

## АПСТРАКТ

Рад проблематизује стање савремене архитектонске дисциплине фокусирајући се на кризу *функције аутора*, полазећи од претпоставке да дијалектичка форма начелно биографског приступа у анализи архитектонске материје, поред својих практичних и педагошких оправдања, не поседује капацитет за разоткривање стварне историјске сврхе. Уводни део истраживања тумачи водећу улогу коју херменеутичка делатност добија у модернизму захваљујући херметичном карактеру модерних уметничких начела као и псеудохерметичном позиционирању теоријских упоришта. Основна претпоставка рада је да се у актуелном времену поредак вредности коренито мења слабљењем интегралног текста који је у епохи модернизације претходио самом постојању дела. У другом делу истраживања осветљава се порекло ауторског статуса објекта, почев од иницијалног момента индивидуализације идеја у ренесанси, па све до његове рационализације и формализације у модернизму, док трећи део анализира примарне основе дискурзивне архитектонске дисциплине изведене из Витрувијевог (Vitruvius) списа о филозофском образовању архитеката. Четврти део денотира кризу вредности чији су корени дубљи и елементарнији од симбиозе између производње и менаџмента или сујете интерпретатора, сагледавајући је у ширем контексту специфичног стања просветитељске културе и њеног света као инхерентне дезинтеграције јединственог појма истинитог. Категорије на којима почива модерна епистемологија архитектонске дисциплине неминовно постављају услов за сопствено прекорачење и дестабилизацију, где губитак обриси основне фигуре идентитета и раслојавање субјективног хоризонта као и дисциплинарног наратива води до привидне или стварне анонимности дискурса радикализујући креативни чин и праксу. Историјски метод у раду условљен је самом природом архитектонских објеката чије истраживање ангажује самосвојствене изворе сазнања, разликујући се од парадигматског модела неких других дисциплина које не стварају облике већ су искључиво везане за анализу догађаја.

Кључне речи: историјска дистанца, произвољност, наратив, дисциплинарни субјект

\* др Јелена Митровић, дипл.инж.арх, jessicamitrovic@gmail.com

\*\* Соња Дедић, маг.инж.арх, асистент, Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

## ABSTRACT

The paper problematizes the state of the contemporary architectural discipline, focusing on the functional crisis of the author, starting from the assumption that the dialectical form of the biographical approach in the analysis of architectural matter, in addition to its practical and pedagogical justifications, lacks the capacity to reveal its real historical purpose. The introductory part of the research explains the leading role that hermeneutic activity gained in modernism, thanks to the hermetic character of modern artistic principles as well as the pseudo-hermetic positioning of theoretical strongholds. The basic assumption of the paper is that in the present time, the system of values is radically changed by the weakening of the integral text, which in the epoch of modernization preceded the existence of the work itself. The second part of the research sheds light on the origin of the status of the author, from the initial moment of individualization of ideas in the Renaissance, all the way to its rationalization and formalization in modernism, while the third part analyzes the primary foundations of the discursive architectural discipline, derived from a Vitruvian essay about the philosophical education of architects. The fourth part denotes a crisis of values whose roots are deeper and more elementary than the symbiosis between production and management, or the vanity of the performer, seeing it in the broader context of the specific state of Enlightenment culture and its world, as an inherent disintegration of a single notion of truth. The categories on which the modern epistemology of the architectural discipline rests inevitably set the condition for their own overstepping and destabilization, where the loss of the basic figure of identity and the stratification of the subjective horizon, as well as the disciplinary narrative, lead to either apparent or real anonymity of the discourse, by radicalizing creative acts and practice. The historical method in the paper is conditioned by the very nature of architectural objects, whose research engages independent sources of knowledge, differing from the paradigmatic models of some other disciplines that do not create forms but are exclusively related to the analysis of events.

Key words: historical distance, arbitrariness, narrative, disciplinary subject

„Никад се не саопштавају мисли, саопштавају се покрети, миметички знаци које ми тумачимо у кључу мисли“.<sup>1</sup>

За архитектонске концепте обично се верује да представљају директну транскрипцију унутрашњих визија архитекте, као и да у целисти оличавају и дефинишу будућу конструкцију. Оваква предодређења, заснована на нарративу о аутономности идеја у струковном дискурсу узимају се и даље здраво за готово иако у великој мери припадају подручју мита. Отуђеност од директног искуства архитектонског знања и праксе у епохи модерности била је примарни услов конституисања фигуре субјекта који услед дисконтинуитета реалности успоставља целовитост принципа у пројекцији, присвајањем сопства посредством историјске рефлексije. У том смислу, прекид са традицијом означава појављивање историје, али не као поновног прикупљања догађаја, већ као огледала кроз које се дискурс успоставља као самостална димензија истине. Тако је конструкт дисциплинарног идентитета представљао инхерентну околност модерне позиције архитекте чије је временске парадоксе модернистички покрет покушао да разреши залагањем за истински уместо кривотвореног архитектонског предмета. Консеквентним измештањем у подручје језика, објективизација субјективног остаје предуслов за кодификацију дисциплинарних вредности где антологије и критичке историје ипак нису недужне форме у којима нам се без остатка разоткрива дубока и слојевита прошлост. Произвољност дистанце вечито покреће амбивалентност категорија које архитектонске слике деле у две велике супротстављене групе, полазећи од конкавног или конвексног просторног осећања, заокружености стварима или потребе да се ствари заокруже, односно од реципрочног превладавања Узрока или Случајности у домену самосвојствених професионалних модалитета вредновања (Oliva, 1989:16).

