-Rucker-Co, Oasis no. 7, Касел, 1972, инсталација



Сл. 39: Бруно Таут, Стаклени павиљон, Келн, 1914, поглед на објекат



Сл. 40: Антонио Сант'Елија, Città Nuova, 1914.



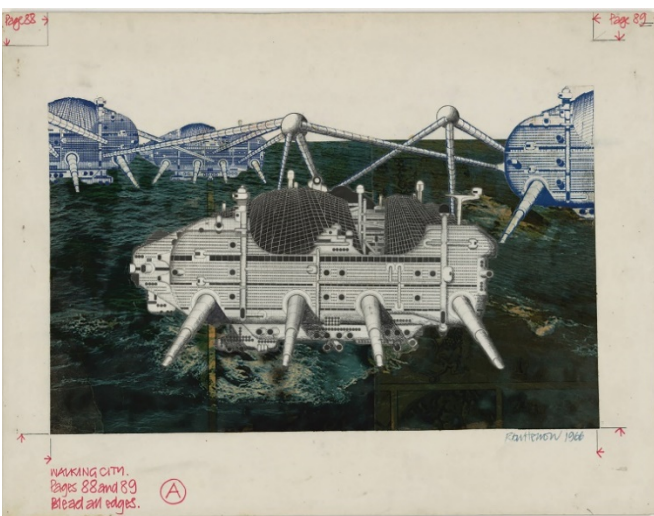
Сл. 41: Константин Мељников, Клуб Русаков, Москва, 1929, поглед на објекат



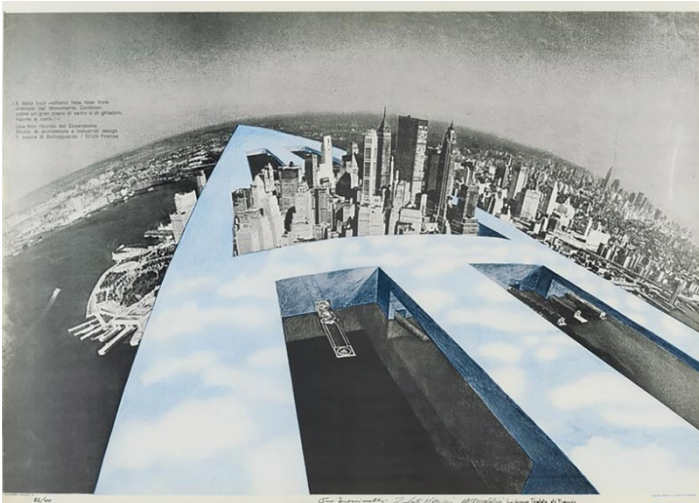
Сл. 42: Герит Ритвелд, кућа Шредер–Шредер, Утрехт, 1924, поглед на објекат



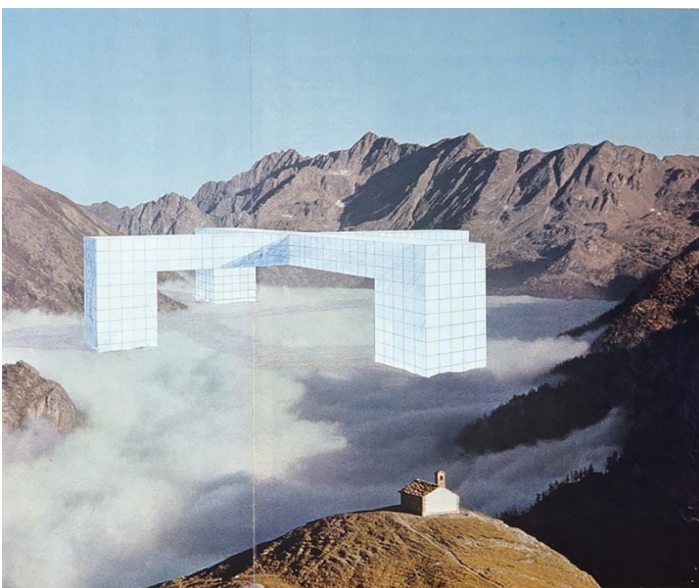
Сл. 43: Валтер Гропијус, Директорова кућа, Десау, 1925/1926, поглед на објекат



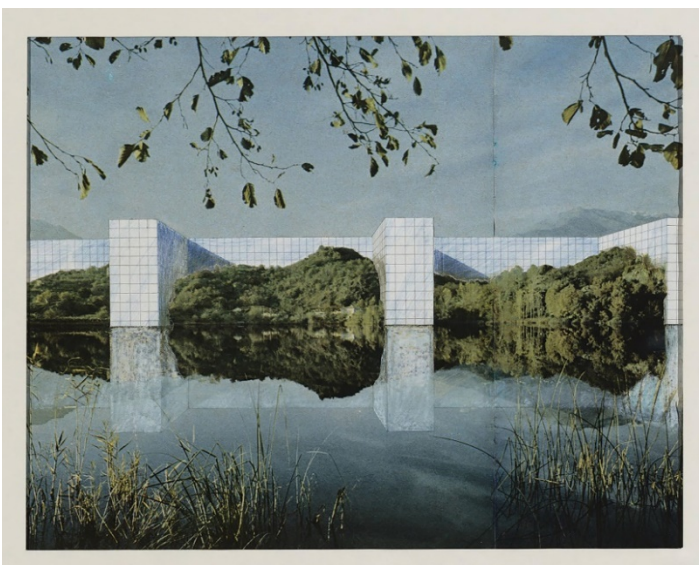
Сл. 44: Рон Херон (Архиграм), Град који хода, 1964–1966.



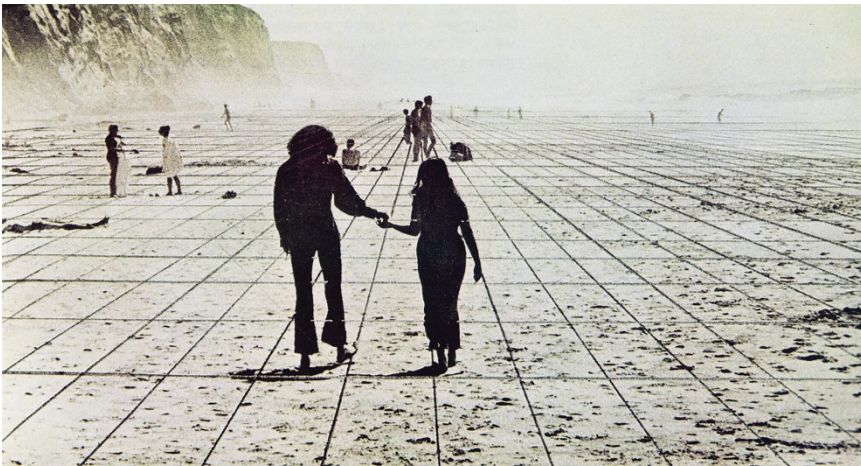
Сл. 45: Суперстудио, Континуални споменик – Нови Њујорк (црно-плави), 1969.



Сл. 46: Суперстудио, Континуални споменик – Језеро облака између вечних планина, 1969.



Сл. 47: Суперстудио, Континуални споменик – На реци, 1969.



Сл. 48: Суперстудио, Континуални споменик – Путовање од А до Б, 1969.



Сл. 49: Џон Кејџ, Марсел Дишан и Тини Дишан, Reunion, 1968.



