

priređili: Petar Bojanić i Vladan Djokić

TEORIJA ARHITEKTURE I URBANIZMA

Marcus Vitruvius Polio Leon Battista Alberti Andrea Palladio Etienne-Louis Boullée Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc Gottfried Semper Robert Venturi Peter Eisenman Jacques Der
Daniel Libeskind Zaha Hadid John Rajchman Rem Koolhaas John Rajchman Martin Heidegger Georg Simmel Dom Hans van der Laan Jürgen Habermas Nelson Goodman Umb
Eco Maria Theodorou Charles-Édouard Jeanneret-Gris Dit Le Corbusier Walter Gropius Frank Lloyd Wright Piter Eisenman Bernard Tschumi Stan Allen Manfredo Tafuri Alvaro
Humphrey Davey Findley Kitto Christian Norberg-Schulz Lewis Mumford Gilles Deleuze Felix Guattari Jean-Francois Lyotar Paul Virilio Kevin Lynch Lloyd Rodwin Anthony Vi
Gwendolyn Wright Aldo Rossi Christopher Alexander Manuel Castells Robert Somol Sarah Whiting Paul Walter Clarke George Baird Maurice Lagueux K. Michael Hays Reinhold Ma

Beograd

Arhitektonski paradoks*

1.

Većina ljudi zainteresovana za arhitekturu oseća neku vrstu razočaranja i poraza. Nijedan od ranih utopijskih ideala XX veka nije materijalizovan niti su dostignuti njihovi društveni ciljevi. Zamagljeni realnošću, ideali su se pretvorili u košmare obnove, a ciljevi u birokratske politike. Došlo je do potpunog rascepa između društvene stvarnosti i utopijskog sna, raskorak između ekonomskih ograničenja i iluzije o svemogućoj tehnici (koja sve rešava) postao je apsolutan. Istaknut od strane kritike koja poznaje domete arhitektonskih zahvata, ovaj istorijski rascep premošćen je pokušajima redefinisavanja arhitektonskih koncepta. I u ovom procesu javio se novi, još kompleksniji razdor. To nije simptom profesionalne naivnosti ili ekonomske neukosti već znak temeljnog pitanja koje leži u prirodi arhitekture i njenog bitnog elementa: prostora. Usredsređujući se na samu sebe, arhitektura je upala u neizbežan paradoks: nemogućnost istovremenog ispitivanja prirode prostora i proživljavanja prostorne prakse.

2.

Nemam nameru da ocenjujem arhitektonske trendove i njihovu vezu sa umetnošću. Moje uopšteno insistiranje na prostoru pre nego na disciplinama (umetnost, arhitekturu, semiologiju, itd.), ne proizilazi iz naročitog nastojanja da negiram akademske kategorizacije. Spajanje disciplina je previše istrošeno kao način koji bi obezbedio podsticajni pravac. Umesto toga, usredsredio bih se na postojeći paradoks prostora i na prirodu njegovih aspekata¹ pokušavajući da ukažem na način kojim bi se moglo izaći izvan ovih unutrašnjih protivrečnosti i onda kada se odgovor čini neprihvatljivim. Pre svega ću podsetiti na istorijski kontekst ovog paradoksa, a zatim ispitati, kao prvo, one trendove koji smatraju da je arhitektura stvar uma, dematerijalizovana ili konceptualna disciplina, sa svojim lingvističkim ili morfološkim varijacijama (piramida); kao drugo, empirijsko istraživanje koje se usredsređuje na osećaje, na doživljaj prostora kao i na odnos prostora i prakse (lavirint); i treće, protivrečnu prirodu ova dva aspekta i razliku između načina izbegavanja paradoksa menjanjem stvarne prirode rasprave, kao na primer kroz politiku, i sredstava koja menjaju paradoks u celini (piramida i lavirint).

* Bernard Tschumi, „The Architectural Paradox“; „Questions of space“, *Architecture and Disjunction*, London, Routledge, 1995, str. 12-29.

¹ Aspekti prostora u daljem tekstu, odnose se na razdvojene činioce: prirodu prostora – označenu pojmom piramide, i doživljaja prostora – označenog pojmom lavirinta, *prim.prev.*

3.

Lingvistički „definirati prostor“ znači i „odrediti prostor“ i „utvrditi tačnu prirodu prostora“. Većina trenutnih zabuna oko prostora mogu se ilustrovati ovom dvosmislenošću. Dok se umetnost i arhitektura, u suštini, bave prvim osećajem, filozofija, matematika i fizika kroz istoriju pokušavaju da daju interpretaciju nečega na različite načine opisanog kao „materijalna stvar u kojoj su smeštene sve materijalne stvari“ ili kao „nešto subjektivno čime um kategorizuje stvari“. Prisetimo se, s Dekartom se završava aristotelovska tradicija prema kojoj prostor i vreme predstavljaju „kategorije“ koje omogućavaju klasifikaciju „čulne spoznaje“. Prostor je postao apsolutan. Objekt je ispred subjekta i gospodari čulima i telima sadržavajući ih. Da li je prostor svojstven svemu što postoji? Takvo pitanje o prostoru su postavljali Spinoza [Spinoza] i Lajbnic [Leibniz]. Vraćajući se starom shvatanju kategorije, Kant ne opisuje prostor kao materiju ili kao skup objektivnih odnosa između stvari, već kao idealnu unutrašnju strukturu, *a priori* svest, instrument saznanja. Ni matematički razvoj ne-euklidovskih prostora i njihovih topologija, koje su usledile, nisu eliminisali filozofske rasprave. One su se ponovo pojavile povećavajući razdor između apstraktnog prostora i društva. Međutim, prostor je uopšteno prihvaćen kao stvar uma (*cosa mentale*), neka vrsta sveobuhvatnog skupa s podskupovima kao što su književni prostor, ideološki prostor i psihoanalitički prostor.

4.

