

PROLEGOMENA ZA POJMOVNIK ESTETIKE, FILOZOFIJE I TEORIJE ARHITEKTURE

Biblioteka
SAVREMENA TEORIJA ARHITEKTURE

PROLEGOMENA ZA POJMOVNIK ESTETIKE, FILOZOFIJE I TEORIJE ARHITEKTURE

UREDNIK: Miško Šuvaković

AUTORI: Mariela Cvetić, Andrija Filipović, Bojana Matejić, Ana Perić, Željka Pješivac, Dragana Stojanović, Miško Šuvaković, Vanja Milovanović, Maja Todorović

Izdavač

Orion Art, Beograd
063 288 913

Za izdavača

Nadežda Kovačević

Glavni i odgovorni urednik

Dragorad Kovačević

Recenzenti

dr Vladimir Mako, redovni profesor
dr Nikola Dedić, vanredni profesor
dr Nataša Lah, docent

Dizajn i prelom knjige

Aleksa Milanović

Ilustracija na koricama

Provisional Salta Ensemble: *Dvostruka artikulacija*, 2016.

Štampa

Donat Graf, Beograd

Tiraž 500

Beograd, 2017.

PROLEGOMENA ZA POJMOVNIK ESTETIKE, FILOZOFIJE I TEORIJE ARHITEKTURE

urednik:

Miško Šuvaković

autori:

**Mariela Cvetić, Andrija Filipović, Bojana Matejić,
Ana Perić, Željka Pješivac, Dragana Stojanović,
Miško Šuvaković, Vanja Milovanović, Maja Todorović**

Orion Art
Beograd, 2017.



SADRŽAJ

INDEKS POJMOVA	7
VREME JE...	11
UVOD: transdisciplinarna estetika, filozofija i teorija arhitekture	15
POJMOVI od ALTERNATIVNE ARHITEKTURE do ZONE	59
LITERATURA	349
SPISAK ILUSTRACIJA	367
INDEKS IMENA	373
AUTORI PROLEGOMENE	387



INDEKS POJMOVA

A

Alternativna arhitektura (Vanja Milovanović)	61
Ambijentalna umetnost (Mariela Cvetić)	67
Arhitektura, definicija pojma (Miško Šuvaković)	71
Arhitektura modernizma (Miško Šuvaković)	75
Arhitektura, teorije (Miško Šuvaković)	81
Arhitektura u doba teorije (Miško Šuvaković)	87
Arhitektura u vremenu neoliberalizma (Miško Šuvaković)	91

B

Bazni materijalizam (Bojana Matejić)	99
Biopolitika i arhitektura (Ana Perić)	103
Biotehnologije i arhitektura (Maja Todorović)	111

D

De/re/teritorijalizacija i arhitektura (Andrija Filipović)	115
Događaj i arhitektura (Bojana Matejić)	121

E

Emancipacija i arhitektura (Bojana Matejić)	129
Evolutivna arhitektura (Maja Todorović)	139

F

Fantazam i arhitektura (Bojana Matejić)	143
Feminizam i arhitektura (Draga Stojanović)	149
Film i arhitektura (Željka Pješivac)	157

H		
Hegelova filozofija i arhitektura (Andrija Filipović)		161
I		
Ideologije urbanizma, teorije (Ana Perić)		167
Imanencija i arhitektura (Bojana Matejić)		175
Industrija zabave i arhitektura (Vanja Milovanović)		179
Interaktivna arhitektura (Maja Todorović)		185
K		
Kantova filozofija i arhitektura (Andrija Filipović)		189
Konstruktivizam, estetika, filozofija i teorija arhitekture (Bojana Matejić)		195
Kulturalna industrija i arhitektura (Vanja Milovanović)		201
Kvir teorija i arhitektura (Andrija Filipović)		209
M		
Memorijalna skulptura (Mariela Cvetić)		215
Memorijalna socijalistička skulptura (Mariela Cvetić)		221
Moć i arhitektura (Bojana Matejić)		227
Monumentalnost, teorije (Mariela Cvetić)		235
Muzička arhitektura (Vanja Milovanović)		239
N		
Narativ, naratologija i arhitektura (Željka Pješivac)		245
Neomarksizam i arhitektura (Bojana Matejić)		249
O		
Operska arhitektura (Vanja Milovanović)		259
P		
Parametrijski dizajn (Maja Todorović)		265
Politički prostor (Bojana Matejić)		269
Privatno i arhitektura (Dragana Stojanović)		281
Prostor, teorije (Željka Pješivac)		285
Prostorni obrt (Miško Šuvaković)		293
Psihoanaliza lakanovska i arhitektura (Bojana Matejić)		299
R		
Rizom i arhitektura (Andrija Filipović)		309

