

Jelena Mitrović
Vladimir Milenković

Arhitektura kupole: mapiranje nebeske dubine

APSTRAKT: Nema sumnje da su stari Grci evropskoj arhitekturi ostavili u nasleđe jednu od njenih najvažnijih kategorija: kategoriju stila. Partenon je generacijama modernista bio primer za smisao i domet pojma stil. Međutim, ne treba zaboraviti da su se ciljevi arhitekture oduvek pružali dalje - izvan stilske ravnoteže - da su stilovi same sebe prevazilazili, da su se čak i u sebi „trošili“ hoteći da dosegnu ideju o celom. To jedno i celo je dalo (i još uvek daje) osnovni pravac arhitekturi. Pitanje moderniteta je aktuelnu stvarnost uvek vraćalo na to. Možemo li je posmatrati drugačije? Možemo li projektovati izvan nužnosti da zahvatimo celo? Možemo li danas drugačije razumeti tu nužnost? Može li pojedinačno delo arhitekture biti i deo celog i celo u sebi? Možemo potražiti odgovore na ova pitanja arhitekture tek ako se vratimo na put njihovog morfološkog porekla, put kojim su kretali „zaboravljeni“ modernisti. Moderna jeste bila pozvana da prvi put stvarno odgovori na globalna pitanja. Priča o globalizaciji u arhitekturi nikad nije bila ništa drugo nego priča o celini u sebi, kojoj pripada i modernistička ideja o opštem u pojedinačnom, na koju je moderni stil pokušao da odgovori pitanjem ornamta dok je odgovor za to vreme, iz današnje perspektive, ležao u geometriji. Poreklo tog stremljenja arhitekture zaista se vidi u antici, iako možda ne izričito tamo gde se okrenuo Le Corbusier u svom Putu na istok. Kao da se iznova potvrđuje da svi putevi vode u Rim.

KLJUČNE REČI: Panteon, panteonizam, kupola, nebo, mapa

I Geometrija neba

Kupola za arhitekturu nikad nije *samo kupola*, pa se i ne može svesti na tumačenje oblika i njegovih fizičkih ili simboličkih svojstava. Ona je već u nastajanju ispunjena određenim metafizičkim zahvatima u čijoj realizaciji arhitektura preuzima odlučujući konceptijsko-tehnički korak. Zato razumeti pragmatičnost projekata Panteon možda znači vratiti se do porekla reči kupola. Semantička osnova tog termina u latinskom jeziku otkriva tri figure koje propisuju vezu sa našim nasleđenim znanjem o kupoli. To su *tholus*, *hemisphaerium* i *convexum*, što znači - kada krov nad glavom, nebeski omotač i geometrijski idealan oblik postanu jedno. U antičkom svetu je za ovakav domen postojala jedinstvena grčka formula $\sigma\phi\alpha\acute{\iota}\rho\alpha$ kojoj Rimljani dodaju kosmopolitansku dimenziju *sphaera = orbis*. Grci su *geometrivali* Nebo. Kako Sloterdijk piše, oni su matematizovali i upleli u

umreženu simboliku precizne sferne geometrije, ali Rimljani su bili ti koji su uspeli da planetarne bogove skupe u jednu grupu i proglase ih pokroviteljima i čuvarima. Drugim rečima, „arhitektonski događaj Panteon“ je izvesno trebalo da bude prva adresa za sve evropske arhitektae koje je slava vodila put istoka. Istinski kosmopolitizam, kao „rimski odgovor na grčki problem“, uvek je bio drugo od širenja panevropske ideje izvan kulturne Evrope samo arhitektonsko-stilskim sredstvima, poput Kolhasa u Kini, ali manje poput Nuvela u Abu-Dabiju. Šta je arhitektonsko mesto koje danas u sebi nosi događaj poput onog koji je u antičkoj epohi bio Panteon: *nebo je jedino celo*? Da li se arhitektura nalazi u formi koja je ujedno i deo sveta i svet sam jedino kada proizvodi sopstvenu geometriju kao odgovor na ideju o imaginarnoj strukturi kosmosa? U vreme Panteona carevi su se koristili Nebom kao resursom sreće carstva i, onome što je bilo *mare nostrum* (tada Sredozemno more) dodali *coelum nostrum* (celo naše nebo). U tom smislu, za Panteon kojeg je na kraju izgradio Hadrijan (118-128 AD), hroničar Kasije Dion piše da je proizašao iz svoje neverovatne sličnosti sa nebeskim svodom.¹



Tabla 1. Mape neba. Google Earth

¹ Sam imperator se toliko bio poistovetio sa konceptom da je pozeleo i sam da bude arhitekta, naredivši, prema Dionovom navodu, da pogube pravog arhitektu nakon što zgrada bude gotova.