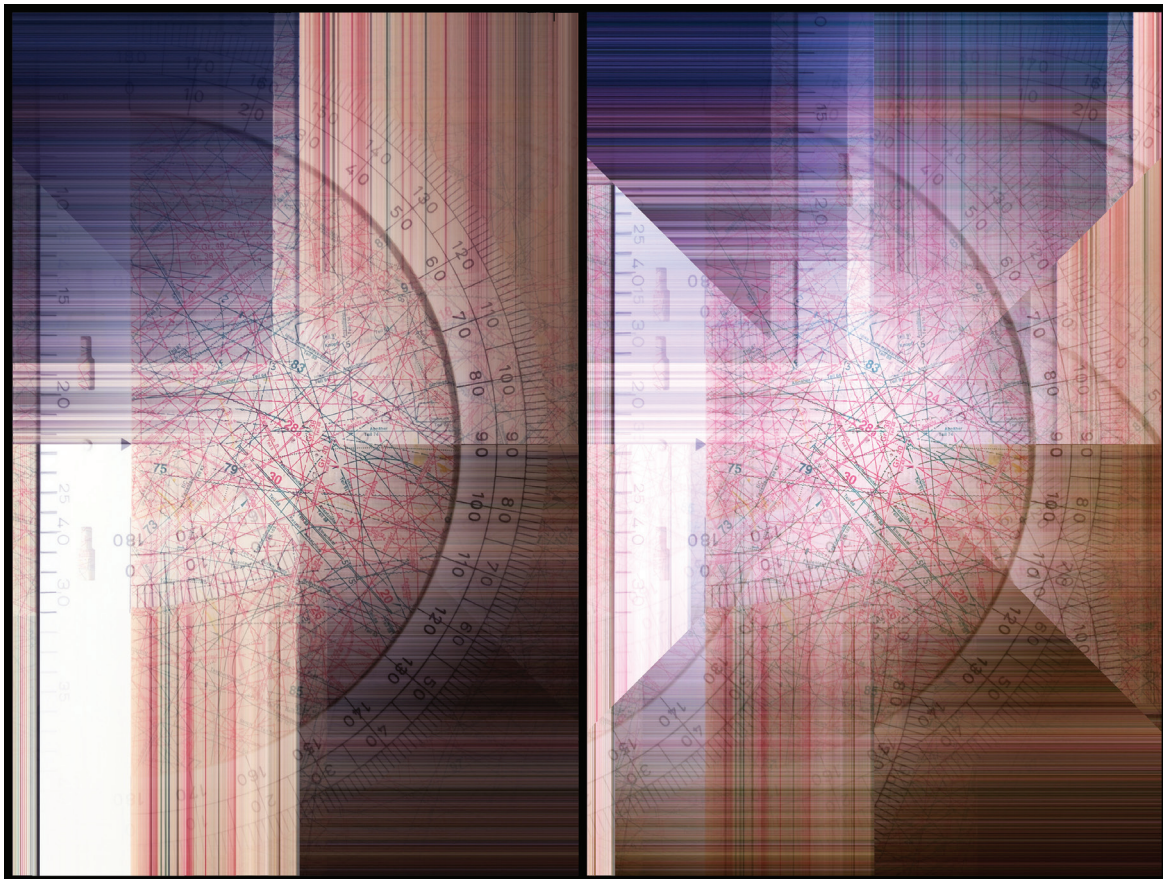
*Критичка рефлексija* као начин размишљања о архитектури изводи дела из њихове сопствене сфере и уводи их у поље друштвеног такмичења. Отварајући питање општег смисла архитектонског објекта, она поседује способност за промену позиције не заустављајући се пред самим стваралачким искуством. Лукавост критичара, заснована на лишавању вокације, отвара могућност за кретање кроз све могуће образце, услед чега модерне *антологије и критике* почивају не само на истинитости језика и његове артикулације,<sup>2</sup> већ и на „опортунизму посредника који их истовремено узима и оставља“ (Oliva, 1994:19) Критичка форма гарантује објективност утемељењем у егзактности чињеница и могућности да питања укуса сведе на чврсте и непроменљиве исказе, али тачке гледишта саме рефлексije

остају у потпуности произвољне и субјект их може слободно одабрати. Модерни концепт историје архитектуре, синтетизоване у виду дисциплинарног наратива, утемељен је у двострукој крајности тријумфа дистанцирајућег чула за стварност или пак субјективне моћи која пориче дистанце. Дефиниција позиције неминовно успоставља питање правца из којег је могуће развијати овај двозначни метод, имајући у виду да се укидањем традиције узор идеалног облика више не налази у природи већ се у систематизацију вредности укључује идеологија. Ткиво интерпретације остаје згуснуто у структури која денотира идентитет, заокружујући *антологијску целину* без обзира да ли она представља збирку највреднијег или само најпрогресивнијег материјалног или духовног стваралаштва свога времена, свдећи га на *критичке околности* независно од тога да ли њихова рецепција укључује широко познавање теме о којој се говори и пише, или има за циљ увођење диоптрије која априори потврђује ставове критичара. Овај дијалектички проблем подсећа да *захтев предмета* вечито стоји наспрам *тежње субјективности*, јер објекат, како му само име каже, тежи да задржи дистанцу и покаже сопствену законитост форме, а не да се подреди неком ексцентричном систему чије контуре не долазе објективно интуитивно до појаве, већ се само унеколико више налазе у *оку посматрача* (Panofsky, 1999:175).

Утицај интерпретатора гради доминантан мит из којег настаје нераскидиво преплитање *дела и интерпретације*, онемогућавајући отклон и критичко преиспитивање позиције тумача засноване на теоретском механизму који естетском процесу приступа споља. У распону пројекције између виртуелног и реалног — неограничености унутрашњег света идеје наспрам ограничавајуће конкретности материјалних услова њеног појављивања (Milenković, 2015:61) — отвара се читав свет могућности за дискурзивно уобличавање значења које има за циљ систематизацију и стабилизацију видљивог света. Независно од околности које је креирала модерна, улога аналитичара наговештава специфичан професионални карактер оличен фигуром интелектуалца који у свом односу према немогућем статусу аутентичног ствараоца на плану говора отвара простор за историјско деловање. Почев од Ђорђа Вазарија (Giorgio Vasari) и његових *Живота славних сликара, вајара и архитеката* (1550-1568), па све до Чарлса Џенкса (Charles Jencks) и *Модерних покрета у архитектури* (1973), у питању су вешти стилисти догађаја на архитектонској сцени који свој траг уписују јасноћом изражавања и пластичношћу језичке форме. Сугеришући вредности великих стилских епоха из позиције последњег сведока и првог тумача њихове историје, операционализујући заводљивост дискурзивног отклона услед чињенице да је стварност као таква, погођена кризом актуелности (било да је реч о политичко-економској нестабилности, општедруштвеној декаденцији

1 Фридрих Ниче (Friedrich Nietzsche), цитирано из: Oliva, 1994:19.