U arhitektonskom smislu definirati prostor, doslovno znači „odrediti granice“. Pre početka XX veka arhitekti su retko diskutovali o prostoru. Međutim, oko 1915. godine javlja se koncept *Raum*-a, sa svim prizvucima nemačke estetike i sa idejom *Raumempfindung*-a ili „osetnog prostora“, dok se oko 1923. godine ideja osetnog prostora spaja sa idejom kompozicije time postavši trodimenzionalni kontinuum koji je moguće metrički podeliti na pod-nivoje, što se može dovesti u vezu sa akademskim pravilima. Od tada se arhitektonski prostor dosledno smatra ravnomerno ispruženim materijalom koji je moguće modelovati na različite načine, a istorija arhitekture istorijom prostornih koncepata. Od grčkog koncepta prostora kao „uzajamnog uticaja volumena“ do rimskog koncepta „izdubljenog unutrašnjeg prostora“; od moderne „interakcije između unutrašnjeg i spoljašnjeg prostora“ do koncepta „transparentnosti“, istoričari i teoretičari razmatrali su prostor u vidu trodimenzionalne gomile stvari.

Povući paralelu između nekadašnjih filozofija i prostornih koncepata arhitekture uvek je primamljivo. Nikad se to nije radilo toliko opsesivno kao tokom tridesetih godina XX veka kada je Gidion [Giedion] povezao Ajnštanovu teoriju relativiteta s kubističkim slikarstvom ili kada su kubističke plohe prevedene u arhitekturu u Korbizjeovoj vili u Garšu (*Villa à Garches*). Ali uprkos ovim prostorno-vremenskim konceptima, pojam prostora ostao je pojednostavljena i amorfna stvar definisana svojim fizičkim granicama.

Kasnih šezdesetih godina XX veka, oslobođeni od tehnoloških odrednica posleratnog perioda i svesni najnovijih lingvističkih studija, arhitekti su govorili o trgu, ulici i arkadi, pitajući se da li oni čine malo poznat kôd prostora, sa sopstvenom sintaksom i značenjem. Da li jezik prethodi tim društveno-ekonomskim urbanim prostorima, da li ih prati ili ih sledi? Da li je prostor bio

stanje ili formulacija? Sigurno nije očigledno da je jezik prethodio ovim prostorima: ljudske aktivnosti ostavljaju tragove koji mogu prethoditi jeziku. Dakle, da li je postojala veza između prostora i jezika, da li se prostor može „čitati“? Da li je postojala dijalektika između društvenih praksi i prostornih formi?

5.

Ipak je i dalje preostao razdor između idealnog (proizvoda mentalnih procesa) i realnog prostora (proizvoda društvene prakse). Iako takva razlika ni na koji način nije ideološki neutralna, pokazaće se da je ona u samoj prirodi arhitekture što je proizvelo da su jedini uspešni pokušaji premošćavanja ovog filozofskog razdora bili oni koji su uveli istorijske ili političke koncepte poput „proizvodnje“ u širem značenju koju je ta reč imala u Marksovim ranim tekstovima. Mnoga istraživanja, u Francuskoj i Italiji, suprostavljala su prostor „kao čistu formu“ prostoru „kao društvenom proizvodu“ i prostor „kao posrednik“ prostoru „kao sredstvu reprodukcije načina proizvodnje“.

Prednost ove političko-filozofske kritike jeste u davanju sveobuhvatnog pristupa prostoru, izbegavajući pritom prethodno razdvajanje između „posebnog“ (fragmentovanog društvenog prostora), „opšteg“ (logičko-matematičkih ili mentalnih prostora) i „pojedinačnog“ (fizičkih i granicama definisanih prostora). Ali davanjem sveobuhvatnog prioriteta istorijskim procesima, prostor je često sveden na jedan od brojnih društveno-ekonomskih proizvoda koji su održavali politički *status quo*.²

6.

Pre nego što nastavimo detaljno ispitivanje dvosmislenosti definicije prostora, možda bi bilo korisno ukratko razmotriti prostor u arhitekturi. Njegovu područje se proteže od sveobuhvatnog, „sve je arhitektura“, do Hegelove minimalne definicije. Ovo poslednje tumačenje opisuje teškoću koja je sastavni deo arhitekture. Kada je Hegel detaljno izložio svoju teoriju estetike,³ na konvencionalni način je izdvojio pet umetnosti i dao im određeni poredak: arhitektura, skulptura, slikarstvo, muzika i poezija. Započeo je sa arhitekturom, jer je smatrao da ona – u konceptualnom i istorijskom smislu – prethodi svim ostalima. Na ovim prvim stranicama, upadljiva je Hegelova nesigurnost. Njegova zbunjenost ne proističe iz njegove konzervativne klasifikacije, već je uzrokovana pitanjem koje arhitekta proganja već vekovima: da li su funkcionalne i tehničke karakteristike kuće, ili hrama, način postizanja konačne svrhe koja bi isključivala same te karakteristike? Gde prestaje sklonište i započinje arhitektura? Da li je arhitektonski diskurs onaj o svemu onome što se ne odnosi na samu „građevinu“? Hegel zaključuje potvrdno: arhitektura je sve ono u građevini što ne ukazuje na njenu funkciju. Arhitektura je neka vrsta „umetničkog dodatka“ koji je pridodat običnoj građevini. Ali problem s takvim argumentom nastaje onda kada se pokuša zamisliti građevina koja odstupa od funkcije prostora, građevina koja ne bi imala drugu namenu osim „arhitekture“.

2 Na ovu temu videti tumačenje koje nudi Anri Lefevr [Henri Lefebvre] u *La production de l'espace* [Paris, Editions Anthropos, 1973], i tekstove Kastelsa [Castells] i *Utopije* [Utopie]. Takođe pogledati „Flashback“ o politici prostora, Bernard Tschumi, *Architectural Design*, octobre/novembre 1975.