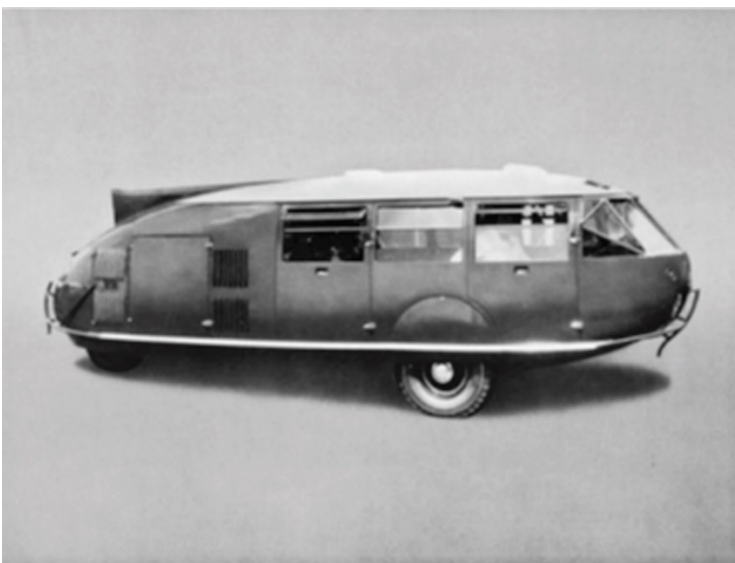
Сл. 50: Бен Вотје, Соло виолина, 1964, перформанс



Сл. 51: Објект школе Black Mountain College, Блек Маунтин, Северна Каролина, 1941, поглед на објект



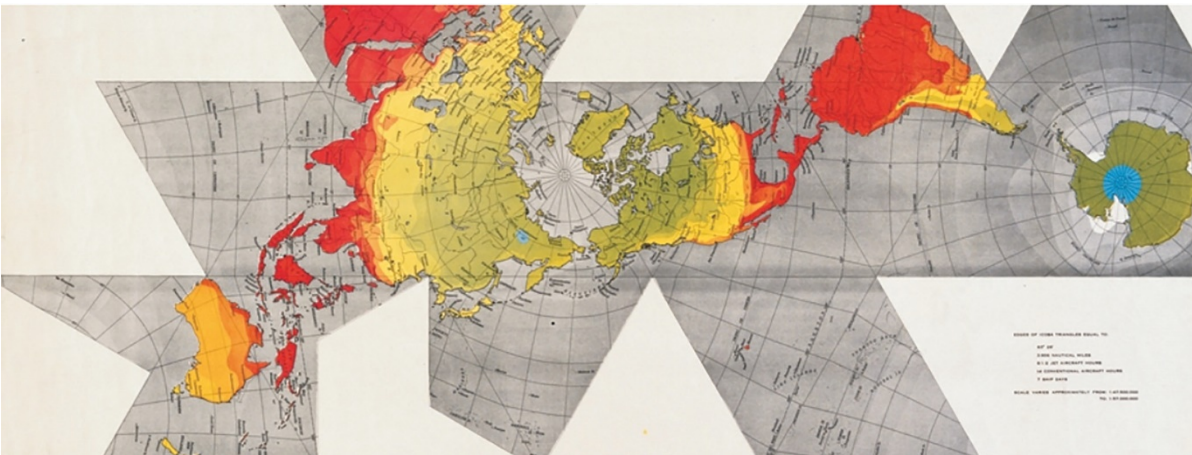
Сл. 52: Јозеф Алберс у повртњаку са студентима Black Mountain College-а, Блек Маунтин, Северна Каролина, око 1949.



Сл. 53: Бакминстер Фулер, модел аутомобила „Dymaxion“, 1932–33.



Сл. 54: Бакминстер Фулер, „Dymaxion house“, 1945, изглед објекта



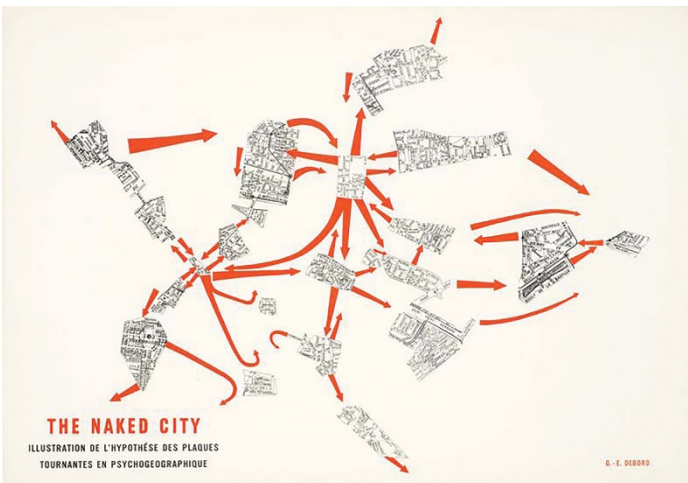
Сл. 55: Бакминстер Фулер, „Dymaxion map“, 1954.



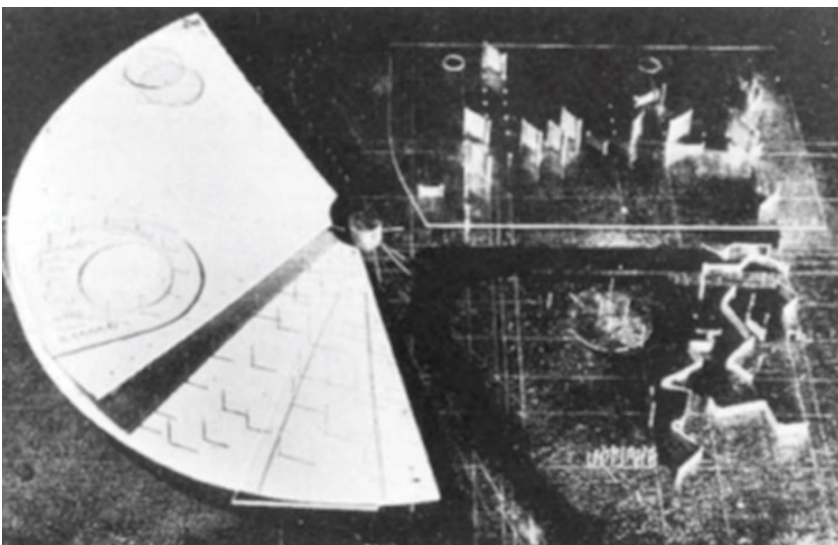
Сл. 56: Бакминстер Фулер са студентима Black Mountain College-а испитује оптерећење конструкције модела геодезијске куполе, Блек Маунтин, Северна Каролина, 1949.



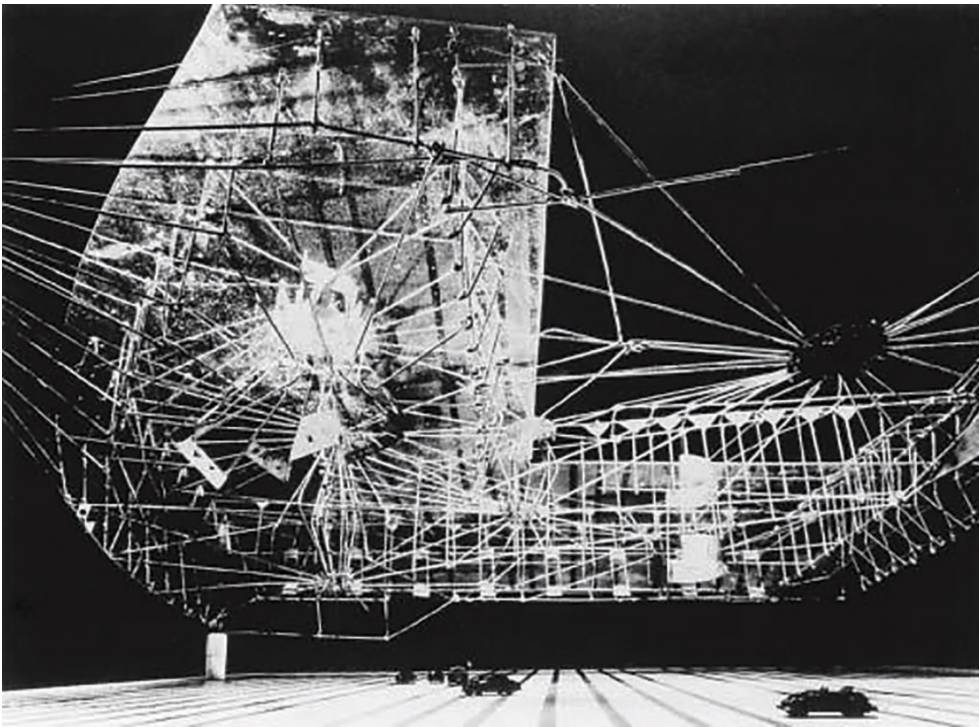
Сл. 57: Бакминстер Фулер и Шођи Садао, Геодезијска купола изнад центра Менхетна, 1960, модел



Сл. 58: Ги Дебор, публикација психогеографских мапа „Голи град“, 1957.