2 „Антологија (гр. ἀνθος = цвет и λέγειν = изабрати): 1) збирка сваког штива одабраног према нарочитим мерилима и сврхама 2) брање цвећа или цветњак 3) збирка најлепшега“. Видети: <http://staznaci.com/antologija>. „Критика (гр. κριτική τέχνη = вештина суђења): способност просуђивања и оцењивања било које појаве“. Видети: <https://hr.wikipedia.org/wiki/Критика>.



Сл. 1. Дезинтегрисање времена / Fig. 1. Disintegration of time – ауторски рад

или естетским скретањима), постала неупотребљива, они у извесном смислу дизајнирају проток информација ка постериорности подижући споменике *одређеним идејама*. Џенксови есеји и теме били су популарнији од остварења на која су се односили, што је користио пишући сјајно о сасвим просечним достигнућима. Одабрана реторика, у своје доба чаробна као новина, имала је смисао једино у учинку који заокружује и дистанцира једну интересну сферу. Заснивајући се на логичности говора чији су концепти употребљиви искључиво на формалном, али не и на историјском плану, Џенкс је афирмисао необјективност као намеру и право да се пројекција прошлости подреди утилитарном субјективном циљу. Искључивост рефлексивног суђења, инхерентна модерној, а још више постмодерној архитектонској субјективности, испоставља се превише редуktivном према богатству визуелне материје, имајући у виду Дишанову (Duchamp) мисао да „ствари добијају облик тек педесет до сто година касније”.<sup>3</sup> Ограниченост идеолошког затварања као етички претекст за искључивање било какве могућности не само

другачијих пројекција, већ и свега што је у практичном искуству неидентично, *заиста* се увек показује „на делу”, и то онда када покољења, дајући о њему коначни суд, неретко рехабилитују заборављене ауторе. То не значи да ће историја сама од себе, неком својом магичном наткомпензацијом у објективности, дестабилизovati матрицу наше спознајне идентификације са узорима који су нас обликовали у професионалном и друштвеном окружењу, као и у личном искуству, већ да *само дело најрадикалније говори о себи и свету тамо где је аутор као фигура* у основи изостављен.<sup>4</sup>

#### ФУНКЦИЈА АУТОРА<sup>5</sup>

„Своју слику уметника Бодлер (Baudelaire) је обликовао према слици јунака. Од самог почетка један заступа другог. »Снага вољек, пише у огледу 'Salon de 1845', »мора бити драгоцен дар и никад се очито не улаже узалуд јер је довољна. . . да чак и делима другог реда подари нешто незамењиво. . . Гледалац ужива у труду; срче зној»“<sup>6</sup>

3 Како у тексту „Поводом ready-made-a” наводи Дишан, „уметник може колико хоће да виче да је геније; мораће да сачека потврду гледалаца да би његови захтеви добили социјалну вредност. Знам да ће овај став наићи на неодобравање многих који не прихватају ову медијумску улогу и инсистирају на ваљаности њихове свести у стваралачком чину – па ипак, историја уметности је о вредностима уметничког дела увек одлучивала уз помоћ разматрања која су потпуно одвојена од рационализованих објашњења уметника. У сваком случају, стваралачки чин не изводи уметник сам: посматрач доводи дело у додир са спољашњим светом, дешифрирајући и тумачећи његове унутрашње квалификације, и тиме даје свој прилог стваралачком чину”. Видети у: Duchamp, Gavrić, 1984:45–46.

4 Према Сузан Зонтаг (Susan Sontag), „циљ свег коментарисања уметности данас требало би да учини уметничка дела – и, по аналогији, наше властито искуство – више, а не мање стварним. Трбало би да функција критике буде да покаже на који начин постоји оно што постоји, па чак и да је нешто онакво какво јесте, а не да показује шта то значи”. Susan Sontag (Susan Sontag), *Protiv tumačenja*, видети у: Stošić, 2014:39.

5 Преузет је део текста из поглавља *Univerzalni arhitekta*, Mitrović, 2021:249–251.

6 Valter Benjamin (Walter Benjamin), *Pariz Drugog carstva u Bodlera: III Moderna* (1938). Видети у: Benjamin, 1986:23.

Појам *Архитекте* обухвата функције аутора које се не могу међусобно прецизно раздвојити ако се узме у обзир иницијално поистовећивање субјекта и објекта – мисаоног услова пројекције и реалног предмета као просторне појаве у којој се огледају сложена историјска структура и друштвени лик.<sup>7</sup> Због тога се као примарни критички услов, пре свих других категорија односа, намеће нужност демистификације имагинарног јединства аутора и дела. Значење појма *архитекта* не само што је несводљиво на технике и операције које се предузимају у процесу изградње објекта архитектуре, већ оно семантички уоквирује трансценденталну фигуру на коју зграда упућује, а „која јој је привидно спољашња и претходи јој”. Према Фукоу (Foucault), „појам аутора представља значајан моменат индивидуализације у историји идеја” који покреће низ фундаменталних питања: „Како је аутор успео да се издвоји као појединац у нашој култури; какав статус му је дат; почев од ког тренутка се кренуло у истраживање аутентичности и доприноса; у ком систему вредновања је аутор прихваћен и у ком моменту се почело причати не више о животу хероја, већ аутора?” (Fuko, 2012:100). Када је реч о западној архитектури, не може се избећи присуство јединствене референтне фигуре: фирентинског архитекта Филипа Брунелескија (Filippo Brunelleschi, 1377–1446) којег Ђорџо Вазари у својим *Животима* идентификује као првог обновитеља класике. Ауторска аура нераскидиво је везана за Брунелескијев рад, означавајући тренутак када се струка ослободила схоластичарског кључа (Vazari, 2011:68). Она га издваја из времена и простора којем припада и даје му целовитост, али га и генерализује, денотирајући начин постојања архитектуре која у култури добија посебан статус. Брунелески није први архитекта након антике који је познат по свом властитом имену. Већ средином XIII века постаје обичај да неимари „потписују” своје пројекте, међутим, њихов рад у потпуности остаје апсорбован у форми којој је гаранцију давала припадност једном вишем јединству, а никако позивање на појединца који га је створио.<sup>8</sup> Метафора *архитекте* односила се на Бога као *највишег ствараоца* који се бави *основама* (гр. *ἀρχή*, чит. *archi*: основа) или најузвишенијим принципима. Под призмом такве универзалности, сам мајстор градитељ остајао је њен анонимни медиј чији је рад од почетка до краја био посвећен преношењу поруке о савршенству творца.<sup>9</sup>

7 Објекат је стога увек више од пројекције личног или колективног идентитета.