3 F. G. Hegel, *The Philosophy of Fine Art*, vol.1, London, G. Bell and Sons Ltd., 1928.

Iako takvo pitanje može izgledati irelevantno, ono pronalazi iznenađujući odjek u savremenom traganju za autonomijom arhitekture. Nakon više od pola veka naučnih pretenzija, teorijskih sistema koji su je definisali kao presek industrijalizacije, sociologije, politike i ekologije, arhitektura postavlja pitanje da li ona može postojati a da ne mora pronalaziti svoje značenje ili opravdanje u nekoj svrsishodnoj spoljašnjoj potrebi.

PIRAMIDA: Utvrđivanje prirode prostora (dematerijalizacija arhitekture)

7.

Ne obraćajući pažnju na Hegelov „umetnički dodatak“, arhitektae ipak nisu smatrali projektovanu građevinu kao jedini i neizbežan cilj njihovog rada. Obnovljen je njihov interes za ideju aktivne uloge u ispunjavanju ideoloških i filozofskih zadataka koji se tiču arhitekture. Kao što su Lisicki [El Lissitzky] i braća Vesnin [Vesnin] težili da poreknu važnosti realizacije dela i isticali određeni arhitektonski stav, tako je i avangarda bila umereno slobodna da deluje unutar područja konceptata. U poređenju sa odbacivanjem tržišta umetničke robe od strane ranih konceptualnih umetnika i njegovog efekta otuđenja, pozicija arhitekata čini se opravdanom zbog same mogućnosti građenja bilo čega drugog osim „pukog odraza preovladavajućeg načina proizvodnje“.

Osim toga, postoje istorijski presedani koji daju dovoljno kredibiliteta onome što paradoksalno može biti opisano ili kao povlačenje od realnosti ili kao zauzimanje novih i nepoznatih teritorija. „Šta je arhitektura?“ pitao se Bule [Boullée]. „Da li da je definišem vitruvijevski, kao umetnost građenja? Ne. Ova definicija sadrži grubu grešku. Vitruvije zamenjuje posledicu uzrokom. Da bi se nešto napravilo, prvo mora da se osmisli. Naši preci su gradili svoje kolibe tek pošto bi zamislili njihove slike. Ovaj proizvod uma, ta kreacija je ono što konstituiše arhitekturu, ono što sada možemo definisati kao umeće da se bilo koja građevina napravi i dovede do savršenstva. Umetnost građenja je stoga samo sekundarna umetnost koju bi bilo prikladno nazvati naučnim delom arhitekture“.⁴ U vreme kada arhitektonsko sećanje iznova otkriva svoju ulogu, arhitektonska istorija, sa svojim raspravama i manifestima, potvrđuje arhitektima da su prostorni koncepti stvarani kroz tekstove i crteže o prostoru jednako kao i kroz njihove prevode u građene forme.

Pitanja „da li postoji razlog zašto se ne može preći s projektovanja koje može biti realizovano, na projektovanje koje se tiče jedino ideologije i koncepta arhitekture?“ i „ako arhitektonsko delo sadrži i ispitivanje prirode arhitekture, šta nas sprečava da samô ovo ispitivanje učinimo arhitektonskim delom?“⁵ bila su, već 1972. godine, retorički postavljena. Obnovljeni značaj konceptualnih ciljeva u arhitekturi brzo je uspostavljen. Arhitektura je postala medijum za komunikaciju konceptata, bila je informacija; arhitektura je bila stav i pisani program ili skica; arhitektura je bila trač; arhitektura je bila proizvod; i, neizbežno, arhitektura je bila arhitekta. Bežeći od predvidljivih ideoloških kompromisa građenja, arhitekta je konačno mogao dostići čulnu satisfakciju koju pravljenje materijalnih objekata nije više pružalo.

4 Etienne-Louis Boullée, *Essai sur l'Art*, Perouse de Monclos ur., Paris, Hermann, 1968.

5 O krizi ideje i pojavi radikalne arhitekture, videti: Germano Celant, *The New Italian Landscape*, New York, Museum of Modern Art, 1972.

8.

Dematerijalizacija arhitekture na području koncepata bila je više karakteristika perioda nego bilo koje određene avangardne grupe. Na ovaj način se ona razvijala u različitim pravcima i izazivala pojavu ideološki suprotstavljenih pokreta, poput „radikalne“⁶ i „racionalne arhitekture“.⁷ Ali pitanje koje je postavljala bilo je temeljno: ako je sve odlukom arhitekta arhitektura, šta je onda to što razlikuje arhitekturu od bilo koje druge ljudske aktivnosti? Ova potraga za identitetom otkriva da se sloboda arhitekta ne mora obavezno poklapati sa slobodom arhitekture. Ako je i izgledalo da se arhitektura oslobodila društveno-ekonomskih ograničenja procesa građenja, svi radikalni protiv-projekti i manifesti, neizbežno su ponovo postavljani u komercijalne krugove galerija i časopisa. Poput konceptualne umetnosti sredinom šezdesetih godina XX veka, izgledalo je kao da je arhitektura zadobila autonomiju suprotstavljajući se institucionalnom okviru. Ali u tom procesu, od institucionalne opozicije, prerasla je u isto ono čemu je pokušala da se suprotstavi.

Iako su pojedine arhitekta, prateći političke analize koje ćemo u daljem izlaganju objasniti, bile sklone ukidanju arhitekture u potpunosti, potraga za autonomijom neizbežno se vratila nazad ka samoj arhitekturi, kako nijedan drugi kontekst nije mogao lako da je pruži. Nametnulo se pitanje „ Postoji li suština arhitekture, suština koje prevazilazi sve društvene, političke i ekonomske sisteme?“ Ovaj ontološki uticaj ubrizgao je svežu krv u koncept koji je već bio iznesen od strane teoretičara umetnosti. Istraživanja Hegelovog „dodatka“ dobila su potporu u studijama strukturalne lingvistike u Francuskoj i Italiji. Analogije sa jezikom pojavile su se u velikom broju, neke su bile korisne, a neke osobito naivne i obmanjujuće. Među tim lingvističkim analogijama, dve se posebno ističu.