Сл. 59: Констант Нивенхус, Архитектонски модел, 1958, макета



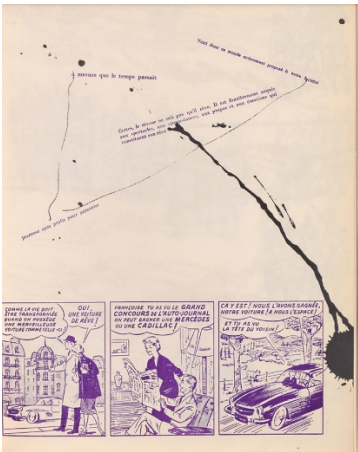
Сл. 60: Констант Нивенхус, Нови Вавилон, 1958, макета



Сл. 61: Асгер Јорн и Ги Дебор, страница из психогеографске публикације *Mémoires*, 1958.



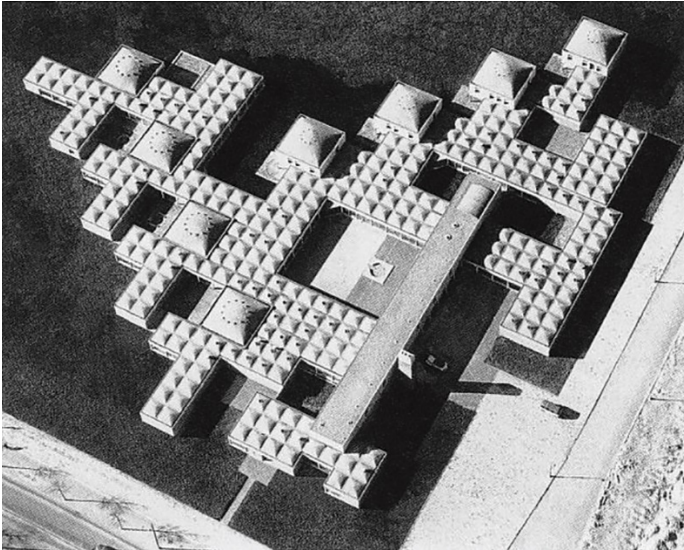
Сл. 62: Илзе Паклоне и Рафаел А. Балбоа, *dérive* у Сингапуру, 2014, илустрација



Сл. 63: Асгер Јорн и Ги Дебор, илустрација *détournement*-а из публикације *Mémoires*, 1959.



Сл. 64: Кишо Курокава, Торањ Накагин, Токио, 1972, поглед на објекат



Сл. 65: Алдо ван Ајк, Амстердамско сиротиште, 1960, макета



Сл. 66: Филип Цонсон, Pennzoil Place, Хјустон, 1976, поглед на објекат



Сл. 67: Роберт Вентури, кућа Вана Вентури, Филадельфија, 1964, изглед објекта



Сл. 68: Ханс Холајн, кућа Хас (Haas House), Беч, 1990, поглед на објекат



Сл. 69: Чарлс Мур, Италијански трг (Piazza d'Italia), Њу Орлеанс, 1978, изглед трга



Сл. 70: Роберт Стерн, зграда компаније Волт Дизни, Бербанк, 1994, поглед на објекат



Сл. 71: Мајкл Грејвс, зграда Портланд, Орегон, 1982, поглед на објекат



Сл. 72: Арата Исозаки, Китакујуши међународни конференцијски центар, Фукуока, 1990, поглед на објекат



Сл. 73: Кенго Кума, зграда М2, Токио, 1991, поглед на објекат



Сл. 74: Заха Хадид, The Peak, Хонгконг, Кина, 1982–1983, перспективни приказ конкурсног решења



Сл. 75: Заха Хадид, The Peak, Хонгконг, Кина, 1982–1983, изометријски приказ конкурсног решења



Сл. 76: Френк О. Гери, музеј Витра, Вајл на Рајни, 1989, изглед објекта



Сл. 77: Laibach, испред дворане „Малчи Белич“, Љубљана, 1984.



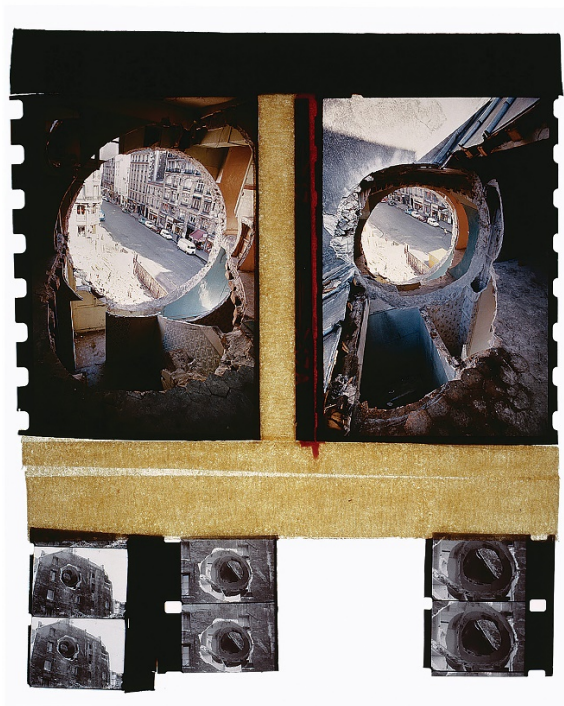
Сл. 78: Група Igwin, поглед на уметничку инсталацију, Студио Випотник, Церкница, 1984.



Сл. 79: Gledališče sester Scipion Nasice, Петроградни догађај Крштење под Триглавом, 1986.



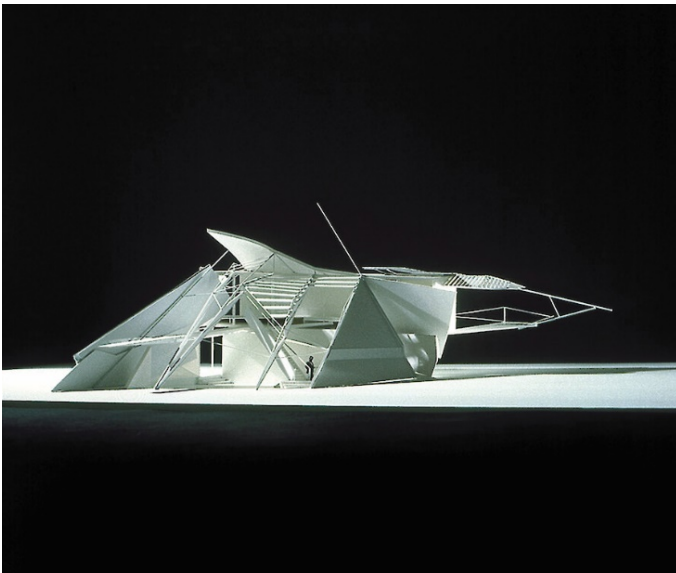
Сл. 80: Laibach, перформанс „Европска племена!“, Љубљана, 1990-тих.