8 Средином XIII века, уметност је била одраз дискурзивног знања осветљеног светим списима, а катедрала би се у том периоду могла дефинисати као микрокосмос или енциклопедија у средишту друштва које се затвара над собом кроз серију секуларних унакрсних референци. Метафора готске архитектуре је књига, како тумачи Ервин Панофски осветљавајући структурну хомологију између конструктивних принципа готике (у то време познате као „фрацуски стил” или лат.: *opus Francigenum*) и прописане реторичке форме текста у којој је писана *Summa Theologica* Томе Аквинског (Tommaso d'Aquino). Видети у: Panofsky, 1957:26.

9 Према Томи Аквинском, „у поретку грађења, онај ко планира форму куће зове се мудри архитекта, у поређењу са мајсторима који обрађују дрво и припремају камен: *Као мудри архитекта поставио сам темељ*” (*Геолошка сума*, Питање 1, Члан 6), и даље: „Бог, који је први принцип свих ствари, налази се у створеном свету, као архитекта у свом делу (Питање 27, Члан 1)”. Цитирано из: Hollier, 1993:44.

На почетку архитектонске историје Новог века стоји Брунелескијев профил, вечито враћајући питање *оснивачког карактера и апсолутне улоге субјекта*. По томе он одговара Фуковој дефиницији „оснивача дискурзивитета”, уписујући се у ред стваралаца који нису само аутори својих дела већ „они који су засновали бескрајне могућности дискурса”. Вазари му, не без разлога, у области архитектуре приписује исте заслуге „за повратак у живот, које Ђоту дугује сликарство” (Vazari, 2011:32), а управо је *класицизам* она аналогна, изоморфна фигура која се уз небројена „поновна открића” у нововековној историји увек изнова враћа и реактуелизује. Ретроспективна историјска кодирања, увек уз атрибут природности, призивају узорни и сведени Брунелескијев рационализам као противтежу трендовима необузданих аберација који су кроз епохе периодично узимали маха потискујући изворну вредност у заборав. Сам „повратак” никад не престаје да се мења, у складу са чином успоставања „који је такав у својој суштини да не може бити заборављен” (Fuko, 2012:111). Символично откриће *costruzione legittima* (1420)<sup>10</sup> не приписује се Брунелескију без разлога и, премда оригинални цртеж из анегдоте о његовом „експерименту са огледалом” никад није пронађен, према Панофском (Panofsky), „реч је о правој архитектуралној конструкцији” (Panofsky, Gavrić, 1999:172). Како запажа Дејан Ећимовић, „перспектива је постала знак, или тачније *prosthesis*, са којом спекулативно мишљење захвата простор и време унапред; она је парадигматски пример у архитектури, иако не и у сликарству, средство антиципације којим архитекта сигнализира будући догађај” (Ећимовић, Stevanović, 2017:413–414). Брунелескијево дело у укупности његових циљева поставља се у само средиште тренутка када теоријско и научно мишљење успоставља одређени просторни ред доводећи агрегатно мноштво психофизиолошких сензација у формални систем чисто логичких, идеалних функција.

Брунелескијев архитектонски темперамент, описан кроз низ сличних прича и без сумње глорификован од стране његовог биографа, ученика и пријатеља, фирентинског математичара Антонија Манетија (Antonio Manetti 1423–1497) на чију се грађу касније ослонио Вазари, неодолјиво подсећа на „ауру” или карактер Ле Корбизијеа (Le Corbusier), „највећег архитекта XX века” каквим га је означио Чарлс Џенкс у биографско-монографском есеју *Ле Корбизије и трагичан поглед на архитектуру* (1973). Као и Брунелески, Ле Корбизије се сврстава у творце читавог дисциплинарног правца унутар којег ће и други аутори имати своје место. Његов родни град Шо-де-Фон представљао је вишевековно средиште сајдијског еснафа чији је производ важио за најпрестижнији у свету, и архитекта се често у својим делима позивао на механичку прецизност својих предака, замишљајући идеално друштво по моделу швајцарских регионалних синдикалних организација у чији

10 Геометријски правилне конструкције просторне слике у линеарној перспективи са централним неогледом



Сл. 2. Функција аутора / Fig. 2. Author function – ауторски рад

је систем уводио линијску хијерархију, предвиђајући на његовом врху, у складу са сопственим веровањем, малу групу елитних стручњака: великих уметника и просвећених индустријалаца. Попут Брунелескија, Ле Корбизије је најпре заваљао перфекцијом детаља учећи граверски занат у који уводи карактеристичну апстраховану биоморфну шару са ритмичком трансформацијом, дефинишући концепцијски орнамент као неки вид микрокосмоса који се касније по истом принципу транспонује у макрокосмички архитектонски план.<sup>11</sup> Савладавање минуциозности какву захтева златарска вештина дало је обојици пројектаната способност за обликовање градитељског елемента у распону вишег реда од оног који је одређивао домете њиховог традиционалног света. Искорак од претходног искуства огледа се у креирању урбанистичке размере чија пројекција посредством геометријске аналогије изражава систематско јединство простора, утемељено у рефлексији општијег поретка, било друштва или природе. Мењајући пропорције, конфигурацију и значење архитектонске форме, а самим тим и услове професионалне трансформације, комплексност таквих идеја у датом тренутку добија вредност истине, материјализујући облик нове урбане стварности и чинећи њену конфигурацију видљивом. Захтевајући вишедеценијску координацију различитих фактора, од технолошких до политичких, почев од усавршавања перспективистичке конструкције

до практичне хијерархије и поделе градилишта, временски недостижни пројекти Брунелескија и Ле Корбизијеа долазе до реализације увек са истом упорношћу и прецизношћу, мењајући поредак ствари на основу морфолошке инстанце какву је у ренесанси представљала *класична обнова*, а у модернизму *отворени план*.