9.

Prva teorija tvrdi da se Hegelov „dodatak“, pridodat jednostavnoj građevini kao konstitutivni element arhitekture, odmah nalazi na udaru neke vrste semantičke ekspanzije koja taj arhitektonski suplement prisiljava da bude manje arhitektonsko delo, a više reprezentacija nečeg drugog. Arhitektura je onda ništa drugo do prostor reprezentacije. Čim se arhitektura razlikuje od obične građevine, ona predstavlja nešto drugo sem same sebe: društvenu strukturu, moć kralja, ideju Boga, i tako dalje.

Druga teorija postavlja pitanje razumevanja arhitekture kao jezika koji referira na značenje izvan sebe. To odbacuje tumačenje o trodimenzionalnom prevođenju društvenih vrednosti, jer u tom slučaju arhitektura ne bi bila ništa drugo izuzev lingvističkog proizvoda društvenih odrednica. To potvrđuje da je arhitektonski objekat čist jezik i da je arhitektura beskonačna manipulacija

⁶ Nastala u Firenci u razdoblju između 1963. i 1971. godine od strane grupa poput *Superstudio*, *Archizoom*, *UFO*, i tako dalje, radikalna arhitektura se bavila destrukcijom arhitekture i njenih artefakata. „Konačan kraj moderne arhitekture je potpuno ukidanje arhitekture“. [Archizoom Associates]

⁷ Jedan od prvih i najznačajnijih događaja racionalne arhitekture bio je XV Milansko trijenale, koje je organizovano Aldo Rosi [Aldo Rossi] i čiji katalog nosi naziv *Architettura Razionale*, Franco Angeli ur., Milan, 1973.

gramatike i sintakse arhitektonskog znaka. Na primer, racionalna arhitektura postaje odabrani rečnik arhitektonskih elemenata prošlosti, s njihovim suprotnostima, kontrastima i preraspodelama. Ne samo da upućuje samo na sebe i na sopstvenu istoriju, već funkcija – egzistencijalno opravdavanje dela – postaje virtuelna pre nego stvarna. Tako je jezik zatvoren sam u sebe i arhitektura postaje zaista autonomni organizam. Forme ne prate funkcije ali upućuju na druge forme, i funkcije se vezuju za simbole. Konačno arhitektura se oslobađa od stvarnosti uopšte. Forma nema potrebu da traži spoljašnja opravdanja. Odatle je Manfredo Tafuri [Manfredo Tafuri], u kritičkom članku napisanom za časopis *Oppositions*, mogao opisati arhitekturu Alda Rosija [Aldo Rossi] kao „univerzum pažljivo izabranih znakova, unutar koga dominira zakon isključivosti, i u stvari je kontrolisana ekspresija“, i trend koji se predstavlja kao *l'architecture dans le boudoir*, kako okvir tog lingvističkog eksperimentisanja otkriva bogatu srodnost sa opsesivnim, rigoroznim pisanjima Markiza de Sada [Marquis de Sade].⁸

Oslobođene stvarnosti, nezavisne od ideologije, arhitektonske vrednosti nastoje da postignu čistotu, nedostignutu od vremena kriticizma ruskog formalizma dvadesetih godina XX veka, kada se smatralo da je jedini opravdani predmet književne kritike književni tekst. Ovde, tautologija arhitekture – to jest arhitektura koja opisuje samu sebe – postaje sintaksa praznih znakova, često izvedena iz selektivnog istoricizma koji se usredsređuje na određene trenutke u istoriji: ranu modernu, rimski spomenik, renesansnu palatu, zamak. Preneseni kroz istoriju, izmešteni iz okvira svoga vremena, mogu li ovi znaci, ovi dijagrami prostora, postati generativne matrice savremenih dela?

10.

Mogu. Teorija arhitekture deli s teorijom umetnosti specifičnu karakteristiku: i jedna i druga su preskriptivne. Stoga, niz znakova i artikulacija koji su upravo opisani, mogu se svakako pokazati korisnim modelom za arhitekta, angažovane u stalnoj potrazi za novim pomoćnim disciplinama, čak i kada nije jasno da li sistemi neverbalnih znakova, kao što je prostor, proističu iz koncepta sličnih verbalnim sistemima. Ipak, prava važnost ovog istraživanja nalazi se u pitanju koje ono postavlja o prirodi arhitekture, pre nego u stvaranju same arhitekture. Time ne bi trebalo a da se ne podsetimo da ne postoje i perverzna i hipotetička traganja za sâmim poreklom arhitekture. Prisetimo se da li, na početku, arhitektura proizvodi kopije ili modele? Ako ne može oponašati poredak, može li konstituisati neki model, bilo da se radi o svetu ili o zajednici? Mora li arhitektura stvoriti sopstveni model, ako već nema neki formiran. Pozitivni odgovori neizbežno navode na arhetip. Ali budući da taj arhetip ne može da postoji izvan arhitekture, arhitektura ga mora sama proizvesti. Tako on postaje neka vrsta suštine koja prethodi egzistenciji. Arhitekta je ponovo „osoba koja smišlja formu građenja, a da ne manipuliše materijalima“. Arhitekta zamišlja piramidu, taj konačni model uma. Arhitektura postaje svar uma (*cosa mentale*), i one forme koje arhitekta zamisli obezbeđuju vladavinu ideje nad materijom.

8 „Povratak jeziku je dokaz neuspeha. Potrebno je ispitati u kojoj meri je taj neuspeh uzrokovan zamršenim karakterom same arhitekture kao discipline, a u kojoj meri je posledica još uvek nerazjašnjenih dvosmislenosti.“ Manfredo Tafuri, *Oppositions* 3, maj 1974, gde autor razvija istorijsku kritiku tradicionalnih pristupa teoriji i žarište pomera od kritike arhitekture na kritiku ideologije.