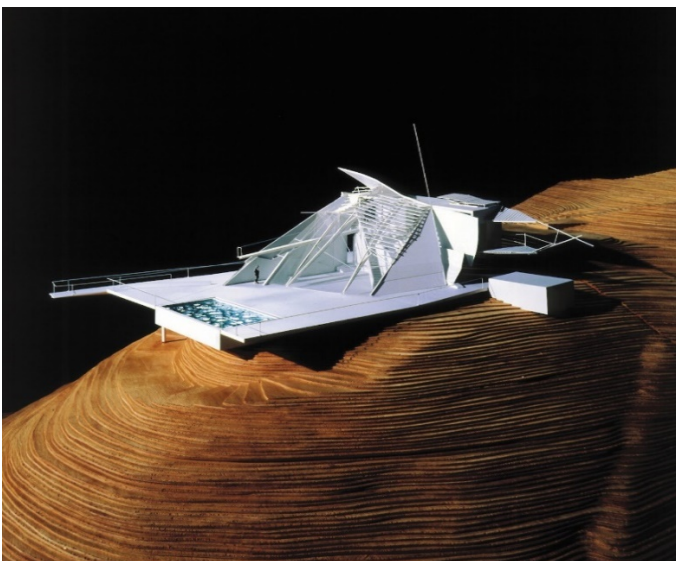
Сл. 81: Гордон Мата-Кларк, Конусни пресек (Conical Intersect), Париз, 1975.



Сл. 82: Diller Scofidio, Спора кућа (Slow House), Лонг Ајланд, 1990, макета пројекта



Сл. 83: Коп Химелблау, Отворена кућа (Open House), Малибу, 1983–1988, макета



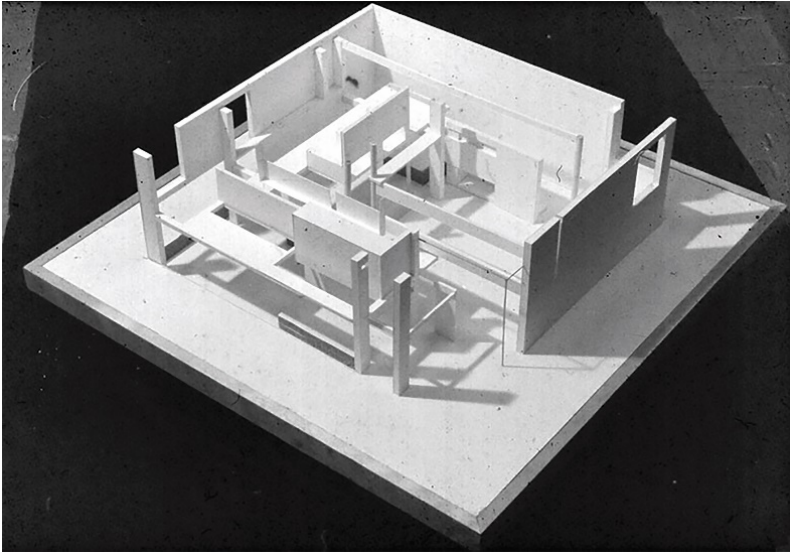
Сл. 84: Коп Химелблау, Отворена кућа (Open House), Малибу, 1983–1988, макета објекта са широм локацијом



Сл. 85: Џон Хејдук, Security, from Victims, Осло, 1989, поглед на објекат



Сл. 86: Алфонс Лауренчич, хелија, Барселона, 1939, реконструкција ентеријера из 2003. године



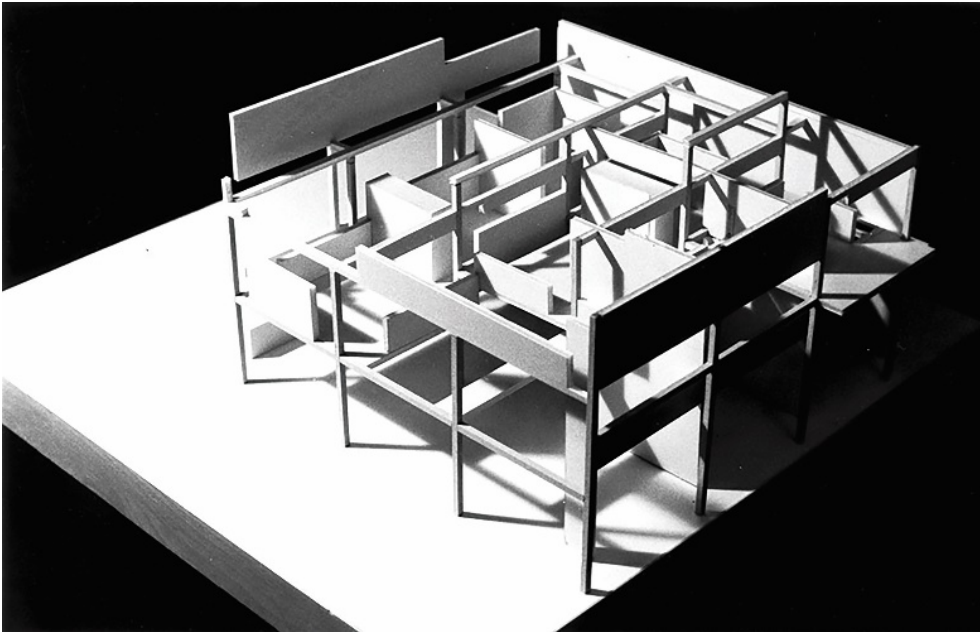
Сл. 87: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968, макета



Сл. 88: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968, поглед на изведени објекат



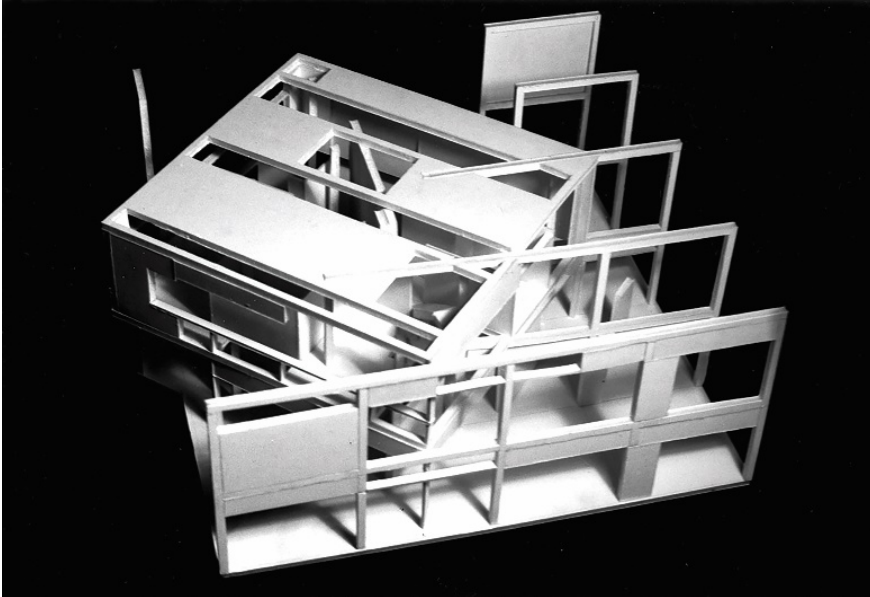
Сл. 89: Питер Ајзенман, Кућа I, Принстон, Њу Џерзи, 1967–1968, детаљ ентеријера