S

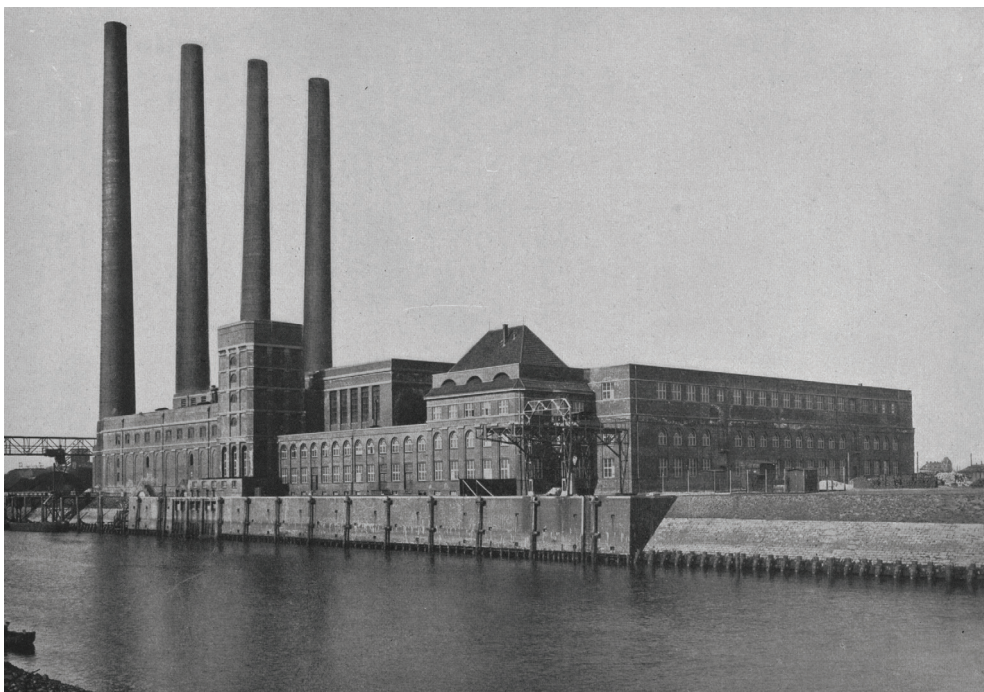
Socijalna praksa u arhitekturi (Ana Perić)	317
Specifična lokacija (Bojana Matejić)	325
Sublimno u arhitekturi (Željka Pješivac)	331

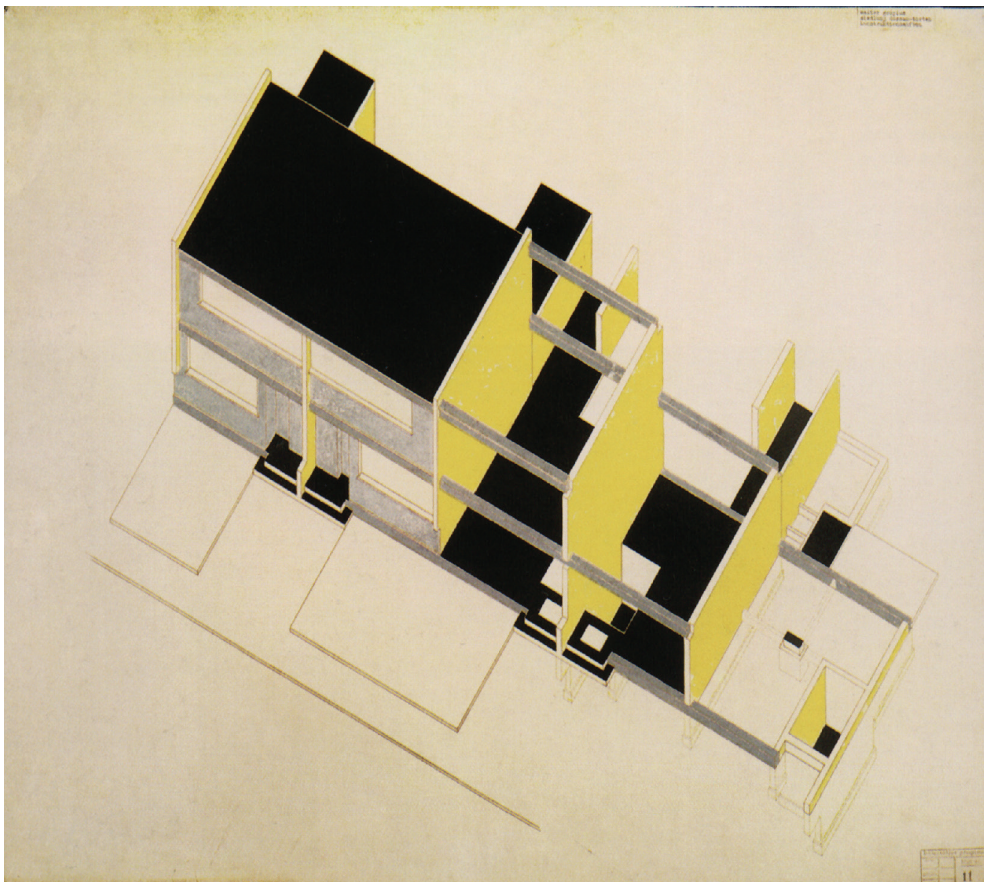
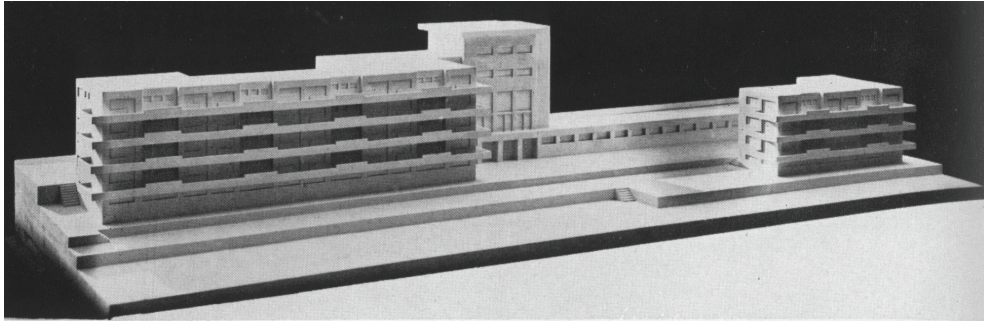
T