LAVIRINT: Određivanje prostora (ili doživljaj prostora)

11.

...Trebalo li da osnažim karantin u odajama piramide uma? Da li ću potonuti u dubine u kojima niko neće biti u mogućnosti da me prati i razume, živeći među apstraktnim vezama izraženim unutrašnjim monolozima pre nego direktnim stvarnostima? Da li će se arhitektura, koja je započela gradnjom grobnica, vratiti u grobnicu, u večnu tišinu konačno transcendirane istorije? Da li će delovati u službi prividnih funkcija i graditi virtuelne prostore? Moje putovanje u apstraktno područje jezika, u dematerijalizovani svet koncepata, značilo je udaljavanje arhitekture od njenog zamršenog i uvijenog elementa: prostora. Udaljavanje od podsticajnih razlika između apside i broda katedrale u Eliju [Ely Cathedral], između Polja Salisberi [Salisbury Plain] i Stounhendža [Stonehenge], između ulice i moje dnevne sobe. Prostor je stvaran jer izgleda da utiče na moja čula, pre nego na moj um. Materijalnost mog tela istovremeno se i podudara i bori s materijalnošću prostora. Unutar sebe, moje telo nosi prostorna svojstva i prostorna određenja: gore, dole, desno, levo, simetriju, asimetriju. Ono čuje u istoj meri u kojoj i vidi. Otkrivajući se (ukazujući se vidljivim) naspram projekcije uma, naspram apsolutne istine, naspram piramide, nalazi se čulni prostor, lavirint, praznina. Izmešteni i razdvojeni jezikom ili kulturom, ili ekonomijom, u specifična geta pola i uma, Soho [Soho] i Blumsberi [Bloomsbury], 42. ulica [42nd Street] i Zapadna 40. ulica [West 40th Street], mesta su gde moje telo pokušava da ponovo otkrije svoje izgubljeno jedinstvo, svoje energije i impulse, svoje ritmove i svoj tok...

12.

Ovaj isključivo čulni pristup, predstavljao je temu koja se u XX veku iznova vraćala kao predmet razmatranja i procenjivanja prostora. Nije nužno nastaviti se na slučajevne osvedočene arhitekturom XX veka. Dovoljno je samo reći da trenutna rasprava teče između prizvuka nemačke *Raumempfindung* teorije u kojoj prostor treba 'osetiti' kao nešto što utiče na unutrašnju prirodu čoveka simboličkim *Einführung*-om, i ideje koja odjekuje Šlemerovim [Schlemmer] radom u *Bauhausu*, po kojoj prostor nije samo posrednik iskustva već, takođe, i materijalizacija teorije. Na primer, naglasak dat pokretu smatra se igrom 'koja uz pomoć elemenata realizuje prostorno-kreativne impulse', zato što igra može artikulirati i urediti prostor. Značajno je postaviti paralelu između pokreta igrača i tradicionalnijih sredstava određivanja i artikulacije prostora, poput zidova ili stubova. Kada su Triša Braun [Trisha Brown] i Simone Forti [Simone Forti] ponovo uvele ovu prostornu raspravu sredinom šezdesetih godina XX veka, veza između teorije i prakse, razuma i percepcije, morala je da izvrši preokret i koncept teorijske prakse više nije mogao biti jednostavno indikativan. Nije postojao način da se u prostoru isprati praksa jezika-umetnosti. Ako se i moglo tvrditi da je diskurs o umetnosti, umetnost, te se, stoga, ona kao takva može prikazati, teorijski diskurs o prostoru, naravno, nije prostor. Pokušaj da se pokrene nova percepcija prostora ponovo je otvorio osnovno filozofsko pitanje. Prisetimo se: nalazite se unutar zatvorenog prostora jednake visine i širine. Da li vas vaše oči, samo opažanjem tog prostora, bez dodatnog tumačenja upućuju na kocku? Ne. Vi stvarno ne vidite kocku. Možda vidite ugao, ili stranu, ili plafon, ali nikad istovremeno sve površi koje definišu taj prostor. Dodirnete zid, čujete eho. Ali kako povezujete sva ova opažanja sa određenim objektom? Da li je to rasuđivanje?

13.

Ova se operacija rasuđivanja, koja prethodi opažanju kocke kao kocke, ogledala u pristupu umetnika konceptualnog performansa. Dok su vaše oči davale uputstva o uzastopnim delovima kocke, omogućavajući vam da formirate njen koncept, umetnik je davao uputstva o konceptu kocke, stimulišući vaša čula posredovanjem razuma. Ovaj obrt, ova slika u ogledalu, bila je značajna iz razloga što je uzajamno dejstvo nove percepcije prostora performansa i racionalnog sredstva koje se nalazi u samoj osnovi dela, karakteristično predstavljalo jedan aspekt arhitektonskog procesa: mehaniku percepcije određenog prostora, odnosno čitav prostor izvedbe (performansa), s pokretima, mislima, uputstvima primljenim od glumaca, kao i društveni i fizički kontekst u kom oni nastupaju. Ali, najinteresantniji deo takvog performansa jeste pozadinska rasprava o opštoj 'prirodi prostora' koja je posebno suprotstavljena oblikovanju i percepciji različitih prostora.