#### ОПТИКА МИНИЈАТУРИСТЕ<sup>12</sup>

*„Бодлер не би писао песме да је за писање имао само оне мотиве које песници обично имају. Стари постулат бесмртности искусио је као захтев да једном буде читан као антички писац. У сопственом раздобљу ништа није сматрао ближим мисији античког хероја, делима једног Херакла, од посланства које му се наметнуло као најсопственије: дати лик модерни“.*<sup>13</sup>

Ренесанса, којој је пошло за руком да естетички већ уједињену представу простора математички рационализује, поготово након што је Алберти (Alberti) апстрактно-логички метод перспективистичке конструкције, засноване на „слици као равном, вертикалном пресеку пирамиде вида“ (Panofsky, Gavrić, 1999:172), ускладио са традиционалним искуством и тиме олакшао његову практичну примену, такође је поставила темељ идеји аутора ослобађајући уметника занатских цехова подржавањем равноправне вредности фигуративних и слободних уметности. Појам

<sup>11</sup> Језик природне форме за којим је трагао добио је израз у гравури сата за коју је, као чудо од детета, добио награду у петнаестој години (1902), а када је променио струку, ширећи перспективу ка архитектури, инкорпорирао је геометризовану природу у своју прву грађевину (*Villa Fallet*, 1904-1906). Видети у: Jencks, 1973:17-21.

<sup>12</sup> Преузет је део текста из поглавља *Универзални архитекта*, Mitrović, 2021:251-253.

<sup>13</sup> Валтер Бенјамин, *Париз Другог Царства у Бодлера: III Модерна* (1938). Видети у: Benjamin, 1986:82.

архитектонске делатности имао је снажно упориште у Витрувијевом (Vitruvius) опису из *Прве књиге, О архитектури и образовању архитеката*, исто колико и у Албертијевој идеји о обнову Рима (*Renovatio urbis Romae*) за коју је Брунелескијева структура имала фундаментални смисао. Према Витрувију, „архитектура се састоји од праксе и теорије”, односно, *обухвата и мишљење и умеће* које се стиче трајном вежбом, где се захтева истовремено и *таленат и пријемчивост за науку* јер „једно без другог не могу да створе савршеног уметника”. Образовање архитеката је, према томе, изразито свестрано, јер укључује вредновање предмета из других дисциплина, обухватајући писменост, вештину у цртању, темељно знање из геометрије, познавање историје, образовање из филозофије и акустике, али и основно разумевање у климатске прилике, правна питања, астрологију и небеске законе (Vitruvije, 2014:4–7).<sup>14</sup> Витрувије тумачи како избор тема представљених на орнаментима и пластици припада простору појављивања и репрезентације који конституише градска јавност, тако да је њихова актуелност у односу на свакодневни живот, културу и историју основно мерило значења облика и њиховог израза. Филозофија оплемењује архитекту, односно, „не дозвољава му да буде уображен, већ напротив, захтева од њега да буде скроман, поштен и без похлепе за новцем”. За стварање комплексних и јавних дела као што су грађевине неопходна је савесност; архитекта „не сме бити користољубив, нити му срцем сме овладати жеља да прима награде, већ мора будно чувати своје достојанство и добар глас”.<sup>15</sup> Знања из природне филозофије омогућавају инвентивност у решавању техничких изазова, а познавање акустике битно је за изградњу појединих машина, на пример, месинганих звучника у позориштима „које Грци зову *резонатори* (грч.: *ρχηα*, чит.: *icheia*), а који се по математичком закону, према звучним интервалима постављају у нише испод седишта ради јаснијег и пријатнијег акустичког доживљаја гледалаца”. Разумевање климатских прилика неопходно је ради процене места за грађење, повољне оријентације, структуре тла и уопште, подизања здравих насеља. Из области права, архитекти је потребно да се разуме у грађевинску регулацију „због

позиционирања стреха, клоака, прозора и водовода”. Његова је одговорност да планира у оквиру прописа како суседи не би водили парнице касније када су им куће већ готове. Најзад, без астрологије и астрологије немогуће је разумети принципе хорологије (Vitruvije, 2014:11).<sup>16</sup> Како пише Витрувије, „с обзиром да је архитектура наука пуна различитих и многоструких знања, за архитекте се с правом могу признати само они који су се од најранијег детињства пели степеницама различитих вештина, како би се попели до највишег храма — архитектуре”. Међутим, иако барата толиким бројем научних предмета, архитектура укључује дисциплине које међу собом имају стварну, заједничку везу, „као што је тело једна целина, састављена од удова”. Он истиче како се испостављају погрешним веровања о старим архитектурама, за које се сматрало да су у стварима свог рада били успешнији од научника из тих области: „архитекта не може бити учен као Аристарх, али не сме бити неписмен; он не мора бити сликар као Апелес, али не сме бити невешт у цртању, нити вајар као Мирон или Поликлет, али не сме се догодити да не зна законе вајарства. Свака вештина састоји се из два дела, материјалног рада и теорије. Зато је сасвим добро урадио онај архитекта који је из појединих наука упознао законе који су му потребни, да их има на располагању у архитектури”.<sup>17</sup> О витрувијанској равнотежи техника учили су стоички филозофи кроз свој појам „самопревазилажења”, који се није односио на превазилажење других или самог себе, већ бивање јачим, а не слабијим од могуће ситуације (грч.: *paraskeue*): „Тренинг доброг атлете подразумева неколико елементарних покрета, али довољно основних и довољно ефикасних да могу бити прилагођени свакој прилици, те да их човек има одмах на располагању” (Fuko, 2003:404–405). Скуп нужних и довољних пракси који омогућава да се одговори на сваки изазов, то је било атлетско образовање архитеката.