Tranzicija i post-tranzicija (Miško Šuvaković)	335
---	-----

Z

Zone (Miško Šuvaković)	345
-------------------------------	-----





Neomarksizam i arhitektura. Pojam „neomarksizam“ (nem. *neomarxismus*) označava skup različitih teorijskih perspektiva pedesetih, šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, koje su imale za cilj kritičko sagledavanje tradicionalnog i ortodoksnog marksizma. U pitanju su teorijske perspektive koje su ispitivale Marksovo tradicionalno učenje u odnosu na filozofiju jezika (francuski strukturalizam), teorijsku psihoanalizu, egzistencijalizam, fenomenologiju, itd. U okviru evropskog neomarksizma razvile su se kritička teorija frankfurtskog kruga, analitički marksizam i francuski strukturalistički marksizam. Neomarksizam se realizovao u dva dominantna pravca: (1) uticaj kritičke teorije frankfurtske škole na Zapadu, odnosno, u Sjedinjenim Američkim Državama posredstvom rada Instituta za socijalna istraživanja (*Institut für Sozialforschung*) osnovanog 1923. godine u Frankfurtu na Majni, a prenetog 1934. godine u Njujork po dolasku Hitlera na vlast, odnosno, Časopisa za socijalna istraživanja (*Zeitschrift für Sozialforschung*), koji je Maks Horkhajmer osnovao 1932. godine; (2) humanistički marksizam Istočne Evrope poput praksisovske filozofije u Jugoslaviji, neomarksizma u Poljskoj i *praškog proleća* u Čehoslovačkoj. Neomarksističku perspektivu su nakon Prvog svetskog rata svojim teorijskim radom nagovestili Đerđ Lukač (Georg Lukács), Karl Korš (Karl Korsch) i Antonio Gramši (Antonio Gramsci).

Jedna od najplodnijih neomarksističkih teorijskih kretanja vezana je za kritičko delovanje i teoriju frankfurtskog kruga. Kritičku teoriju frankfurtskog kruga kao neomarksističku socijalno-filozofsku analizu i kritiku ideologije modernog građanskog društva razvili su pored Maksa Horkhajmera, Herbart Markuze, Teodor Adorno, Erich From (Erich Seligmann Fromm), Valter Benjamin, Jirgen Habermas i dr.

Maks Horkhajmer je knjizi *Tradicionalna i kritička teorija* (*Traditionelle und kritische theorie*) postavio razliku između *tradicionalne teorije*, čiji se razvoj može pratiti od Dekartove *Rasprave o metodi* (*Le Discours de la méthode*) i *kritičke teorije* koja se vezuje za Marksovu *Kritiku političke ekonomije* (*Zur Kritik der politischen Ökonomie*). Od Dekartove filozofije razvija se idealitet jedinstvene nauke, koji će kasnije podržati pozitivizam i pragmatizam. Međutim, tradicionalna teorija, budući da se formirala na osnovama prirodne nauke, je, postavši proizvodna snaga, izgubila vlastitu pravu društvenu funkciju, tvrdi Maks Horkhajmer (Horkhajmer, 56-57). U pitanju je nauka koja teži emancipaciji čoveka od datog *stanja stvari*. Kritička teorija, se, saglasno tome, pokazuje kao intelektualna strana istorijskog procesa emancipacije proleterijata, koja pretpostavlja jedinstvo teorije i prakse. Kritička teorija, u tom smislu, nije ni

filozofija ni sociologija, već vezu sa ovim tradicijama zadržava svojom orijentacijom na um. Saglasno tome, cilj nauke je sadržan u tezi da nauka mora biti saznanje procesa kojima nužno pripada dimenzija budućnosti. Time, utopijski element postaje presudan za kritičku teoriju. Ovaj utopijski element se ukazuje kao praksa koja transcendirata datost, a da pri tome nije *transcendentalan* u esencijalističkom metafizičkom smislu, već se naprosto izražava kao mogućnosti koje su ostale nerealizovane u društvu. Kritička teorija, zato, uvek polazi od mogućeg u interpretaciji postojećeg.

Neomarksizam je, za razliku od tradicionalnog marksizma, čije je teorijsko težište analiza političko-ekonomskih odnosa postojećeg, i dominantnih marksističkih orijentacija (istorijski materijalizam, lenjinizam, staljinizam, maoizam), veliku pažnju usmerio ka istraživanju „nadgradnje“, drugim rečima, društvenog, kulturalnog i umetničkog koncepta modernosti, a najdalje domete u tumačenju moderne umetnosti i kulture sa neomarksističkih pozicija ostvarila je, upravo, kritička teorija frankfurtskog kruga. Iz neomarksističke estetike i kritičke teorije umetnosti mogu se, prema teorijskom pristupu, izdvojiti nekoliko dominantnih: (1) Markuzeova neomarksistička teorija umetnosti, koja je usmerena na istraživanje emancipacijskog potencijala umetnosti i umetničkog dela, koju je Markuze, u svojim završnim radovima video u *estetskoj formi*; (2) Adornova kritička teorija i estetika moderne umetnosti – odbrana visoke umetnosti; (3) Benjaminova hibridna kritičko-teorijska praksa, na teorijskim i estetičkim osnovama nemačkog idealizma, istorijskog materijalizma i jevrejskog misticizma; (4) Habermasova odbrana projekta modernosti i kritika postmodernizma kao oblika društvenog i političkog neokonzervatizma; (5) Fromova i Markuzeova koncepcija estetizacije društva kao oblika revolucionarne borbe u poznom kapitalizmu itd.

Iako si nijedan od ovih autora nije sistemski bavio estetikom, jer njihov rad ponaosob, u većoj ili manjoj meri karakteriše fragmentarnost, u najobuhvatnije i najobimnije estetičke i teorijske rasprave o položaju umetnosti i kulture u kasno-kapitalističkom društvu ubrajaju se Markuzeovi i Adornovi rukopisi.

U Markuzeovoj neomarksističkoj estetici dominira jedna od njegovih centralnih teza o *estetizaciji društva kao oblika revolucionarne borbe i emancipacije u kasnom kapitalizmu*. U pitanju je teza o mogućnosti realizacije umetnosti kao života uspostavljanjem *društva kao umetničkog dela*. Zapravo, radi se o tezi koju će Markuze ubrzo napustiti, uvidevši da bi takva umetnost mogla postati prikladnim oruđem za instrumentalizaciju od strane dominantnih struktura moći.