II Kupola ili jedna linearna istorija evropske arhitekture

Kako bi se kupola, za koju Heleni nisu nikad ranije stvorili konceptijski model, ne samo dogodila nego i iznela nenadmašni arhitektonsko-teološki program bilo je potrebno da se umeša sudbina i spoje različite, za arhitekturu srećne okolnosti. Oblici poput kupole i svoda nisu pristajali uz grčke stilske redove i oni su kroz klasično helensko doba ostali odrođenim od arhitekture polisa. Njihova revitalizacija se dogodila tek u kasnom helenizmu, kada su gradovi-države iščezavali u svemu osim predstavljanju. Osvald Špengler piše kako je najstarija od svih umetnosti arhitektura, pošto se ona bavi neposrednom prostornošću i njenim savladavanjem putem oblika. Po njemu je neposredna prostornost u sećanju svih kultura vezana za ono strano što izaziva strah.²

Istorijskim prelaskom kulture u civilizaciju, arhitektura ustupa svoju nadmoć pojedinačnim, *gradskim umetnostima* i njihovim univerzalnijim oblikovnim sredstvima. Međutim, ako je u pitanju momenat kada kult prelazi u diskurs (analognom onome u drevnoj Atini, kada dolazi do osnivanja Platonove Akademije) koncept kupole u renesansi³ je u najvećoj meri povezan sa gradom i političko-akademske stanjem samorefleksije i operacionalizaciji svih raspoloživih intelektualnih kapaciteta kulture kako bi se oduprela sopstvenom odumiranju. Takvoj sposobnosti sabiranja u sebi koju je u antici imala Atina, a u hrišćanstvu Firenca, dugujemo samu mogućnost postojanja civilizacije te i njenog sasvim drugačijeg, kosmopolitanskog prostora arhitekture - prostora tzv. nebeskog ili *pan-teističkog* raspona. Da bi se on ostvario, najpre kupola koju projektuje Bruneleski (Bruneleski) mora da nastane kao čist idiom prirodnosti, nezamisliv gotici koja je bila prirodna po načinu na koji je mogla da prenese logiku prostornog širenja inherentnu hrišćanskoj srednjovekovnoj kulturi. Prema Špengleru se na liniji *euklidovskog* osećanja prostora koji predstavlja dorski *statični odnos nosioca i tereta*, u gotici nalazi sistem svodova koji treba da izrazi *dinamički odnos sile i mase*. I kao što je Platon bio prvi arhitekta helenizma, Bruneleski je za nas prvi arhitekta diskursa, prenoseći na sopstvo teret odgovornosti koja je do tog momenta bila u rukama bogova.

Idiomski projekat kupole je takođe vezan za fenomen globalnog, ali se on razlikuje od atmosferskog, kosmopolitanskog osećanja opne kakvo će nastupiti u modernosti sredinom XIX veka. U ranoj renesansi tačku oslonca predstavljala je linearna perspektiva, te nije slučajno što je Bruneleski takođe bio i izumitelj *costruzione legittima*, ličnost koja je faktički postavila okvire modernog diskursa realnog prikazivanja prostorne dubine. Kupola i perspektiva su stoga povezane iako im zajednička ravan nije vidljiva. Idiomi oblici italijanskog *quattrocenta* su bili reference nominalističkog Smisla, ideološkog pojma koji je tada veštački stvoren da bi održao jedinstvenim pogled na svet koji se, po svoj prilici, već bio raspao.

2 Špengler, 1989. Zato je artikulacija zajedničkog prostora - kuće, grada, a na kraju i sveta - najpre u neposrednoj vezi sa matematikom i logikom.

3 Ibid., 58-59. Kupola je bila strana arhitekturi vitalnog perioda helena, tzv. klasičnog perioda koji je prethodio helenizmu, isto kao i evropskoj gotici, koja ju je odbacila u svom usponu.



Tabla 2. Panteon, Rim. Vila Borgeze, Rim. Muzej Luvr, Abu Dabi

II/1 Kristalno nebo

Kupola i linearna centralna perspektiva su derivati one fiktivne granice univerzuma za koju je referentni pojam *stakleno nebo*. Nebeski globus koji je u antici Atlant nosio na leđima bio je nešto sasvim drugo od novovekovne *funkcije staklenog neba*. U mitskoj ravni antičkog viđenja prostora Atlant je nosio materijalni dokaz sfere, granicu bez koje ni jedno saznanje te civilizacije ne bi bilo moguće i bez koje bi se njen prostor raspao. Platonistički pojam sfere možda najbolje dočarava kako su grčki mudraci učinili neprikosnovenom razliku između spolja i unutra. Sve što bi hipotetički stremilo sa druge strane palo bi u mit i bilo bespogovorno njemu predato. Međutim, kupola Pantheona ne dozvoljava da pomislimo da je bilo reči o bilo kakvoj zabludi. Ona dokazuje da je arhitektonska formulacija transparentnosti tog prostora bila moguća i jasna, najpre iz odnosa unutrašnjeg sveta zdanja sa njegovom spoljašnjošću oslobođenom didaktičkih funkcija.⁴ Panteon čak ni posle impe-

4 Ibid., 110-111. Predstava iracionalnih brojeva kakvim ih mi pišemo za grčki duh ostala je nemoguća.

rijalnog *panteističkog vremena* ne ostavlja sumnju da je kupola predstavljala nešto izvanredno - kosmologiju sveta u najsavršenijem obliku. Tu se pomoću sferne kupole realizovao novi nivo stanja imanentnosti na kojem je antički kosmos susreo svoje konačno ispunjenje. Već tada biva donekle sporan status hrama, zato što je modus imanentnosti (verovanja) na rubovima carstva prelazio iz antičkog u mistički. Drugim rečima, rimski svet je počeo da se degeometrizuje i sjedinjava u vremenu koje je pripalo misticima i prorocima. Fizičke relacije izraza i tela u pokretu su nestale, kao i perspektivne prostorne relacije, a pritom je nova intimnost ispunila igru simbola i još jače ih međusobno povezala. Kupola Aja Sofije predstavlja sam vrh volumetrijskog jedinstva prostora zračućeg i kompozitnog, za koji je filozof Proklo Likej⁵ postavio novu definiciju prostora kao ničeg drugog sem najfinijeg svetla. Ona najbolje pokazuje u kojoj se meri promenila morfologija neba.⁶