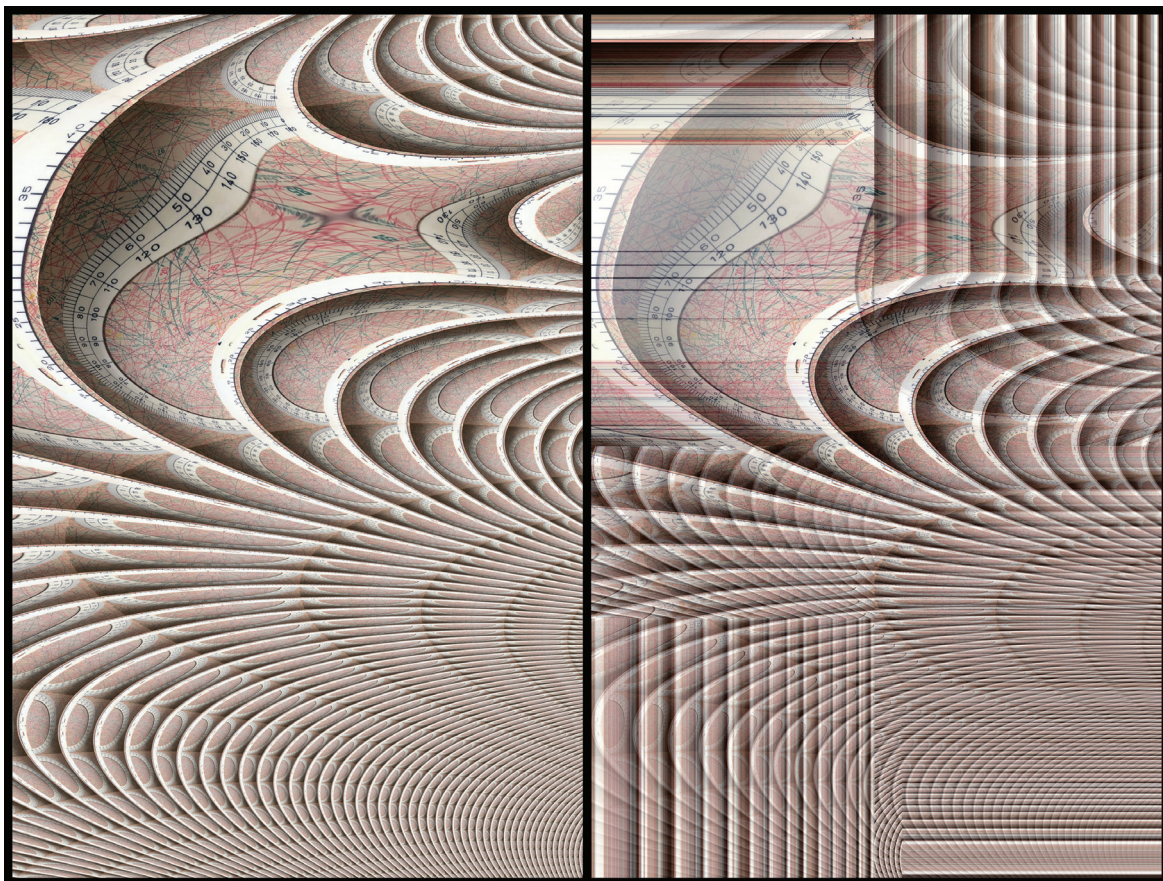
Од програмски и методолошки сличне, премда концепцијски обрнуте поставке полази тумачење сложене, али фундаменталне друштвене улоге архитектуре која се као темељна идеја *модерне* протеже од експресионистичких уметничких савеза до Баухауса и конструктивизма, мењајући начелни модалитет од утопијско-идеалистичког до програмско-конструктивистичког, у односу на средишњи услов разоткривања активног односа између облика и стварности. Преносећи кореспонденцију са немачким архитектурама (1919), Кандински (Kandinsky) пише

14 Из Витрувијевих описа следи да се спектар теоријских и интердисциплинарних тема које образују архитектонско знање није суштински променио, иако у модерном добу долази до њиховог рашчлањавања, продубљивања и специјализације, али је сам појам теорије суштински другачије постављен, као одређени вид вежбе која се не позиционира у истој равни са актуелним модалитетима концептуализације и репрезентације. Свестраност, као идеја о сагледавању шире слике и баратању скупа свим средствима, нешто је сасвим друго од савладавања појединачних углова једне апстрактне праксе.

15 У империјално доба, филозофија у Риму заснива се на учењима постсократовских школа, развијајући, поред самог стицања знања, низ техника које интелектуалном раду дају духовну вредност. Хеленистичко *начело старања о себи* подразумевало је окретање погледа од спољашњег света ка сопству, бдење над собом и пажњу на ономе шта се збива у мишљењу, дакле једну сталну активност којом се човек мења, чисти, преобликује и преображава. С обзиром да се за природну филозофију сматрало да је достигла врхунац након Аристотела, а затим александријских филозофа и математичара из III века п.н.е. на које Витрувије скреће пажњу када говори о техничким вештинама и инвентивности, античко мишљење се развија ка етичкој дисциплини која је подразумевала аскезу и духовне вежбе, као и технике измештања и објективности, па чак и еидетичку и ономастичку медитацију. Видети у: Fuko, 2003:370–374.

16 Према Витрувију, архитектура се дели на градитељство, гномонику (израду сатова) и машинство, па је хорологија, као наука о мерењу времена, представљала неопходно знање за конструкцију сатова. У ренесанси, која је тежила разоткривању изворног витрувијанског знања, гномоника најпре губи практични значај, имајући у виду европски изум *механичког часовника*.

17 Како даље наводи Витрувије, људи који су успели да темељно савладају више дисциплина, попут геометрије, астрологије и музике, превазишли су знања архитеката и постали математичари. Они су протумачили многе природне законе и изумели инструменте које су оставили покољењима, али „стваралачка снага природе не даје такве таленте свакоме, па чак ни читавим народима, већ само неколицини људи. Посао од архитекте тражи да буде упућен у сва знања, али му сама ствар због своје опсежности не дозвољава да њима барата како треба, већ је то знање осредње”. Видети у: Vitruvije, 2014:8.