U svojim ranim spisima o umetnosti, Markuze poriče kritičko-spoznajnu ulogu umetnosti (književnosti), da bi kasnije u njoj uočio snažan spoznajni element koji pripada poretku čulnosti u vidu čulnog izraza kritičkog, odnosno, negativnog mišljenja. U poslednjoj fazi svog rada, on se okreće *estetskoj formi*, tvrdeći da se umetnost posredstvom estetske forme na epistemološkoj razini ukazuje kao *razotkrivanje* postojeće stvarnosti, i u isto vreme, kao najava mogućeg, ali pod uslovom diskursa koji je svojstven samo umetničkom delu (*estetska forma*), a ne diskursa nauka, dakle,

„pojmovnog diskursa“. Ono što njegovu estetiku razlikuje od ortodoksne marksističke estetike (Plehanov, Lukač itd.) – koja brani puko mimetičko preslikavanje, odnosno, hipotezu o umetnosti kao subjektivnom *odrazu* objektivne stvarnosti – jeste *ontološki* i *epistemološki* usmerena estetika, budući da se njegove estetičke koncepcije ne zasnivaju na *teoriji odraza*, kao spoznajnoj teoriji, odnosno, fundamentalno gnoseološki usmerenoj estetici.

Do svojih estetičkih stavova, Markuze dolazi pošavši od Marksove istorijskomaterijalističke koncepcije sveta i čoveka – koja je suprotna tradicionalnom, kontemplativnom materijalizmu i idealizmu – i umetnost razumeva kao kao specifičan oblik čovekove stvaralačke prakse, odnosno kao transcendiranje i u isto vreme „proizvođenje“ *druge* stvarnosti. To podrazumeva da je umetnost čovekovo delo, drugim rečima, *delo čoveka kao rodno bića*, odnosno, društvenog bića. Ako je čovek, kao „rodno biće“, istorijski određen, onda umetničko delo nije nezavisno od društvenih odnosa. Zato, prema Markuzeu, bitna oznaka umetničkog dela i njena emancipacijska uloga leži u *transcendiranju* stvarnosti. Pošavši od *stanja stvari*, odnosno, od date društvene i prirodne stvarnosti, od datih društvenih odnosa, od iskustva *autora* o toj stvarnosti, umetničko delo raskida vezu sa takvom stvarnošću, a *differentia specifica* umetnosti i umetničkog dela u odnosu na ostala čovekova dela (proizvode), je u tome što se delo javlja kao *estetska forma*.

Markuzeovu koncepciju *estetske forme* ovde treba sasvim precizno razumeti. *Estetska forma* nije metafizički oblikovani princip; ona ne poseduje aprioristička i idealistička značenja, koja dominiraju tradicionalnim tumačenjem pojmovnog para *forma* (estetska) i *sadržaj*. *Estetska forma* je inherentna samom delu, jer *nastaje sa delom koje stvara čovek*. Iz ovoga sledi da umetničko delo nije istinito zbog svog sadržaja – tačnom prikazivanju društvenih uslova, niti po čistoj formi (formalizam), već po tome „što je sadržaj postao forma“. Dakle, sa jedne strane, na *ontološkoj* razini, *estetska forma* je oblikovni princip na osnovu koga se delo uspostavlja „kao svojevrsna nova predmetnost“ u odnosu na postojeće – kao raskid sa postojećim, drugim rečima, *transcendiranje* tog datog, čime se najavljuje i aktuelizuje moguće (drugim rečima, oslobađanje i proizvođenje novih, istorijskih dimenzija bivstvujućeg). Sa druge strane, na *epistemološkoj* razini, *estetska forma* je istovremeno specifična forma „spoznavanja sveta“ (čoveka, društva, prirode). *Estetska forma* je, tako, konceptualizovana, u isti mah, *ontološki* i *epistemološki*.

Druga važna neomarksistička estetička orijentacija vezuje se za estetičke rasprave Teodora Adorna, koji je veći deo svog rada posvetio estetičkim problemima moderne muzike, konkretno avangarde u muzici. Adornov stav u vezi sa tezom o potencijalnosti umetnosti i umetničkog dela da menja postvareni svet je specifičan po tome što, sa jedne strane, ne zastupa Markuzeov „militantni optimizam“ (njegovu tezu o estetskom kao „društvenoj produktivnoj moći“), niti, sa druge strane, asocijalnu, *neparticipativnu* koncepciju umetnosti (čista umetnost). Njegova dominantna teza je da umetnost i umetničko delo mogu samo prividno izraziti „čisti oblik protesta“. Prema

Adornu, imanentnost društva umetničkom delu je nakon Hegelove teze o „kraju umetnosti“, ključna za razumevanje nove moderne (avangardne) umetnosti, budući da je umetnost sama iskusila nove modalitete vlastite egzistencije kao *anti-umetnost*. Prema njegovom shvatanju, umetnost i filozofija konvergiraju u njihovom sadržaju *istine*, koja, pri tome, nije apstraktni nadpojam, već pluralitet, a zadatak kritičke svesti je da istraži uslove mogućnosti jedne takve konvergencije, koja je, dakle, uvek istorijski kontekstualizovana.