Iz hrišćanskog jezgra uslovno dematerijalizovanog prostora rodila se moderna filozofija razuma. Paradigma njene geometrije više nije bio broj-količina nego broj-funkcija. Nju Špengler dovodi u vezu sa uzročnom logikom gotike. Međutim, gotika još uvek barata sa kompozitnim telom nasuprot praznine, izvodeći oblik iz mase i tako formulišući problem njenog negativa. Ervin Panovski komentariše kako je beskonačnost već tada, u kasnom sholasticizmu, misaona tranzicija od negativa mase do prostorne šupljine. Zapadna misao će uskoro biti pozvana da preispita svoje paradigme, a isto važi za umetnost visoke renesanse koja iznenada postaje svesna gubitka *opne, središta i Smisla*.⁷

II/2 *Natura naturata*

Na liniji sholastičarskog povratka na Aristotela, rotacija neba, naizgled empirijski očigledna, nije se mogla poveriti svojstvima zemaljskih elemenata, te je postulirano postojanje *petog elementa*: etar, gr. *aither* (αἰθήρ), po Aristotelu sferogena, cikloformna i transmisiona supstancija neba. Etarski prostor i za sholastičare predstavlja prostor širenja nebeske svetlosti - taj supralunarni prostor (iznad meseca) sadrži 55 rotacionih sfera po kojima su raspoređene pokretne zvezde. Zatim, u najvišem sloju postoji sfera zvezda nekretnica obuhvaćena prozirnim kristalnim nebom iznad kojeg sholastičari koncipiraju poziciju *divine omnipotence*. Sublunarni prostor (onaj ispod meseca) je prostor materije – neproziran, težak i zemaljski. Gotski tornjevi tako već postuliraju spoljašnjost uzdižući se ka sve lakšem i svetlijem prostoru, stremeći kroz etar ka *mestu iznad samog neba* (*hyperuranios topos*). Nezamisliv Aristotelu, imenovan od strane Dantea kao *Empyrean*, uskoro će postati *natura naturata*.

Kosmološka revolucija koja je započela Kopernikom⁸ neizbežno je vodila ka napuštanju Aristotelovog učenja, a rezultat je bio koncept beskonačnosti. Sedamdesetih go-

5 Proklo Likej (412-485 AD) i njegov uticaj na zapadnu srednjovekovnu kosmološku teologiju i epistemologiju vidljivog.

6 Sloterdijk, 2015, 434. Kosmotehnička neobičnost koja je u islamskoj arhitekturi prerasla u „školu čuda“.

7 Jer je u geometriji Panteona pored vidljivog neba sadržano i, prema Sloterdijku, „nebo filozofa“, ali iznutra.

8 Nikola Kopernik (1473-1543) i njegovo otkriće eskcentriciteta zemaljske orbite, 1515.

dina XVI veka srušena je dve hiljade godina stara doktrina o nebeskoj sferi, tako da je svet, prvo izgubivši mesto u centru univerzuma, ostao ogoljen od svojih omotača i svake druge sigurnosne granice. U umetnosti kasne renesanse ovo otkriće nije ostalo bez ishodišta, posebno ako se uzme u obzir da je reč o vremenu kada se pozicija umetnika menjala i politički. Istovremeno sa realizacijom Mikelandelovog projekta kupole crkve Sv. Petra u Rimu počela je maniristička reakcija *zakrivljivanja* koja se odrazila na prostorne koncepte kupole i centralne perspektive. *Stakleno nebo se slomilo* i ta se nova empirijska slika sveta, još uvek strana u čovekovom iskustvu, poklopila sa klimatskim kolapsom.⁹

Manirizam je dugo predstavljan kao reakcija, ali ovde ćemo ga posmatrati kao imunološku akciju koja dolazi iz redova onih koji su se posredno ili neposredno bavili prikazivanjem i artikulacijom prostora. Ako je Bruneleskiju bila dopuštena sloboda demijurga sa svom odgovornošću koju je nosila, u ovo vreme umetnik kojem je oduzeto *nebo nad glavom* i *tlo pod nogama* sebi osvaja pravo da predstavljanjem popuni prazninu. Tako početak modernog dizajna dolazi u vezu sa idejom o reanimaciji prostora putem mapiranja (lat. *designo*) praznine na osnovu sfernog zakrivljenja slike zarad distorzije perspektive. Za razliku od renesanse koja je težila homogenizaciji perspektivnog predstavljanja, maniristička predstava zaokupljena fenomenima anamorfoze (*anamorphosis*) i optičke iluzije, *Trompe-l'œil* (*optical illusion*), širi se celim evropskim internacionalnim područjem imajući heterogeni izraz. Umetnost predstavljanja prostora već razvija univerzalna estetska sredstva da bi sebe razumela, šaljući poruku svetu da je moguće, ali i nužno, razviti sopstveno nebo i sopstvenu istinu. Pomeranje nedogleda i disperzija horizonta nisu bili ništa drugo do revitalizacija opipljivog središta, iznutra, realno-imaginarnom rekonstrukcijom nepostojeće sfere.¹⁰