Сл. 90: Питер Ајзенман, Кућа II, Хардвик, Вермонт, 1969–1970, макета



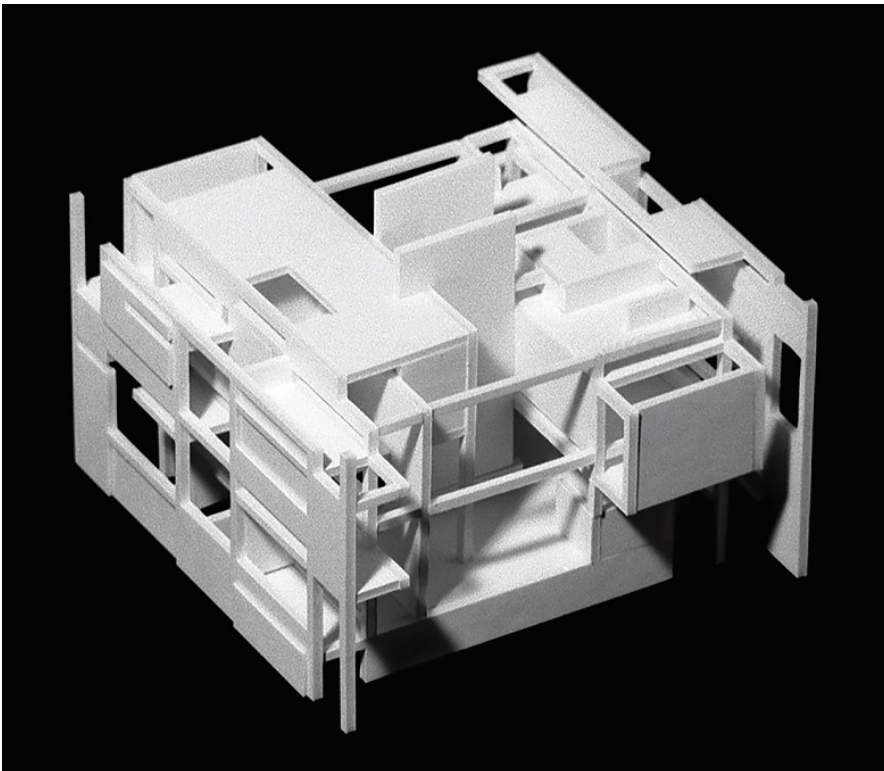
Сл. 91: Питер Ајзенман, Кућа II, Хардвик, Вермонт, 1969–1970, изглед објекта



Сл. 92: Питер Ајзенман, Кућа III, Лејквил, Конектикат, 1969–1971, макета



Сл. 93: Питер Ајзенман, Кућа III, Лејквил, Конектикат, 1969–1971, поглед на изведени објект



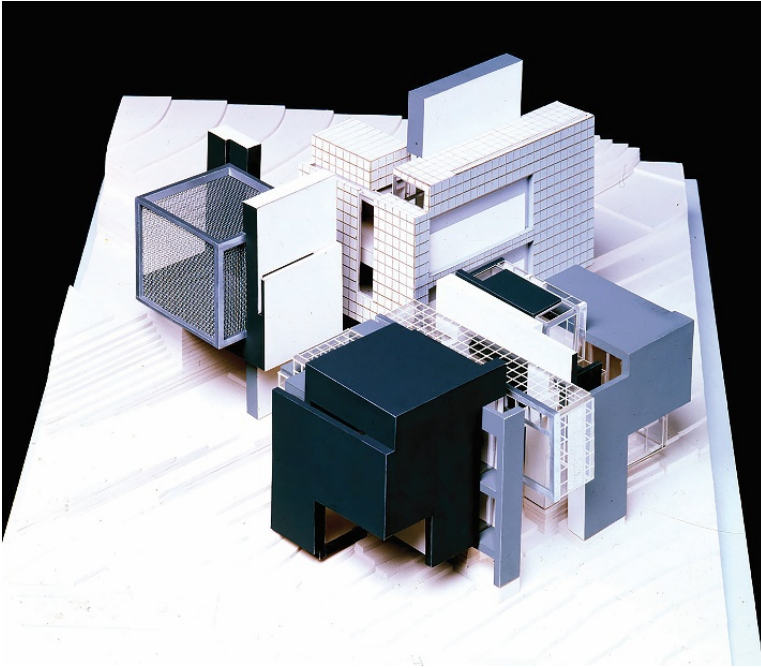
Сл. 94: Питер Ајзенман, Кућа IV, Фолс Вилиц, Конектикат, 1971, макета



Сл. 95: Питер Ајзенман, Кућа VI, Корнвол, Конектикат, 1972–1975, поглед на изведени објекат



Сл. 96: Питер Ајзенман, Кућа VI, Корнвол, Конектикат, 1972–1975, поглед на спаваћу собу



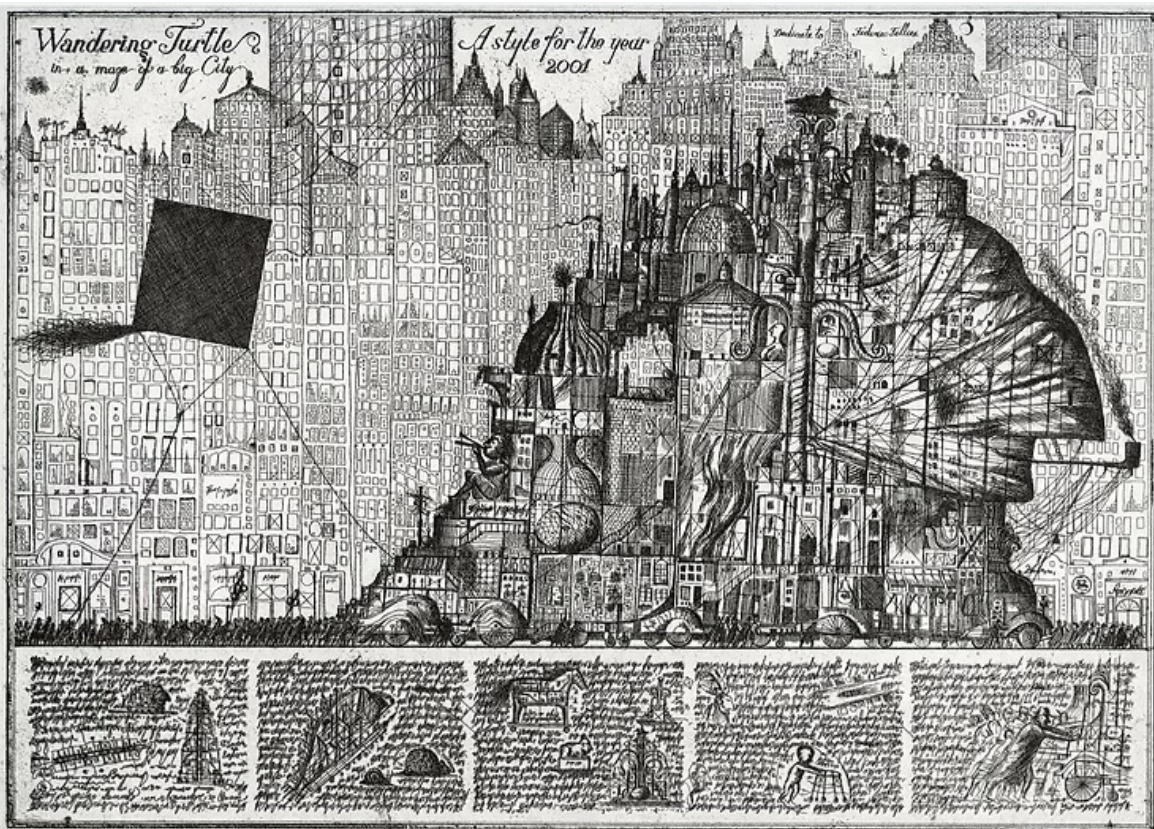
Сл. 97: Питер Ајзенман, Кућа Х, 1975, макета