Adorno se, tako, kao i Markuze, samo sa nešto drugačijim teorijskim stavovima, zalaže za ljudsku emancipaciju umetnošću i emancipaciju umetnosti od opresivnih društveno-političkih struktura. Emancipacija umetnosti i umetnošću je sadržana u tezi o *dvostrukom karakteru umetnosti, drugim rečima kao autonomne i 'fait social' u odnosu na empiriju*. Ova napetost je, dakle, inherentna svakom emancipacijskom umetničkom delu, po Markuzeu, u tome se čisto kristalizuju odnosi napetosti u umetničkim delima i svojom emancipacijom od činjenične fasade pogađaju realnu bit. Prema rečima Adorna, umetnost negira empirijskoj sferi kategorijalno utisnuta određenja, budući da je emancipacijska umetnost autonomna. Ali, to nije autonomnost umetničkog dela koje odgovara građanskom modernom buržoaskom društvu (*l'art pour l'art*), već je u pitanju umetničko delo koje teži da iz sebe uspostavi identitet sa samim sobom, koji je u empirijskoj stvarnosti nasilno nametnut svim predmetima kao identitet sa subjektom, a da je time izostalo to jedinstvo. Radi se o tome da umetničko delo poseduju život *sui generis*.

Iz neomarksističkog teorijskog diskursa arhitekture naznačićemo sledeće teorijske perspektive: (1) Benjaminovu interpretaciju relacije *optičkog nesvesnog* i modernističke arhitekture; (2) Adornovu neomarksističku estetiku i teoriju arhitekture koja implicira problem tumačenja i kritike modernosti u modernom buržoaskom društvu, kao i odbranu nedovršenog projekta modernosti; (3) Lefevrovu teoriju prostora, odnosno, arhitekture koja je elaborirana na neomarksističkim i fenomenološkim osnovama.

Perspektiva koja upućuje na problemsko neomarksističko, kulturalno čitanje prostora, se u celokupnom Benjaminovom radu vezuje za njegovo viđenje grada u njegovom nedovršenom projektu *Arkade (Passagenwerk)*. U pitanju je istraživanje koje je trajalo oko trinaest godina u vezi sa pariskim arkadama, ili, preciznije, pasažima (*les passages*), koje su jedna od dominantnih arhitektonskih formi 19. veka. U ovom rukopisu, Benjamin uvodi zamisao *flâneur*, figure tj. individue koja inklinira anonimnosti moderne egzistencije, pogotovu onoj koju nalazimo u metropoli. Oslanjajući se na teorijsku frejdovsku psihoanalizu, Benjamin kritikuje otuđujući karakter modernog života u metropoli. Metropol ili moderni grad se, prema Benjaminu pokazuje kao prostor fetišizacije robe.

U projektu *Arkade* moguće je izvesti nekoliko momenata: (1) Benjaminovo čitanje teorije arhitektonskog građevinarstva kao teorije istorije u kojoj nesvesno ima generativnu i produktivnu funkciju suprotstavljanja i pružanja otpora postojećoj

matrici reprezentacija; (2) Benjaminova transformacija Gidionove (Sigfried Giedion) prezentacije čeličnih struktura u optičke instrumente za letimični pogled i percepciju prostora koji su u interakciji sa nesvesnim; (3) Benjaminova teza da mimetička moć imanentna reprezentaciji, istoriji i tehnologiji proizvodi sličnosti između ljudskog i ne-ljudskog. U svakoj od ovih instanci, Benjamin raspravlja dinamični dualizam devetnaestovekovne arhitekture između (samo)reprezentacije i drugosti i njihove (instance) revolucionarne potencijalnosti.

Na primer, u jednom od eseja „Pariz, kapital devetnaestog veka“, Benjamin pominje rad arhitekta i historičara Karla Butihera (Karl Bötticher), i dovodi ga u vezu sa devetnaestovekovnom nemogućnošću recepcije industrijske tehnologije, koja je karakteristična za produkciju slika u kojima se staro opire, ali i komunicira sa novim (modernizam). Ovaj fenomen će Benjamin nazvati *slika-želja* u kojoj kolektivno teži „očuvanju“ i transfiguraciji oblika društvene produkcije. „Očuvanje“ starog, koje u Benjaminovom teorijskom kontekstu ima referencu na besklasno društvo, je moguće preko nesvesnog iz koga se ono vraća u pretpostavljenu sadašnjost i na taj način zadobija subverzivnu snagu. U skladu sa tim, Benjamin se zalaže za Furijeovu utopijsku viziju zajednice sadržanu u ovoj *slici-želji* kojoj je imanentno obećanje. Arhitektura se tako za Benjamina ispostavlja kao *reakcionarna transformacija* kapitalističke fantazmagorije i mitologije, koje idu ruku pod ruku sa klasnim, modernim društvenim sistemom. Tako arhitektura zadobija značenje *pasaža* u kome leži revolucionarni potencijal prekida modernističke reprezentacije.

Jedna od upečatljivijih Adornovih rasprava o arhitekturi sadržana je u tekstu „Funkcionalizam danas“ (*Funktionalismus heute*). U ovom tekstu, na primeru arhitekture Adolfa Losa i njegovog pristupa funkcionalizmu i upotrebi ornamenta u arhitekturi, Adorno postavlja tezu: (1) svrhovitost umetnosti i bezinteresna umetnost („oslobodena svrhe“, *zweckfreie künste*) jesu uvek u dijalektičkom odnosu. Iz toga sledi da funkcionalizam u arhitekturi nikada nije „čisti funkcionalizam“; (2) apsolutna negacija stila je *sama po sebi* nemoguća. Ona je moguća samo kao negacija u korist nekog novog stila. Drugim rečima, kao što se moglo videti iz prethodnog, dijalektika između društvene funkcije i autonomije umetnosti je inherentna svakom (emancipacijskom) umetničkom delu.