U nedavnim radovima se ponovo javlja etimološko razgraničavanje koje sada zadobija svoj najintenzivniji oblik. Sveden na hladnu jednostavnost šest ravni koje definišu granice manje ili više pravilne kocke, niz prostora projektovan od strane Nojmana [Nauman], Vilera [Wheeler], Irvina [Irwin] ili Ešera [Asher], ne razrađuje složene prostorne artikulacije. Oni ističu nešto drugo. Ograničavanjem vizuelne i fizičke percepcije na najslabije, „najbleđe“ od svih nadražaja, oni preokreću očekivani doživljaj prostora u nešto potpuno drugačije. Gotovo u potpunosti uklonjena čulna definicija, neizbežno vraća posmatrača sebi samima. U „ogoljenom prostoru“ (*deprived space*), da pozajmim terminologiju Đermana Čelanta [Germano Celant], „učesnici“ se mogu pronaći jedino u poziciji subjekta, svesni samo svojih fantazija i pulsacija, sposobni da reaguju isključivo na signale sopstvenih tela. Materijalnost tela podudara se s materijalnošću prostora. Nizom isključivanja koja postaju značajna jedino u poređenju sa udaljenim spoljašnjim prostorom i društvenim kontekstom, predstavljaju subjekte u „ogoljenom prostoru“, sposobne jedino da „dožive sopstveni doživljaj“.

14.

Najmanje je teorijski važna činjenica da ovakvi prostori mogu biti sagledani ili kao oni koji podsećaju na biheviorističke prostore s početka XX veka kada su izazvali burne reakcije, ili kao novi odjek Raumempfindung teorije, sada prečišćene od svojih moralnih i estetskih tonova. Ono što je bitno jeste njihov dvostruki sadržaj: pošto sam način „da se prostor učini razumljivim, jasnim“ (da se prostor preciznije definiše), postoji jedino kako bi nas vratio na tumačenje „prirode prostora“ same po sebi. Suprotstavljani prethodno opisanoj piramidi uma, tamni uglovi iskustva nisu drugačiji od lavirinta gde su svi osećaji pojačani, ali gde ne postoji pregled koji bi obezbedio nagoveštaj o izlasku iz njega. Povremene reakcije svesti, pošto percepcija u lavirintu unapred pretpostavlja neposrednost, od male su pomoći. Nasuprot Hegelovoj klasičnoj podeli između trenutka percepcije i trenutka doživljaja (gde svest kreira novi objekat od onog opaženog), metaforički lavirint upućuje na to da prvi trenutak percepcije već u sebi sadrži i sam doživljaj.

Stoga nije iznenađujuće što možda izlaz iz lavirinta ni ne postoji. Deni Olijer [Denis Hollier], u svojoj knjizi o Žoržu Bataju [Georges Bataille],⁹ ukazuje na to da je lavirint, od Bejkona do Lajbnica, povezan sa željom da se iz njega izađe i da je nauka smatrana kao sredstvo pronalaženja izlaza. Bataj, odbacujući takva tumačenja, navodi da je njihov jedini rezultat transformacija lavirinta u banalni zatvor. Tradicionalno značenje i shvatanje ove metafore je preokrenuto: nikada ne možete znati da li se nalazite unutra ili spolja, s obzirom da se lavirint ne može obuhvatiti jednim pogledom. Upravo kao što nam jezik daje reči koje nas okružuju, a koje mi koristimo u cilju da razbijemo njihovo okruženje, lavirint doživljava pun je otvora koji ne govore da li su otvoreni ka njegovoj spoljašnjosti ili unutrašnjosti.

Piramida i lavirint: Paradoks arhitekture

15.

Izdvajanje određenih oblasti interesovanja, poput racionalne igre jezika kao suprotstavljene iskustvu čula, predstavljalo bi monotonu igru ukoliko bi vodilo naivnoj konfrontaciji uma i tela. Arhitektonska avangarda se dovoljno često borila za alternative koje su se javljale kao suprotnosti: strukturu i haos, ornament i čistoću, stalnost i promenu, razum i intuiciju. I dovoljno često se pokazivalo da su takve alternative, u stvari komplementarne: tako i naša analiza dematerijalizacije arhitekture u svojoj ontološkoj formi (piramide) i čulnog doživljava (lavirinta), nije drugačija. Ali ako postojanje takvog izjednačavanja i ne budi sumnju kada se radi o njihovoj „komplementarnosti“, sigurno pokreće pitanje kako to izjednačavanje može izaći iz začaranog kruga pojmova koji govore samo o sebi samima.

Odgovor možda leži u kontekstu u kom se takvo izjednačavanje događa. Česta optužba koja se odnosi na analize ili čak dela koja se usredsređuju na specifičnu prirodu arhitekture, glasi da su one „paralelne“, odnosno da se zapliću i raspliću u nekom panglosovskom¹⁰ svetu u kom su društvene i ekonomske snage prikladno odsutne. Ne utičući na određujuće proizvodne snage, one konstituišu bezopasne oblike lične ekspresije. Stoga ćemo ukratko razmotriti dvosmislene osobenosti veze između arhitekture i politika.

16.

Ova tema je tokom poslednjih nekoliko godina jako dobro istražena. Uloga arhitekture i planiranja je analizirana iz aspekta projektovanja na osnovu slika društvenih institucija i kao verni prevod struktura društva u građevine ili gradove. Takve studije ističu poteškoće koje arhitektura ima delujući kao politički instrument. Prisećajući se nostalgичnog i tihog vapaja ruskih revolucionarnih „društvenih kondenzatora“ iz dvadesetih godina XX veka, pojedinci su zastupali upotrebu prostora kao miroljubivog sredstva društvene transformacije, kao sredstva promene odnosa između individue i društva putem ge-

⁹ Denis Hollier, *La prise de la Concorde*, Paris, Gallimard, 1974, ukazuje na suprotnost između lavirinta i piramide. Videti takođe Georges Bataille, *Eroticism*, London, Calder, 1962; „L'Experience Inetrieve“, in *Oeuvres Complète*, Paris, Gallimard, 1971.