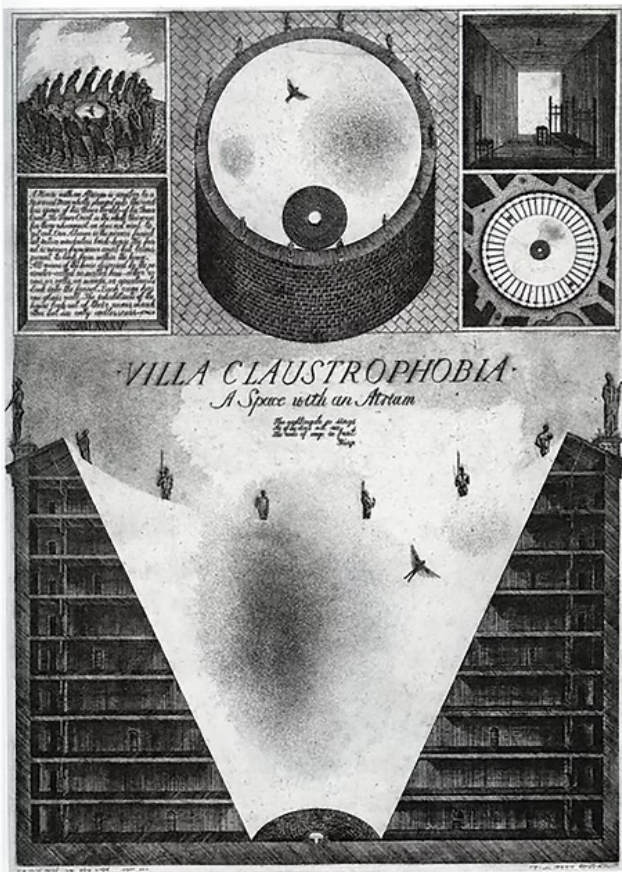
Сл. 98: Каро Семјонович Алабјан и Василиј Симбирцев, Централно академско позориште руске војске, Москва, 1940, изглед објекта



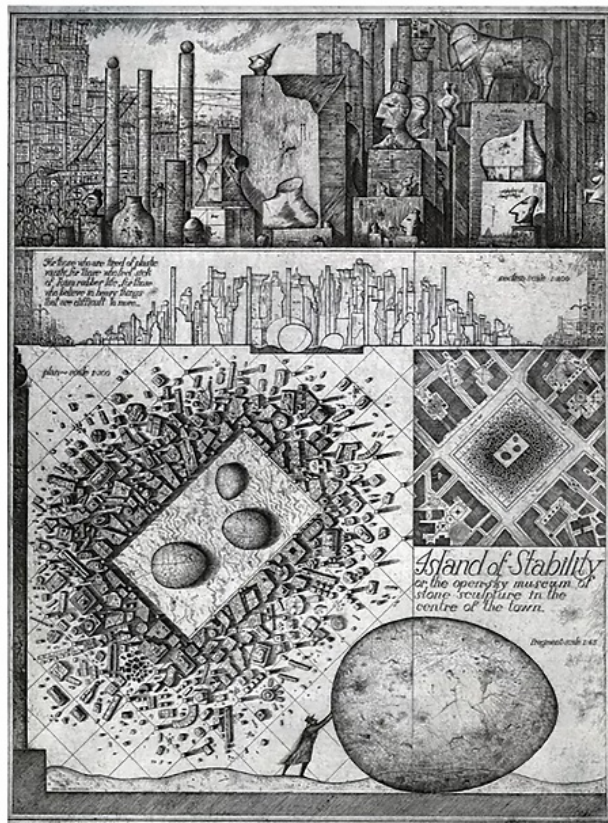
Сл. 99: Поглед на стамбене зграде изграђене системом префабриковане градње, Колпински округу Санкт Петербурга, 1970-тих.



Сл. 100: Александар Бродски и Иља Уткин, Лутајућа корњача, 1984, бакропис



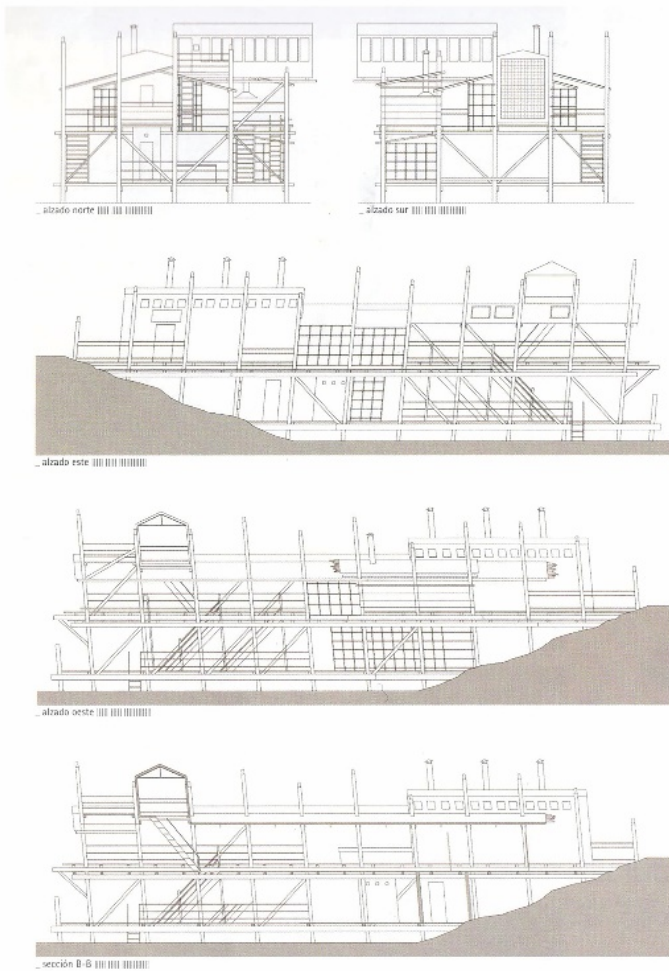
Сл. 101: Александар Бродски и Иља Уткин, Вила Клаустрофобија, 1985, бакропис



Сл. 102: Александар Бродски и Иља Уткин, Острво стабилности, 1987–1990, бакропис



Сл. 103: Александар Бродски, Ресторан 95 степени, Пирогово, 2001, поглед на објекат



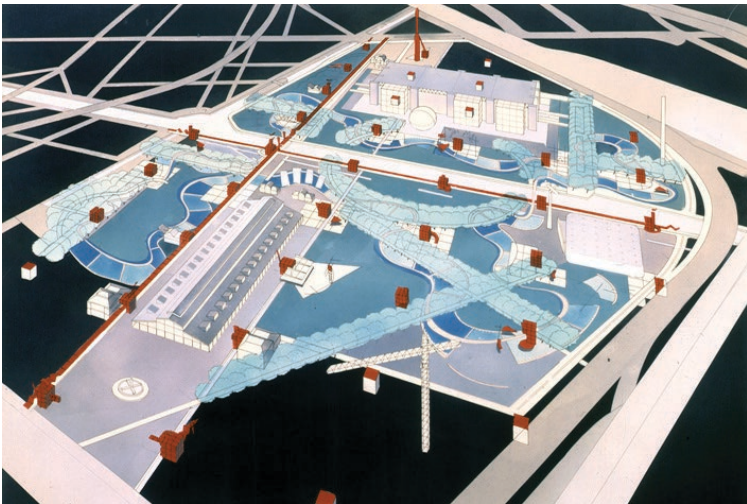
Сл. 104: Александар Бродски, Ресторан 95 степени, Пирогово, 2001, изгледи објекта



Сл. 105: Александар Бродски, Павиљон за церемонију вотке, Москва, 2003, поглед на објекат



Сл. 106: Александар Бродски, Ротонда, Никола – Ленивец, округ Калуга, 2009, изглед објекта