Moderna muzika i arhitektura, kada je reč o izrazu i kompoziciji, nose zajednički istorijski problem, tvrdi Adorno, koji je sadržan u suočavanju sa ornamentom. Šenbergove inovacije u polju komponovanja i Lonova osuda ornamenta su istorijski primeri ove borbe, navodi Adorno. Međutim, on tvrdi da funkcionalizam ne sadrži nekakvu „prirodnu“ vezu sa praktičnom funkcijom. Opozicija između umetničke bezinteresnosti (*zweckfrei*) i njene svrhovitosti, drugim rečima, između svrhovitog i bezinteresnog jeste imanentna delu, te se njena svrhovitost, odnosno, bezinteresnost ne može nikako odrediti na osnovu nečega što je „izvan“ samog dela – na osnovu nečega „spolja“. Svrhovitost bez svrhe jeste sublimacija svrhe. Estetički objekt ne egzistira po sebi, već jedino unutar polja tenzije takve sublimacije. Recimo, u Šenbergovim

revolucionarnim radovima poput *Kamerne simfonije (Die Kammersymphonie Nr. 1)* ornament se pojavljuje sa dvostrukim taktom referirajući odmah na motiv iz Vagnerove (Wilhelm Richard Wagner) opere *Sumrak bogova (Götterdämmerung)* i prvog stava Bruknerove (Anton Bruckner) *Sedme simfonije (Die 7. Sinfonie in E-Dur)*. Ornament se ovde ukazuje kao „održavajuća invencija“, te, tvrdi Adorno, skoro kao *cilj po sebi*. Drugim rečima on kritikuje Lonovu isključivost prema upotrebi ornamenta u arhitekturi, odnosno, „bečkom kiču“. Jer, granice funkcionalizma su se do danas ukazale upravo kao granice buržoazije u vlastitom pragmatizmu.

Vidimo da se Adorno, ovde, dobrim delom oslanja na Hegelove teze koje se suprotstavljaju Platonovom objektivnom idealizmu. Hegel, dakle, naglašava nužnost dijalektike forme i sadržaja umetničkog dela. Drugim rečima, ako bi umetničko delo isticalo samo opštost u cilju apstraktne pouke, onda bi sve što je likovno, literarno itd. bilo samo spoljašnji i suvišni ukras, pridodatak umetničkom delu. Umetničko delo je radije u samom sebi tako ‘slomljeno’ da se u njemu forma i sadržaj više ne javljaju kao međusobno srasli.

Kontradikcija, koja se ovde nameće, kako smatra Adorno, je ona koja se generiše između imaginacije i funkcionalnosti arhitekture, budući da je arhitektonski prostor uvek društveno skopčan sa njegovom namenom, funkcijom. Arhitektonska imaginacija se, s toga, pokazuje kao ono što raskida ovu imanentnu vezu sa svrhom, u čijoj osnovi *počiva* njena vlastita egzistencija. U pitanju je kritika objektivnosti (*Sachlichkeit*) u polju estetike i umetnosti, budući da, kao što je Adorno već eksplicitno pokazao u *Dijalektici prosvetiteljstva (Dialektik der Aufklärung)*, zahtevanjem neposredne legitimacije misli prema određenom cilju, korisnosti, svrsi, (emancipacijska) umetnost se pretvara u vlastiti opozit.

Treća važna neomarksistička perspektiva arhitekture vezuje se za teorijski rad Anri Lefevra. Lefevrova neomarksistička pozicija je u sukobu sa mnogim neomarksističkim posleratnim dominantnim teorijskim perspektivama. Kritikovao je strukturalizam, pozitivizam, kritičku teoriju i delimično egzistencijalizam, usled čega je teško odrediti njegov teorijski rad u odnosu na dominantna neomarksistička kretanja datog istorijskog konteksta. Njegov rad se, ipak, najčešće dovodi u vezu sa *situacionističkim mišljenjem*. Jedan od njegovih poznatijih koncepata je „momenat“ (*moment*) koji bi odgovarao situacionističkoj *situaciji*, premda su pripadnici *situacionističke internacionale* kritikovali Lefevrov *momenat* kao „pasivan“ i „temporalan“ u komparaciji sa njihovom *aktivnom prostorno-vremenskom situacijom*.

Svakodnevno iskustvo života je jedno od bitnijih preokupacija Lefevrove filozofije, te se problem svakodnevnog prostora kao mesto takvog iskustva pojavljuje kao značajna perspektiva u kritičkom neomarksističkom razmatranju arhitekture. Najznačajniji rukopis u vezi sa njegovom kritikom prostora je *Produkcija prostora (La Production de l'espace, 1974)* u kojoj jedna od dominantnijih teza glasi: (1) (*društveni prostor je (društveni) proizvod*). Ova propozicija, ma koliko zvučala kao tautologija, podrazumeva da je (društveni) prostor istovremeno prostor koji oblikuje i koji se

društveno proizvodi. To nas, konsekventno dovodi do sledeće propozicije: (2) *društveni prostor nosi potencijalnost ili poseduje moć kao sredstvo za delovanje*.

Lefevr polazi od teze o zasnovanosti oblika egzistencije prostora na novcu i robi, koji su, pored pojma rada, u Marksovoj *Kritici političke ekonomije* određeni *konkretnom apstrakcijom* i suprotstavlja *konkretnu univerzalnost* ovoj *konkretnoj apstrakciji* produkcije prostora. Kritika apstrakcije kao konceptualne dominacije podrazumeva dovođenje u pitanje praktičnog efekta konceptualne date jednostranosti.

Eksplikaciju pojmova apstraktne i konkretne univerzalnosti u kontekstu produkcije prostora Lefevr preuzima iz Hegelovog i Marksovog filozofsko-teorijskog diskursa. Da podsetimo, Hegel u rukopisu „Ko misli apstraktno?“ („*Wer denkt abstrakt?*“, 1807) pravi razliku između konkretnog i apstraktnog mišljenja/univerzalije, tvrdeći da se mišljenje realnosti uzdiže od konkretnog ka apstraktnom, što će reći, sintezom parcijalnih definicija do sveobuhvatne teorije. Apstraktna univerzalija je izolovana zajednička odlika kolekcije objekata, dok je konkretna univerzalija (*das konkrete Allgemeine*) suština (*esse*) stvari ugrađenih u svet povezanih datosti. Prema Hegelu, predstava podrazumeva apstraktnu univerzaliju (*Vorstellung*), dok je koncept (*Begriff*) konkretna univerzalija.