¹⁰ Dr Pangloss je lik iz Volterovog *Kandida*; njegov pogled na svet označen kao naivno optimističan, predstavlja otelotvorenje Lajbnicove monadologije i našeg sveta kao najboljeg od svih mogućih svetova, *prim. prev.*

nerisanja novog životnog stila. Ali „klubovi“ i predložene opštinske građevine nisu zahtevale samo postojeće revolucionarno društvo, već takođe i slepo vero- vanje u tumačenje bihevizma prema kome bi pojedinačno ponašanje moglo da utiče na organizaciju prostora. Svesni da prostorna organizacija, iako može proizvesti privremene modifikacije ponašanja pojedinaca ili grupa, ne ukazuje i na posedovanje moći da menja društveno-ekonomsku strukturu reakcionarnog društva, arhitektonski revolucionari tragali su za boljim utemeljenjima. Njihovi pokušaji da pronađu društveno relevantnu, ako ne revolucionarnu, ulogu arhi- tekture, kulminirali su u godinama koje su usledile nakon događaja maja '68, sa „gerilskim“ građevinama čija simbolička i uzorna vrednost leži u njihovom zauzi- manju urbanog prostora, a ne u projektovanju onoga što je izgrađeno.

Na kulturnom planu, planovi nadrealističke destrukcije uspostavljenih vrednosnih sistema, osmišljeni su od strane italijanskih „radikalnih“ projektanata. Nihilistički preduslov društvenoj i ekonomskoj promeni bio je očajnički pokušaj da se upotrebi arhitektonski model izražavanja kako bi se osudili instituciona- lni trendovi njihovim prevođenjem u arhitektonske pojmove, ironično, „verifiko- vanjem pravca u kom se sistem kreće“ kroz projektovanje gradova beznadežne budućnosti.

Ne iznenađuje, stoga, i pitanje proizvodnje sistema koji bi konačno doveo do realističnijih predloga. S ciljem preraspodele kapitalističke podele rada, tra- galo se za novim razumevanjem uloge tehničara u građenju, u smislu odgovornog partnerstva direktno uključenog u proizvodni ciklus, premeštajući time koncept arhitekture ka opštoj organizaciji procesa građenja.

17.

Ali upravo ta nerealna (ili nerealistička) pozicija umetnika ili arhitekta, može biti sâma njena stvarnost. Izuzev poslednjeg stava, većina političkih pristupa pa- tila je od predvidljivih izolacija onih škola arhitekture koje su pokušale da po- nude svoje ambijentalno znanje revoluciji. Nije se činilo da Hegelov „dodatak“ poseduje pravu revolucionarnu oštricu. Ili upravo jeste? Da li arhitektura, u svojoj davno uspostavljenoj izolaciji, sadrži više revolucionarne moći od njenih brojnih transfera u objektivne realnosti građevinske industrije i socijalnog stanovanja? Da li društvena funkcija arhitekture leži u samom nedostatku funkcije? U stvari, arhitektura u malo čemu drugom može pronaći utemeljenje.

Upravo kao što nadrealisti nisu mogli pronaći odgovarajući kompromis između skandala i društvene prihvatljivosti, arhitektura, čini se, ima malo izbora između autonomije i angažovanosti, između radikalnog anahronizma Šilerove „hrabrosti da govori o ružama“ i društva. Ako se arhitektonsko delo odriče svoje autonomije prepoznajući njenu latentnu ideološku i funkcionalnu zavisnost, ono prihvata mehanizme društva. Ukoliko i proglašava sebe umetnošću radi umetnos- ti, i dalje ne može izbeći klasifikaciju među postojećim ideološkim kategorijama.

Stoga, arhitektura izgleda da može preživeti jedino ukoliko čuva svoju prirodu, negirajući formu koju društvo od nje očekuje. *Zato bih sugerisao da nika- da nije ni postojao bilo kakav razlog za sumnju u neophodnost arhitekture, jer neo- phodnost arhitekture jeste njena ne-neophodnost. Ona je beskorisna, ali na radika- lan način.* Njen radikalizam konstituise samu njenu snagu u društvu u kom je profit preovlađujući. Pre nego nejasan umetnički dodatak ili kulturološko oprav- danje finansijskih manipulacija, arhitektura je u većoj meri slična vatrometu,

iz razloga što i ove „empirijske utvare“, kako ih Adorno postavlja, „proizvode ushićenje koje se ne može prodati ili kupiti, koje nema vrednost razmene i ne može biti integrisano u proizvodni ciklus“.¹¹

18.

Zato i nije iznenađenje da ne-neophodnost arhitekture, njena nužna usamljenost, vraća arhitekturu sâmoj sebi. Ako njena uloga nije određena od strane društva, arhitektura će morati sâma da je odredi. Sve do 1750. godine, arhitektonski prostor mogao je da se osloni na paradigmu antičkih prethodnika. Nakon tog vremena pa sve do XX veka, ovaj klasični izvor jedinstva progresivno je postao društveno determinisan program. Sa stanovišta današnje polarizacije na ontološki diskurs i čulno iskustvo, sasvim sam svestan da bilo kakva sugestija o tome da oni formiraju neodvojive, ali istovremeno isključujuće, aspekte arhitekture, zahteva dodatno objašnjenje. Ono mora početi opisom očigledne nemogućnosti izmicanja paradoksu piramide konceptata i lavirintá iskustva, paradoksu nematerijalne arhitekture kao koncepta i materijalne arhitekture kao postojanja.

Ponovo ću izneti moju poentu, paradoks nije u nemogućnosti percepcije arhitektonskog koncepta (šest strana kocke) i realnog prostora istovremeno, već u nemogućnosti ispitivanja prirode prostora i istovremenog stvaranja, ili doživljavanja realnog prostora. Osim ukoliko ne težimo prelazu iz arhitekture ka opštoj organizaciji procesa građenja, paradoks ostaje: arhitektura je sačinjena iz dva, međusobno zavisna ali uzajamno isključiva, aspekta. U stvari, *arhitektura ustanovljava stvarnost iskustva dok ta ista stvarnost staje na put sveobuhvatnom sagledavanju. Arhitektura ustanovljava apstrakciju apsolutne istine, dok sâma ta istina staje na put osećaju*. Ne možemo oboje: doživeti i misliti da doživljavamo. „Koncept psa ne laje“; koncept prostora nije prostor.