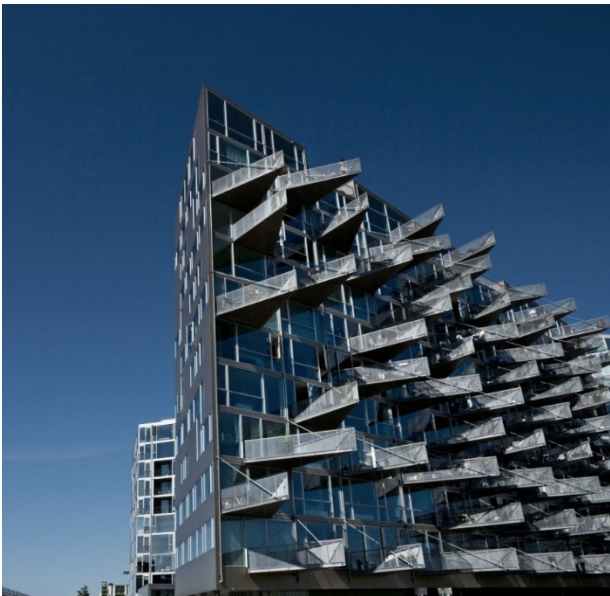
Сл. 107: Бернар Чуми, парк Ла Вилет, Париз, 1982–1998, перспективни приказ пројекта



Сл. 108: Бернар Чуми, парк Ла Вилет, Париз, 1982–1998, поглед на један од 35 павиљона



Сл. 109: Норман Фостер, Сент Мери Ејкс 30 (30 St Mary Axe), Лондон, 2004, изглед објекта



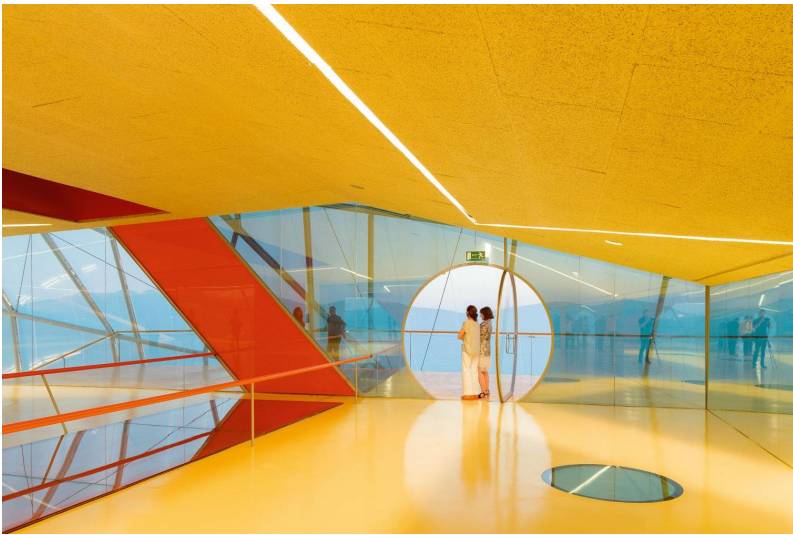
Сл. 110: Бјарке Ингелс (BIG), VM Houses, Копенхаген, 2005, поглед на објекат



Сл. 111: Сантијаго Калатрава, Музеј сутрашњице (Museum of Tomorrow), Рио де Жанейро, 2015, поглед на објекат



Сл. 112: SelgasCano, Аудиторијум и конгресни центар Пласенсија (Placencia Auditorium and Congress Center), Картахена, 2017, поглед на објекат

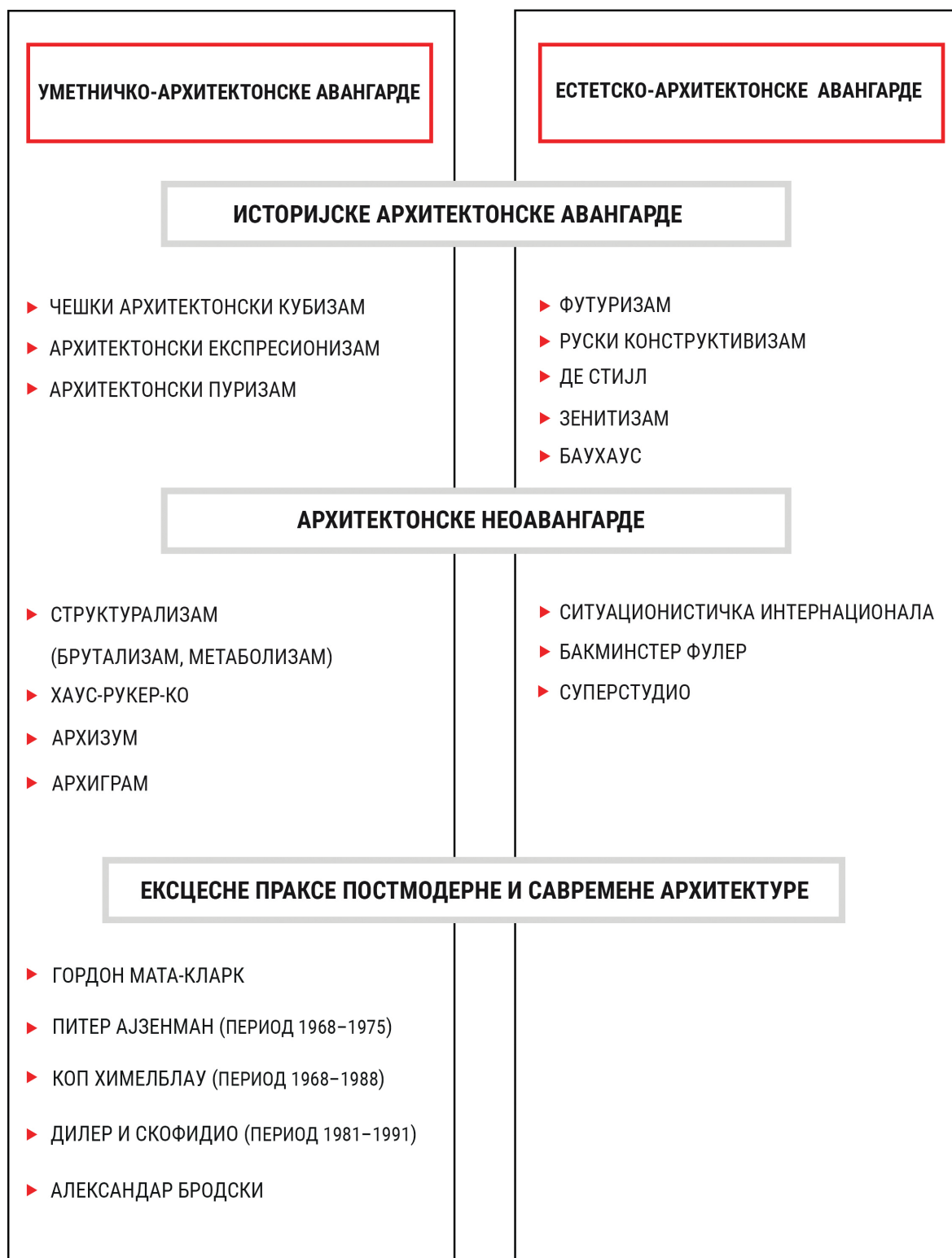


Сл. 113: SelgasCano, Аудиторијум и конгресни центар Пласенсија (Placencia Auditorium and Congress Center), Картахена, 2017, поглед ентеријер објекта