Pomenućemo jedan objekat arhitekture čiji je domet u umetnosti i tehnici obuhvatio sve ove teme koje su suštinski nastale kosmološko-teološkim razdvajanjem. Vila Borgeze (ili Casino Nobile, 1613) još jedna je kuća posle Panteona koja svoj koncept neba jednako duguje arhitekti koliko i naručiocu. Obojica su imali veliku slobodu koju im je obezbedio zajednički pokrovitelj, papa Pavle V (takodje Borgeze) koji će par decenija kasnije, zajedno sa svojim mlađim rođakom izabrati da podrži Berninija i Karavađa. Njihova ključna dela se još uvek nalaze u samoj vili koju je pretvorena u *prvu* galeriju Evrope. Druga njegova inovacija u arhitekturi vezana je za park oko vile. Šipion Borgeze (Scipione Borghe-se) je želeo da ostvari prirodu u urbanom okruženju Rima stvorivši tako, putem veštačkih vodopada i gusto sađenog drveća, prvi od konceptualnih baroknih vrtova koji će vrlo brzo nakon toga dominirati panoramama evropskih gradova.¹¹ Istinski značaj ove vile je dvostruk sa prostornog stanovišta. Prvo, svod ili ono što bismo nazvali nebom gubi isključivo oblikovne, arhetipske karakteristike, a dobija piktoralne, koji ga nakon perioda *quattro-*

9 1550. je počelo veliko širenje leda, zbog erupcije vulkana u Aziji, da bi 1650. u Evropi bio zabeležen prvi temperaturni minimum.

10 Od Parmidaninove predstave Autoportreta u konveksnom ogledalu (~1524) do Pocove (Andrea Pozzo) *trompe-l'œil* kupole u bečkoj crkvi St'Ignazio (1703).

11 O neumanjenom značaju baroknog vrta u najmodernijem gradskom dobu govori film *It Happened in the Park / Villa Borghese* (1953) čiji su tvorci Đani Frankolini i Vitorio de Sika

centa odvajaju od čistog idioma i vraćaju u vezu sa njegovim gotskim poreklom. Tu nalazimo jedan nov, u sebi kontradiktorni oblik prostornog poretka čiji element ekstenzije ili širenja postaje koordinacija u borbi sa subordinacijom.¹² Drugo, tu nastaje, u pravom smislu te reči, fukoovska heterotopija ogledala – mesto istovremeno intimnog i zajedničkog prostora koje ostaje savremeno do današnjih dana. Uskoro ćemo videti da veliki arhitekti XIX veka na njihovom putu ka savremenom obliku arhitekture – ka morfološkom modelu savremenog neba - nisu nikad napustili programske paradigme vrta, muzeja i svetkovine.

II/3 Putevi zvezda

Kada je Volt Vitman (Walt Whitman) sredinom XIX veka pisao da su *vlati trave* iste kao i *putevi zvezda* slika sveta je bila promenjena čak i u odnosu na Njutna. Tada je kosmos, koliko god beskrajn, još uvek predstavljan u formi elipse, a globus, koliko god lišen nebeskih omotača, proizvođen kao uparen sa svojim kosmičkim paragonom - sfernom geometrijskom projekcijom neba iz univerzalne pozicije zemaljskog centra. Ovaj upareni globus koji se i danas može pronaći u starim bibliotekama imao je zadatak da sačuva atmosferu „etra“. A etar je metaforički ispunjavao onaj prostor u kome se moglo disati, u kome je ljudsko biće sadržano i koji, prema Sloterdijku, kao imaginarna supstanca još uvek preuzima sferogenu i ciklofornu organizaciju prostora.¹³ Kant je takođe znao da je razum neposredno povezan sa prostornom organizacijom. Iz te aluzije, razumećemo mišljenje koje ga je dovelo do *objektivne sinteze*. Dakle, to je bio isti prazan prostor - *quantum continuum* – stvoren pre svih stvari, a u kome su one ipak sadržane, a koji je pre Kantove formalizacije, u tri dimenzije racionalizovao Dekart.¹⁴ Nužnost XIX veka bilo je iznalaženje oblika: dok su stari oblici nestajali, odbačeni zajedno sa kosmološko-teološkom tradicijom mišljenja sveta. Čovek se morao suočiti sa sopstvenom konačnošću pred beskrajnim prostorom i vremenom, analogan novoj slici sveta koja je ostala bez svog *nebeskog blizanca*. Bilo je to vreme kraja *malog ledenog doba*, ili poslednjeg zabeleženog temperaturnog minimuma. I po Fukou, taj XIX vek je suštinu mitova zamenio Drugim zakonom termodinamike.¹⁵ Entropija sistema, metaforički gledano, sa prostornog staništa nije ništa drugo do gubitak atmosfere koji je prvo dokazan naučnim sredstvima, a zatim osećan u empirijskom prostoru. Današnje poimanje *efekta staklene bašte* se nalazi u obrnutom spektru istih tih pojmova, predstavljajući, posmatrano u domenu Smisla, ishodište arhitektonskih staklenih bašti iz prošlosti. XIX vek nudio je ideju po kojoj je pomoću nove tehnologije moguće rekonstruisati globalni zaštitni omotač i tako sačuvati etar koji je u najmodernijem dobu osuđen na beskonačno ubrzano nestajanje. Sve iščezava, i za pomenutog pesnika, stanovnika nove i aktuelne - beskrajne slike vremena i njemu