U produkciji prostora, Lefevr se oslanja na Hegelovu konceptualizaciju *konkretne univerzalnosti* koja je konstituisana posredstvom univerzalnosti, partikularnosti i singularnosti. Hegel ih naziva *momentima* da bi naglasio tezu da univerzalnost, partikularnost i singularnost ne mogu biti mišljeni izolovano, tj. kako bi podvukao usku logičku, ontološku i epistemološku vezu između ovih pojmova. Prema Hegelu univerzalni momenat je opšti princip razvoja stvari određenog tipa. Partikularni momenat je determinisam univerzalnim momentom, ali istovremeno i sopstvenom razlikom od univerzalnog momenta, što će reći, njegovom negacijom. Singularni momenat je individualna stvar koja je konkretna, odnosno, ugrađena u svet. Singularno je tako konačni korak u razlikovanju od univerzalnog momenta i istovremeno njegova konačna realizacija. Zato, prema Hegelu, konkretno jeste univerzalno u svim svojim determinacijama, jer sadrži vlastito drugo u sebi.

Ova tri *momenta*, koji su u međusobnoj uslovljenosti, Lefevr upotrebljava za teoretizaciju tri *momenata* u produkciji prostora. Lefevrova produkcija prostora je, tako, na tragu Hegelove i Marksove misli, *konkretna univerzalnost* koja se „odvija od univerzalnog momenta, preko partikularnog, do singularnog momenta: (Apsolutna) Ideja proizvodi svet, dalje, priroda proizvodi ljudsko biće, a ljudsko biće zauzvrat pomoću borbe i rada proizvodi istovremeno istoriju, znanje i samosvest.“ U ovakvoj postavci proces produkcije je određen racionalnošću koje transcendirira racionalnost partikularnih zastupnika delovanja.

Ono što Lefevr naglašava u konceptualizaciji produkcije prostora je imanentnost ove racionalnosti produkcije, koju, zapravo, vidi kao jedan od najznačajnijih Marksovih novina. Imanentnost racionalnosti u produkciji prostora podrazumeva argumentaciju protiv neke pretpostavljene kauzalnosti ili teleologije, i postavlja racionalnost

produkcije prostora kao podvrgnutu unutrašnjim, njoj inherentnim, uslovima. Ova reinterpretirana koncepcija racionalnosti kao imanentne, suprotstavlja se Hegelovoj idealističkoj koncepciji produkcije kao sredstva samorealizacije (aktualizacije) razuma u svetu, kao i Marksovoj zamisli društvene prakse.

Produkcija shvaćena na materijalistički način je u Lefevrovoj teorijskoj orijentaciji zamišljena kao multiplicitet društvenih aktivnosti kojim se transformiše istovremeno i priroda i ljudska „priroda“ (*conditio humana*), odnosno kultura. Na taj način, produkcija prostora „transcendira filozofske opozicije između subjekta i objekta“ i određuje ljudskost ili ljudski rod kao transindividualnu, što će reći, proizvedenu mnoštvom interakcija između individua koji se ne mogu zamisliti u izolovani od ovih interakcija. Racionalnost koja je imanentna produkciji odvija se u slaganju akcija koje nalažu tela, materijali, tehnike, veštine, te socijalni sistemi organizacija. Zato Lefevr ističe „tri momenta“ produkcije prostora kao komponente jedinstva produktivnog procesa, odnosno, trijadu koju čine tri međusobno povezana koncepta:

1. *Prostorna praksa*. Prostorna praksa društva „skriva“ dati društveni prostor. Ona ga pretpostavlja „u dijalektičkoj interakciji“. Prostorna praksa društva se otkriva analizom i dešifrovanjem datog prostora. Društvena, prostorna praksa pokazuje i ukazuje na percepciju prostora između svakodnevnne realnosti ili dnevne rutine i urbane realnosti. U pitanju je društvena praksa koja poseduje neku vrstu *kohezivnosti* datog mesta, ali ne i *koherentnosti*, te se vezuje za konfliktni svakodnevni društveni život. *To je prostor koji se izlaže pogledu, drugim rečima, to je onaj prostor koji percipiramo*. Lefevr ovaj prostor drugačije naziva fizičkim prostorom.
2. *Reprezentacije prostora*. U pitanju su konceptualizovani prostori, prostori naučnika, projektanata, urbanista itd. Pojam *reprezentacije prostora* implicira dominantni utopijski prostor datog društva. Radi se o prostoru identifikacije između zamišljenog i življenog svakodnevnog prostora. *To je zamišljeni, kognitivni (utopijski) prostor*. Reč je o mentalnom prostoru.
3. *Prostori reprezentacije*. To je prostor koje se neposredno živi posredstvom slika i simbola koji su u direktnoj vezi sa datim prostorom. Reč je o prostoru neposrednih „korisnika“, drugim rečima, *prostor kojim se dominira* i koji se karakteriše pasivnim iskustvom. *To je „življeni prostor“; prostor koji živimo ili društveni prostor*.

Ova tri momenta društvenog prostora su međusobno povezana društvenom produkcijom koja im je imanentna i zajednička, a osnovna odlika te trijade leži u jedinstvu i kontradikcijama unutar datog društva. To „jedinstvo“ omogućava teoretizaciju prostora, istovremeno, kao produkta i subjekta društvenih praksi, drugim rečima kao *konkretne univerzalnosti*.