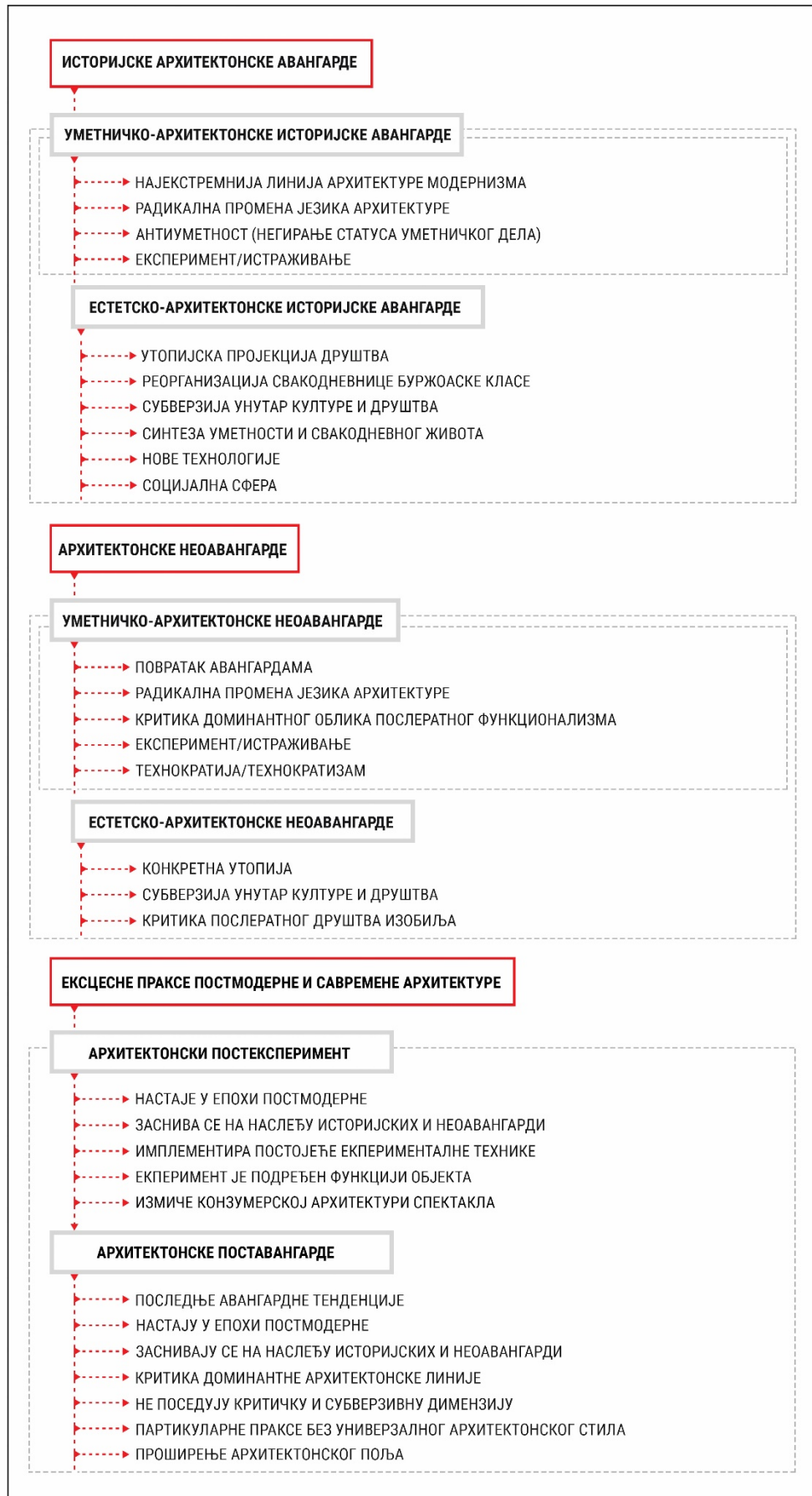


Сл. 114: Право на град, Спровод јавном интересу, Загреб, 2011, перформанс

ПРИЛОЗИ – ДИЈАГРАМИ



Дијаграм 1: Подела индивидуалних и колективних архитектонских пракси у односу на њихову припадност уметничко-архитектонској авангарди и естетско-архитектонској авангарди



Дијаграм 2: Главне карактеристике историјских, нео- и пост архитектонских авангарди

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Бошко Дробњак рођен је 1988. године у Београду, где је завршио основну школу (2003) и средњу Архитектонску техничку школу (2007). Основне академске студије Унутрашње архитектуре завршио је на Академији лепих уметности (2011) у класи проф. арх. Душана Тешића. Диплому Мастер инжењер урбанизма стекао је на Универзитету у Београду – Архитектонском факултету 2015. године. Школске 2016/17. уписује Докторске академске студије – Архитектура и Урбанизам на Архитектонском факултету рангиран као 1. на листи. Прву и другу годину студија (120 ЕСПБ) завршава са просечном оценом 10. Школске 2018/19. уписује трећу годину Докторских академских студија у којој полаже тематско истраживање са оценом 10 код одабраног ментора проф. др Владимира Мака. Пријаву теме докторске дисертације предаје у јуну 2021. године, а Веће научних области грађевинско-урбанистичких наука даје сагласност о прихватању теме докторске дисертације под називом „Авангардне архитектонске праксе: експеримент као естетичка и политичка категорија“ 2. новембра 2021. године.

На Архитектонском факултету учествује у настави од 2014. године на Департману за урбанизам и на Департману за архитектуру у својству студента демонстратора на основним и мастер академским студијама. У звање асистента биран је 2019. године за ужу научну област Историја, теорија и естетика архитектуре и визуелних уметности и обнова градитељског наслеђа на Департману за архитектуру, а реизабран 2022. године на Департману за историју и теорију архитектуре и уметности. Након оснивања Департмана за историју и теорију архитектуре и уметности, 2021. године, изабран је за секретара Департмана. Члан је више факултетских комисија и радних група за унапређење активности, квалитета и рада Архитектонског факултета. Као истраживач ангажован је у оквиру две истраживачке јединице Центра за истраживачку делатност (ЦИД) при Архитектонском факултету: Друштвено-културни контекст архитектонског стваралаштва – естетичко читање и Партиципативни урбани дизајн и партиципативна јавна уметност.

Његово истраживање фокусира се на авангардне и експерименталне архитектонске праксе, као и на интердисциплинарне односе теорије архитектуре, уметности, естетике и политике. Свој рад је презентовао на изложбама, конкурсима, учешћем на домаћим и међународним конференцијама, радионицама и публиковањем научних радова у националним и међународним научним часописима.

Гост је коуредник (са М. Шуваковић) једног броја финског часописа за естетику и популарну културу *Popular Inquiry: The Journal of the Aesthetics of Kitsch, Camp and Mass Culture* (Алто Универзитет, 2020), коуредник је књиге апстраката и текстова са 21. Међународног конгреса за естетику (са Н. Јанковић и М. Николић) *Proceedings of the 21st International Congress of Aesthetics, Possible Worlds of Contemporary Aesthetics Aesthetics Between History, Geography and Media* (2019), коуредник је публикације (са Н. Јанковић, М. Николић и М. Шуваковић) *100 Years of the Bauhaus – Contextualizations and Re-Contextualizations of the Bauhaus in the Yugoslav Art Space* (2019).

Рецензент је радова у међународним и националним научним и стручним часописима. Члан је домаћих и међународних организација: International Association for Aesthetics (IAA), European Architectural History Network (EAHN), The European Society for Aesthetics (ESA), International Council on Monuments and Sites (ICOMOS) и секретар је Друштва за естетику архитектуре и визуелних уметности Србије (ДЕАВУС).

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Бошко Дробњак

Број индекса Д 01/2016

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

АВАНГАРДНЕ АРХИТЕКТОНСКЕ ПРАКСЕ: ЕКСПЕРИМЕНТ КАО ЕСТЕТИЧКА
И ПОЛИТИЧКА КАТЕГОРИЈА

- 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 коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Бошко Дробњак

Број индекса Д 01/2016

Студијски програм Докторске академске студије – Архитектура и урбанизам

Наслов рада Авангардне архитектонске праксе: експеримент као естетичка и политичка категорија

Ментор др Владимир Мако, редовни професор Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис аутора

У Београду, _____

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Авангардне архитектонске праксе: експеримент као естетичка и политичка категорија

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 шест понуђених лиценци.

Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

Потпис аутора

У Београду, _____

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, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.