12 Fuko, 1990, 278.

13 Sloterdijk, 2013, 3.

14 Panofsky, 1999, 174.

15 Fuko, 1990, 278. Teorija reda i teorija haosa, koje su tada, u suštini, otvarale pitanja istoričnosti i konačnosti.

pripadajućeg prostora. Upravo u tom trenutku prestanka globalnog hlađenja, arhitektura XIX veka počinje da odražava svet u novom moderno-imperijalnom *painteisičkom* svetlu. Arhitektura svoju novu kosmičku paradigmu nalazi u projektu „svetskog enterijera“ - *Kristalnoj palati* Džozefa Pakstona (Joseph Paxton) iz 1851. godine sa kojom, nova estetika uranjanja započinje svoj *marš* kroz modernost, prelazeći preko kritičnog praga imanentnosti. Tako i Vitmanova poetika, viđena analogno, prati format *Svet jednako izložba* postajući kuća svih heterogenih izložbi koje mu je omogućilo njegovo vreme.

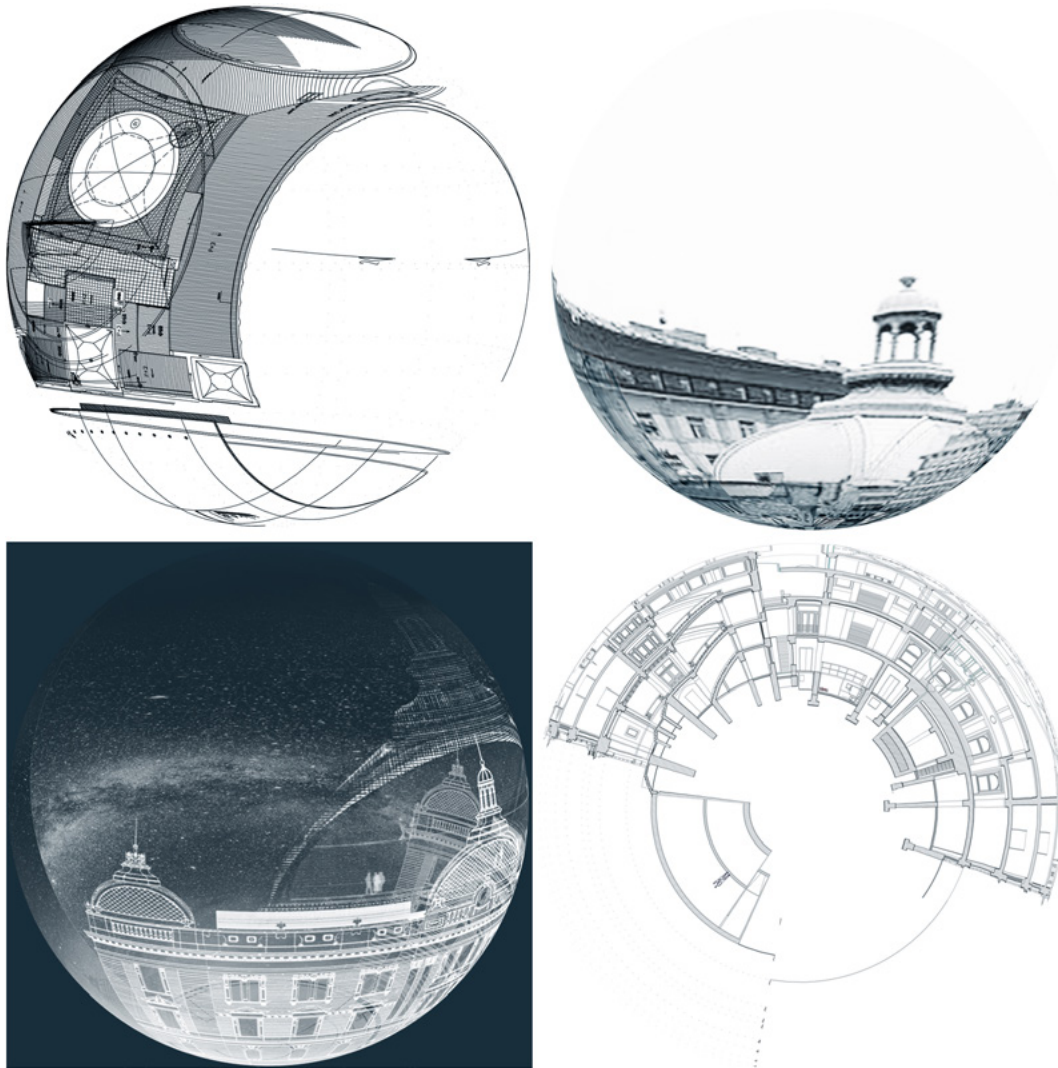


Tabla 3. Mapiranje rupe

Narodni muzej. Beograd. Konkursni rad. 2010. Studio Neoarhitekti. Projekat je zasnovan na ideji da je još uvek moguće izmisliti nevidljivo “regularnim” sredstvima arhitektonskog diskursa. Fizička pojavnost kupole u sebi krije istoriju nebeskog svoda iznad postojeće zgrade ali i njenog unutrašnjeg sadržaja / www.neoarhitekti.net