Trijada *percipirani-zamišljeni(kognitivni)-življeni* prostor, dakle, gubi svoju zamisao ukoliko joj se pristupi kao prema *apstraktnom modelu*. Jer, ističe se sadejstvo ovih momenata društvenog prostora u kome se dati subjekt može naći. Ovu trijadu Lefevr najpreciznije objašnjava u odnosu na problem *tela*. (1) *Socijalna prostorna*

praksa pretpostavlja upotrebu *tela* – upotrebu senzornih organa, gestova određenog rada ili aktivnosti koje nisu usko skopčane sa radom. To je sfera percepcije, opažanja ili da se izrazimo u terminima psihologije, radi se o vizuelnoj percepciji „spoljašnjeg sveta“; (2) *Reprezentacije prostora* su u vezi sa akumuliranim naučnim znanjem koje oblikuje i konstruiše dati prostor; (3) *Prostor reprezentacije* implicira živo neposredno iskustvo budući da kultura i moć ovde neposredno intervenišu.

Hegelova distinkcija između konkretnog (ugrađeno u svet) i apstraktnog (izolovano i jednostrano) obezbeđuje, dakle, konceptualnu osnovu za Lefevrovu kritiku prostora posleratnog kapitalizma. Na primer u *L'habitat pavillonnaire* Lefevr naziva apstraktnim prostorom društvene funkcije, prakse i ideje koje oblikuju dati životni prostor, drugim rečima, prostor koji apstrahuje tj. izoluje potrebe i želje pojedinaca čineći ih homogenim, apstraktnim, poput funkcionalističke racionalnosti, odnosno, funkcionalističkog urbanizma. Drugim rečima, radi se o prostoru koji proizvodi i biva proizveden u svrhu uspostavljanja jasne fordističke podele rada i pozicija pojedinaca i pojedinki. Suprotno tome, Lefevr definiše konkretnu racionalnost produkcije prostora kao arbitrarnu, slobodnu apropijaciju prostora od strane njegovih korisnika/ca, dakle, egalitarni prostor namenjen svima.

Trijada *percipirani-zamišljeni(kognitivni)-življeni* prostor, da zaključimo, odnosi se na kritiku, kako oblika stanovanja (*habitation*), tako i dominantnog oblika svakodnevnog života. To će reći, Lefevrova koncepcija *produkcije prostora* nije ograničena na domen birokratije, administracije, već je u pitanju produkcija svakodnevnog „žive“ aktivnosti stanovnika.

(Bojana Matejić)

Literatura:

- Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, Beograd, Nolit, 1979.
 Walter Benjamin, *The Arcades Project*, President and Fellows of Harvard Collage, New York, 1999.
 Stuart Elden, *Understanding Henri Lefebvre: Theory and the Possible*, London –New York, Continuum, 2004.
 G. W. F. Hegel, „Ko misli apstraktno“, *Jenski spisi*, Sarajevo, 1983.
 Maks Horkhajmer, *Tradicionalna i kritička teorija*, Beograd, Bigz, 1976.
 Neil Leach, *Rethinking Architecture. A Reader in Cultural Theory*, London–New York, Routledge, 1997.
 Henri Lefebvre, *The Production of Space*, Oxford, Blackwell Publishers Ltd, 2000.
 Herbert Marcuse, *Estetska dimenzija. Eseji o umetnosti i kulturi*, Zagreb, Školska knjiga, 1981.
 Detlef Mertins, „Walter Benjamin and the Tectonic Unconscious: Using Architecture as an Optical Instrument“, in: Alex Coles (ed.), *The Optic of Walter Benjamin*, London, Black Dog Publishing, 1999., 196–221.
 Łukasz Stanek, *Henri Lefebvre on Space: Architecture, Urban Research, and the Production of Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.
 Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti*, Beograd, Orion Art, 2011.

AUTORI PROLEGOMENE

dr Mariela Cvetić

slikarka, teoretičarka umetnosti i medija (Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd)

dr Andrija Filipović

filozof, teoretičar umetnosti i medija (Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd)

dr Bojana Matejić

slikarka, teoretičarka umetnosti i medija (Fakultet likovnih umetnosti, Univerzitet umetnosti u Beogradu, Beograd)

dr Vanja Milovanović

teoretičarka umetnosti i medija, muzikološkinja i urednica-organizatorka (Muzička omladina Beograda).

dr Ana Perić,

arhitekta i urbanistkinja (Swiss Federal Institute of Technology, ETH Zurich; Arhitektonski fakultet Univerziteta u Beogradu, Beograd)

dr Željka Pješivac

arhitekta, teoretičarka arhitekture i umetnosti

dr Dragana Stojanović

teoretičarka umetnosti i medija (Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd)

dr Miško Šuvaković

estetičar i teoretičar umetnosti (Fakultet za medije i komunikacije, Univerzitet Singidunum, Beograd)

ma Maja Todorović

arhitekta (Bergen, Norveška)

CIP - Каталогизација у публикацији -
Народна библиотека Србије, Београд

72.01(082)

PROLEGOMENA za pojmovnik estetike, filozofije i teorije arhitekture / urednik Miško Šuvaković ; autori Mariela Cvetić ... [et al.]. - Beograd : Orion Art, 2017 (Beograd : Donat graf). - 387 str. : ilustr. ; 25 cm. - (Edicija Savremena teorija arhitekture / [Orion Art])

Tiraž 300. - Napomene i bibliografske reference uz tekst. - Bibliografija: str. 349-365.
- Registar.

ISBN 978-86-6389-059-6

1. Шуваковић, Мишко, 1954- [аутор] [уредник]
а) Архитектура - Филозофија - Зборници б) Теорија уметности - Зборници
COBISS.SR-ID 246512652