Сл. 3. Оптика минијатуристике / Fig. 3 Miniaturist optics – ауторски рад

како „разједињени и нецеловити правци уметности могу да се обједине само под окриљем нове архитектуре, тако да сваки од њих учествује у општој изградњи“. У складу са тим, „неопходно је ангажовање сликара и скулптора на свим грађевинама и њихово заједничко деловање са архитектама. Значајан је само онај архитекта који је у стању да обухвати целокупну област уметности и схвати различите тежње сликарства и пластике, јер само ће он умети да омогући стварање јединствене целине“ (Kandinski, Medenic, 2015:269). Баухаус оставља отвореним тематски и стилски појам архитектонске форме, са идејом о њеном логичном развоју из основе дисциплинарних знања коју треба осветлити у измењеним условима производње, утемељујући је у историјској димензији друштвености. Архитектура је схваћена као карактеристичан облик конструктивности која је обележје сваке свесне људске активности, као што је деструкција ултимативни израз несвесног. Рационалност као димензија самог грађења не може се поистоветити са утилитарношћу која удовољава материјалистичкој логици света. Конструктивност архитектуре отвара најшири могући спектар друштвеног деловања, али њен рационални ток тек треба утврдити и развити га „у све ширим круговима док се не ускладе сви тренуци стваралаштва или људске производности, као и сви аспекти друштвеног живота“ (Argan, 1989:158). Гропијус (Gropius) је веровао да је „индустрија најсавременији и најрационалнији друштвени процес, али треба

преобразити њено унутрашње устројство које је још увек занатско“. Механички карактер масовне производње предмет је уметничке активности која једино може да створи духовност у условима у којима се „свесно одриче великих ремек-дела, добијајући на претежности оно што је изгубила на висини и дубини“ (Gropius, 1961:34). У времену маса, високи ниво опште естетске културе надокнадиће недостатак њених највиших сфера. Улога архитектуре је ту педагошка и она подстиче педагошку функцију целог друштва под условом да је оно разрешило своје унутрашње конфликте, усмеравајући целокупну унутрашњу енергију ка потпуној функционалности. У основи такве уметности налази се исправни однос уметника према делу од чије јасноће зависи његова стварна уметничка вредност (Argan, 1989:159).

#### ARCA NOE

„О Бодлеру постоје две легенде. Једну од њих ширио је он сам и у њој се појављује као нечовек који застрашује грађане. Друга је настала његовом смрћу и потврђивала је његову славу. У њој се он појављује као мученик. Тај лажни теоријски нимбус треба свугде оповргавати. Тај нимбус формуле Монје (Monnier)“<sup>18</sup>

<sup>18</sup> Валтер Бенјамин, *Париз Другог Царства у Бодлера: Централни парк* (1938). Видети у: Benjamin, 1986:103.

Фигура аутора коју је ренесанса створила већ средином XVI века доживљава ерозију класичних функција, када услед расцепа који настаје између *стварања и реалности* долази до дестабилизације заокруженог односа аутор-дело. Целовитост система вредности, стилска и појмовна кохерентност, прожетост догађајима и јединство личности и културе бивају замењени децентрализованим, интелектуализованим праксом, подложном противречностима времена које ограничава контекст у коме дело постоји потискујући уметника у „гето сопствених метафора“ (Oliva, 1989:16). Политички реализам Макијавелијеве (Machiavelli) концепције био је један од основних елемената расула у моралној и практичној свести друге половине XVI века, када уметници који тек што су се ослободили цехова проживљавају ситуацију друштвеног изопштавања која им не дозвољава да увиде своју дужност и улогу, поверавајући се ђудљивим наруцбинама властеле.<sup>19</sup> Дело постаје означитељ тоталитета на основу ексцентричности језика који не поседује никакву моћ над стварношћу, већ се претвара у регистар догађаја којима недостаје значење истинске мотивације. У дијалектици тренутка између условљености и аутономије, простор се осваја давањем премоћи првом тренутку слободе, па се уместо крутих оквира каузалности истинитост сваке могућности налази у *њеном претварању у чин*.