Kada arhitektura odražava jasnu predstavu o svetu, njen prostor ne može biti čisto arhitektonski. To je globalni prostor u kome sile arhitekture i tehnologije zajedničkim snagama

ostvaruju ono što je neizmerno. U takvoj arhitekturi više nego igde vlada ideja sveukupnog poretka i idealne geometrijske strukture u kojima se materijalna gustina dostiže i pojmovno i pojavno. Zato, ako je u antici to značilo prikazati svet u jedinstvu tehnike i materijala zvanih jednim imenom - *Opus caementicium* - u modernosti to znači povezati ceo svet beskrajnim vezama unutar imanentnosti jedne opne poput *Kristalne palate*. Činjenica da se ona može rastaviti, sastaviti i rekonstruisati na drugom mestu dodatno pojačava njene ogromne simboličke i reprezentativne mogućnosti povezivanja i objedinjavanja njome obuhvaćenog sveta. Preko nje je u XX veku, prodrila ideja o neoblikovanoj sferi koja u krajnjem ishodu prerasta u Pejievu piramidu usred Luvra, kao i Nuvelov disk u Abu-Dabiju. Povezane neprevaziđenim objedinjujućim idejama vidljivim na projektu *Spaceship Earth*, čiji je "otac" bio tvorac geodezijske kupole, Bakminster Fuller (Buckminster Fuller), one se, svaka na svoj način, umnožavaju u slikama svog okruženja, odnosno njegovim vodenim i vazдушnim odrazima. Beskrajno odražavanje života i sveta predstavlja odliku ovog arhitektonskog jezika, njegov način oglašavanja i formulisanja njegovog prava na univerzalni govor. Za to vreme na snazi je novi virtuelni globus *Google Earth* koji je obrisao nekadašnji *unutrašnji apsolut* sa lica zemlje, a to lice je postalo sama atmosfera. U ovoj beskrajno heterotopnoj i heterohronoj *zoom in-zoom out* situaciji moguće je obnoviti staro manirističko iskustvo koje se koristeći imaginarnu sferu odupiralo *slomu staklenog neba*. Tako ponovo, Vila Borgeze i Kristalna palata, interpretirane svaka na svoj način, svedoče o tome da se ne bavimo slikom prostora već njegovom projekcijom u kojoj slike imaju ulogu reanimatora.

III Nelinearna perspektiva sfere

Prelazak sa simboličkih na arhitektonske slike i obrnuto već dugo vremena ima značenje divergentnog, a ne istoriskog procesa, čemu se mora dodati i to da akademskim arhitektima najnovijeg doba izmiče poriv medijsko-tvoračke inspiracije kakvu bismo mogli zamisliti u svetlu njihovih prethodnika - naslednika srednjovekovnih esnafskih graditelja. Nužnost koju nalaže tradicija, da se istina o svetu prikaže u jedinstvenom objektu arhitekture, u modernom dobu nije bilo moguće realizovati usled neodrživosti označitelja. Zastupanje sebe i zastupanje ideje o opštem danas je upravo u tom smislu problematično. Iako je protagonistima modernizma i njihovim sledbenicima izgledalo da su *zavrteli* svet, a zaljubljenicima u modernu da je takvo njegovo okretanje i dalje moguće, danas postaje jasno da su prodori „ka pravoj arhitekturi” bivali samo *linearna putovanja tamo i natrag*. Vratimo li se još jednom na Sloterdijka, svaki pokušaj da se posle takozvane "propasti neba" slika celovitog i sveobuhvatnog oblika rekonstruiše neminovno je ostanak u okvirima metafizičke i kosmografske starozapadne tradicije. To znači da bi rezultat ideje o prikazivanju celine bio eventualno hermetičan, te da i to, i dalje, prouzrokuje idealizam arhitektonsko-mističkog karaktera.

Moderni autor, kada pokušava da bude "govornik" istine, već je od samog početka svestan da je njen samoovlašćeni zastupnik lišen svake punomoći sveta, zbog čega se zamenom teza neretko ustvari zamenjuju uloge. Ako estetsko posmatranje celine lišene

centra može da kompenzuje davno izgubljenju “zbrinutost unutar projektovanog kosmosa”, ono ipak ne otlanja ni svesnu ni nesvesnu lažnu ideološku zabrinutost za modernost policentrične prirode nadmodernosti, sa kojom se prošli vek dobrovoljno okončao.