Na isti način, postizanje arhitektonske stvarnosti (građevine) pobeđuje arhitektonsku teoriju, dok je istovremeno njen proizvod. Tako teorija i praksa mogu biti dijalektičke jedna naspram druge, ali u prostoru, prevođenje koncepta, prevazilaženje apstrakcije u realnosti, uključuje poništavanje dijalektike i nepotpuni iskaz. Ovo u stvari znači da, možda po prvi put u istoriji, arhitektura nikad ne može postojati. Učinak velikih borbi društvenog progressa je izbrisan, kao i sigurnost arhetipova. Određena sopstvenim propitivanjem, arhitektura je uvek izraz nedostatka, mane, nedovršenosti. Ona uvek izostavlja nešto, ili stvarnost ili koncept. Arhitektura je i postojanje i nepostojanje. Jedina alternativa paradoksu jeste tišina, konačni nihilistički iskaz koji moderna arhitektonska istorija može pružiti svojim konačnim udarcem samouništenja.

19.

Pre nego što napustim ovo kratko istraživanje arhitekture kao paradoksa, primamljivo je predložiti način njegovog prihvatanja odbacujući tišinu koju taj paradoks, čini se, implicira. Ovaj zaključak bi mogao da bude nepodnošljiv filozofima, time što menja „subjekt“ arhitekture: vas i mene (a zna se da logičari nikad nisu pijani). Mogao bi da bude nepodnošljiv i naučnicima koji žele da

¹¹ Bernard Tschumi, *Fireworks*, 1974, izvod iz *A Space, A Thousand Words*, London, Royal College of Art Gallery, 1975: „Da, upravo kao što su sve erotske sile sadržane u tvom pokretu sagorele ni zbog čega, arhitektura se mora shvatiti, izgraditi i uništiti uzaludno. Najveća arhitektura je arhitektura projektanta vatrometa; ona savršeno pokazuje besplatnu konzumaciju uživanja“.

ovladaju „subjektom“ nauke. Mogao bi da bude nepodnošljiv umetnicima koji žele da objektiviziraju „subjekt“.

Hajde da prvo ispitamo lavirint. U toku ove rasprave, implicirano je da se lavirint prikazuje kao spora istorija prostora, ali da je njegovo potpuno otkrovenje istorijski nemoguće jer nije dostupna transcendentna tačka u vremenu. Moglo bi se biti unutar lavirinta i deliti njegovi temelji, ali nečija percepcija lavirinta je tek na način na koji se on manifestuje. On se ne može sagledati niti izraziti u celini. Na njega smo osuđeni i ne možemo iz njega izaći te sagledati celinu. Ali prisetimo se da je Ikar leteo ka Suncu. Možda se, posle svega, izlaz iz lavirinta nalazi u stvaranju piramide, kroz projekciju subjekta ka određenoj transcendentnoj objektivnosti? Nažalost, ne. Lavirint ne može biti savladan. Vrh piramide je imaginarno mesto i Ikar je pao; priroda lavirinta je da podražava snove, što uključuje i san o piramidi.

20.

Ali stvarni značaj lavirinta i njegovog prostornog iskustva nalazi se negde drugde. Piramida, analiza arhitektonskog objekta, raščlanjivanje njegovih oblika i elemenata, sve udaljava od pitanja subjekta. Čulna arhitektonska stvarnost ne doživljava se kao apstraktni objekat transformisan od strane svesti, već kao trenutna, neposredna i konkretna ljudska aktivnost: kao praksa, sa svom svojom subjektivnošću. Ovakav značaj subjekta je u čistoj suprotnosti s filozofskim i istorijskim pokušajima da objektivizuju trenutnu, neposrednu percepciju realnosti, na primer u proizvodnim odnosima. Govoriti o lavirintu i njegovoj praksi znači insistirati na njegovim subjektivnim aspektima: on je lični i zahteva neposredno iskustvo. Nasuprot Hegelovom pojmu *Erfahrung*-a i blisko Batajevom „unutrašnjem doživljaju“, ova neposrednost premošćuje čulno uživanje i rasuđivanje. Ona uvodi nove artikulacije između unutrašnjeg i spoljašnjeg, između privatnih i javnih prostora. Predlaže nove suprotnosti između razdvojenih aspekata i nove odnose između homogenih prostora. Međutim, ova neposrednost ne daje prednost aspektu iskustva. *Jer jedino prepoznavanjem arhitektonskog pravila, subjekat prostora može dostići dubinu doživljaja i njegovu čulnost. Poput erotizma, i arhitekturi su potrebni i sistem i ispad (ekscses).*

21.

„Iskustvo“ može imati posledice koje prevazilaze čoveka kao svog „subjekta“. Podeljeno između racionalnosti i zahteva za iracionalnošću, naše sadašnje društvo kreće se prema drugim stavovima. Ako je „sistem+ekscses“ jedan od njegovih simp-toma, možda ćemo uskoro morati da razmotrimo arhitekturu kao neophodnu dopunu ovoj promenljivoj praksi. Arhitektura je, u prošlosti, društvu dodeljivala lingvističke metafore (zamak, lavirint). Možda će sada obezbediti kulturni model.

Sve dok društvena praksa odbacuje paradoks idealnog stvarnog prostora, imaginacija kao unutrašnji doživljaj može biti jedini način njegovog prevazilaženja. Menjajući preovladavajuće stavove o prostoru i njegovom subjektu, san o koraku izvan paradoksa može, čak, obezbediti stanje za obnovu društvenih stavova. Up-ravo kao što je erotizam uživanje u neočekivanom pre nego sâmo neočekivano uživanje, tako je i rešenje paradoksa imaginarno mešanje arhitektonskog pravi-la i iskustva uživanja.

Prevod: Dragana Ćirić, Danica Stojiljković

Korektura: Srđan Marlović, Dejan Todorović i Anita Zrnić