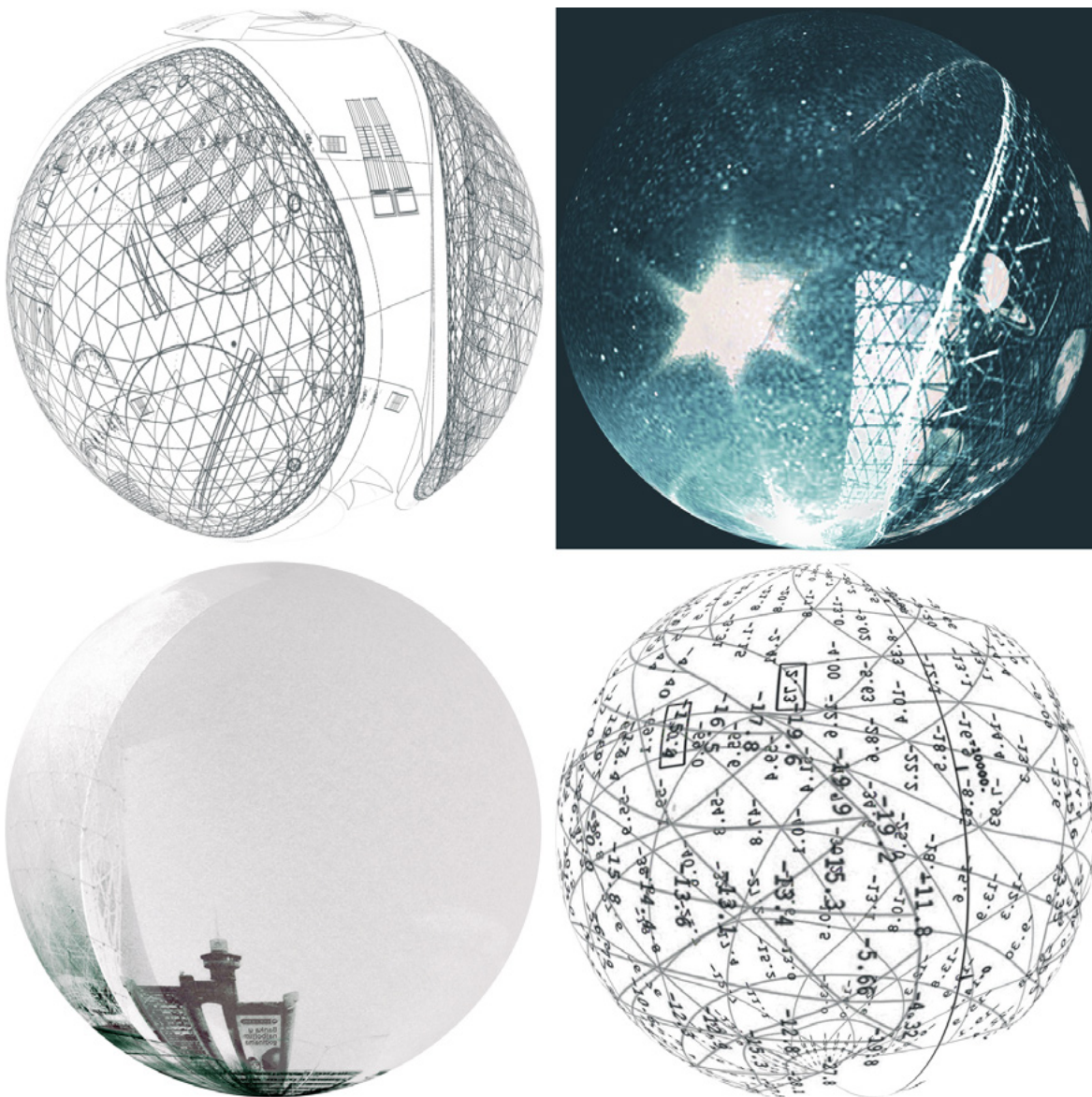


Tabla 4. Mapiranje celine

Centar za promociju nauke. Novi Beograd. Konkursni rad. 2010. Studio Poligon. Na liniji Bakminstera Fulera nova sfera je projektovana sa idejom da se otvore mogućnosti objekta za apsorpciju svog bezgraničnog okruženja / www.poligon.rs

Šta je danas ideja o panteonizmu kao autentično evropskoj arhitektonskoj kategoriji? Formalni kapacitet kupole Panteona napustili smo još davno zarad koncepcijskog preslikavanja njenog unutrašnjeg sadržaja na prostornu dubinu rupe koja se našla u njenoj amplitudi. Možda se novelistički karakter ovako isprojektovanog kontinuiteta u arhitekturi da tumačiti kao svesno manirističko izbegavanje distopičnosti nasuprot ekskluzivnom istrajavanju na čistom obliku. U tom smislu, i pomenuta Pejieova piramida u Luvru samo naizgled daje savremenost izabranom oblikovnom arhetipu. Suštinska razlika nalazi se u okruženju koje je za staroegipatske piramide beskonačni “mrak” na kojem je moguće zamisliti, videti i doživeti svod koji je večno prekriven zvezdama. U ovakvom programskom konceptu trag svetla, kao događaj, ostaje zarobljen unutar tla. Za to vreme staklena piramida u ulaznoj zoni pariskog Luvra više liči na evropski metaprojekat nepostojećeg otvora u samom vrhu egipatskog arhisimbola. To bi mogla da bude “ona” rupa preko koje je i danas moguće “udahnuti” civilizaciju kojom je arhitektura obmotana.

U istom ovom maniru, ali drugom obliku, zatvorenost koju poistovećujemo sa formalizovanim nestajanjem, ne može se identifikovati na arhitekturi starogrčkog hrama sa kojom je ovo istraživanje i otpočelo. Slika današnjeg Partenona otkriva vitalnost sa kojom se on tome i dalje odupire. Reč je o vremenskom kontinuitetu njegovih fizičkih i simboličkih svojstava – upravo onoj panteističkoj kategoriji koja nas kao arhitekta prisiljava na iskrenost prema putovanjima korbizijanskog tipa - profesionalni odnos prema nemiru i volji da se ostvari najdirektnija (subjektivna) veza sa arhitektonskim objektom. U tom svetlu dozvoljavamo sebi da gledamo u sudbinu “kuće nad kućama” koja je svoj svod, i figurativno i literarno, dobila sa dvehiljadegodišnjim “zakašnjenjem”. Nije reč samo, iako ni to ne bi bilo malo, o još jednom novelizmu sa čijom se arhitektonskom projekcijom Bernar Čumi približio i našoj ideji. Atmosfera živuće stvarnosti¹⁶ obostrano mapira staklo geometrijske kopije hrama na koti najvišeg programskog novoa u Muzeju Akropolja “kri-veći” u realnom vremenu sliku njegove evropske prošlosti. Stanje otvorenosti u kojem se, ne svojom voljom, našao Partenon dokazuje da je kontingentnost života ta slika nebeske obdanice sa kojom je moguće mapirati i danas stilski besprekora kadar njegovog i njenog (misli se na Evropu) “raznetog” krova.

Jelena Mitrović
Vladimir Milenković

16 Milenković, V., et al., This Must Be the Place – Interview with Bernard Tschumi, in Đokić, V., Bojanić, P., ed., 2012.

Literatura:

- Aristotel, *O Nebu* (Beograd: Grafos, 1990)
- Bourriaud, N., *Formes de vie - L'art moderne et l'invention de soi* (France: Denoël, 2009)
- Dion, C., Foster, H.B., Carry, E., *Dio's Roman History* (New York, London: G. P. Putnam's sons, W. Heinemann, 1924)
- Duddy, M., *Roaming-Point Perspective: A Dynamic Interpretation of the Visual Refinements of the Greek Doric Temple* in Wassell, S. R., Williams, K., eds., *Canons of Form-Making in honor of Andrea Palladio 1508-2008* - Nexus Network Journal (Kim Williams books, 2008)
- Fuko, M., Mesta u Blagojević, S., ed., *Delo – Postmoderna aura IV* (Beograd: Nolit, 1990)
- Koyre, A., *From the Closed World to the Infinite Universe* (Baltimore: The John Hopkins Press, 1957)
- Maxwell, R., *The Two Way Stretch: Modernism, Tradition and Innovation* (London: Academy Editions – Polemics, 1996)
- Mertins, D., *Modernity Unbound* (London: Architectural Association, 2011)
- Đokić, V., Bojanić, P., ed., *Interviews: Architecture of Deconstruction – The Specter of Jacques Derrida* (Belgrade: University of Belgrade - Faculty of Architecture, 2012)
- Mosco, V., *The Digital Sublime: Myth, Power, and Cyberspace* (Cambridge: MIT Press, 2005)
- Nicéron, François J., *La perspective curieuse [...]: Avec L'optique et la catoptrique du R. P. Mersenne* (Paris: Chez Jean Du Puis 1663)
- Panofsky, E., *Galileo as a Critic of the Arts* (Leiden, Boston: Martinus Nijhoff Publishers, 1954)
- Panofsky, E., *Perspektiva kao "simbolička forma"* u Gavrić, Z., ed., Panofsky, E., *Rasprave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti* (Bogovađa: Samostalno izdanje, 1999)
- Proclus, D., Taylor, T., ed., *Elements of Physics in Essays and Fragments of Proclus* (Somerset: The Prometheus Trust, 1999)
- Sloterdijk, P., *Globusi: Sfere II - Makrosferologija* (Beograd: Fedon, 2015)
- Sloterdijk, P., *In the World Interior of Capital* (Cambridge: Polity Press, 2005)
- Špengler, O., *Propast zapada I - Oblik i stvarnost* (Beograd: Književne novine, 1989)
- Tschumi, B., *Architecture and Disjunction* (Cambridge: The MIT Press, 1996)
- Vitruvije, M., *Deset knjiga o arhitekturi* (Beograd: Orion, 2014)

The Architecture Of Dome: Mapping The W/Hole
(Summary)

It is without doubt that style, as one of the primary artistic categories for Ancient Greeks, is also their legacy to European architecture. The Parthenon represented an example of both the meaning and the scope of style for generations of Modernists. It should not be forgotten that the aims of architecture always went further - beyond stylistic balance - they surpassed and even exhausted themselves, all in an attempt to grasp the idea of the *whole*. That *one* and

the *whole* gave, and still give, the basic direction to architecture. The question of modernity has always referred the actual reality to this. Can we observe it differently? Can we design outside of necessity to grasp the whole? Can we understand that necessity differently today? Could an architectural act be part of the whole while maintaining its own wholeness? The answers might be found on the path of their morphological origin, the path taken by many a 'forgotten' Modernist. Modernism was indeed invited to answer these global questions for the first time. The story of globalization in architecture was never anything but a story of the whole within itself, to which the modernist idea of the general within the particular belongs. The modernist attempt to answer this question refers to the ornament, but from today's perspective it seems that the answer always lay in the geometry. The origin of such striving of architecture is visible in Ancient Greece, even if not exactly at the point to which Le Corbusier turned in his *Voyage d'Orient*. Seemingly, all roads do lead to Rome.

Keywords: Pantheon, pantheonism , dome, sky map