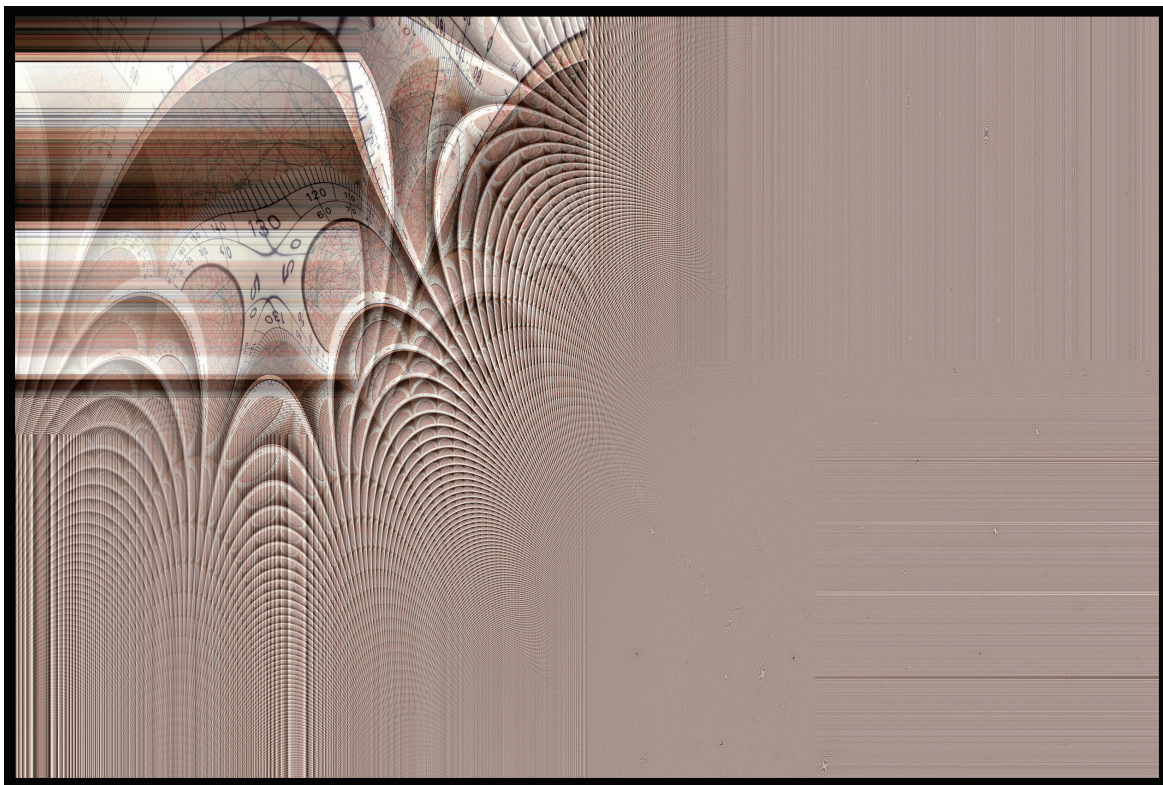
Преузимајући пројекат Виле Пија у Ватиканским баштама по налогу папе Пија IV, маниристички архитекта Пиро Лигорио (Pirro Ligorio) дезинтегрише корпус грађевине визуелним истањивањем фасаде, негирајући пластику претварањем у дводимензионални рељеф писма који образује распоред у аналогји са графичком артикулацијом књиге. Додајући баштенски павиљон у истом маниру наспрам прочеља куће, Лигорио између њих „утискује“ овални плато померајући фокус са пуног тела на празнину и са простора на илузију, унапређујући привид у слику на којој трг у парку постаје сцена, а зид, као у драми, праг или граница, не више просторно оруђе, образујући трансверзални простор са свешћу о виртуелности догађаја. Такво ослобађање од масе води до трансформације облика у чист ефекат цртежа чија хладноћа не потиче од сигурног раздвајања субјекта и стварности, већ из тескобе која спречава директан однос са стварима. Можда је Лигориово превише смело преокретање класичне основе стила у чист мисаони заплет изазвало Вазаријево бескомпромисно оспоравање овог контроверзног аутора и дизајнера најоригиналнијих башти попут *Парка чудовишта* у Бомарцу или *Свете шуме (Sacro Bosco)*, сматраних за врхунац ренесансног вртног симболизма који актуелношћу не застарева. Упркос главним доприносима ренесансној италијанској архитектури и светској архитектонској баштини, Пиро Лигорио се скоро уопште не помиње у изворима о том периоду што се може приписати Вазаријевом одбијању да

га уврсти у *Животе славних сликара, вајара и архитеката* (1550–1568) и чињеници да је његова прва биографија написана тек средином XVII века (Coffin, 2004:20). Недостатак документације о његовом животу, поготово о првих тридесет година које остају потпуна мистерија, говори о степену анонимности која је имала за последицу уништење великог броја Лигориових пројеката, цртежа и грађевина током година, чинећи његово дело, у потпуном одсуству историје, још више фантазмагоричним и налик на сан. Иако су Вазаријеви *Животи* неретко сматрани енциклопедијом ауторских биографија, констатујући најпре пристрасност према свему што долази из Фиренце, они представљају, сасвим у духу маниристичког дела, каталог уметничких опсесија чија је заједничка црта, изван историјских и естетских различитости, способност да се објекти оптерете искривљеним значењима, али апсолутизованим у односу на стварност. Управо том тексту, с обзиром на популарност коју доживљава захваљујући живописном Вазаријевом језику, припада улога примарне основе која разграничава систематско знање формирајући одређени низ ауторских фигура. Биографски ред који уводе *Животи* важне чињеничне вредности оставља у позадини, па се Лигоријево дело и вртови појављују у виду трајно декомпонованог дела, измештеног из историјског контекста и дискурзивних координата и остављеног да говори само о себи.

Чарлс Џенкс је веома добро разумео потенцијал *Живота* као ауторског заснивања дискурса, који са једне стране успоставља извесну апсолутну класификацију, а са друге допушта искривљења као његов сопствени знак. Џенксове тезе о Баухаусу, изведене из низа селективних чињеница и формалстичких поистовећивања, ишле су на руку искључиво идеологији постмодернизма која искључује суштинску димензију ствари, постављајући дводимензионалне поруке и слике тамо где се радило о инклузивнијем схватању архитектонске улоге. Повратак на тржишну економију као увод у читав низ промена у глобалним економским кретањима не оправдава позицију ревизионизма која се уместо одговора на сложена историјска збивања и увек специфичне релације окреће ка крају идеја које су чиниле модернитет. Џенкс тежи да прикаже да је социјалистички и демократски став школе био у функцији чисте представе, а не дубље утемељеног принципа, алудирајући на професионализам елитистичког типа у срцу институције која се од почетка до краја ставила у службу откривања другачијег односа уметника према делу. Тиме се представи Џенксовог типа прибавља историјска афирмација, али истовремено у његову корист преобликује садржај историје. Постављајући темељ уверењу да су демократски принципи Баухауса били само представа и стил, Џенкс доводи у сумњу не само идеју модерне, сужавајући је на стилске детерминанте, већ и сваку могућност за озбиљну и друштвено одговорну архитектуру (Jencks, 1997:31–33).

<sup>19</sup> Данас то место заузима апстрактна моћ технологије, која се не постиже само увођењем машина већ деградацијом уметничког сазнања и вредновањем појединца искључиво кроз његову продуктивност.





Сл. 4. "Arca Noe" / Fig. 4 "Arca Noe" – ауторски рад

Према Фукоу, „функција аутора само је једна од функција субјекта” па се поставља питање да ли је могуће одузети му ендемску улогу и сагледати га као променљиву и сложену функцију промишљања и стварања архитектуре. Промене које су се дешавале у историји показују да та функција није константна у свом облику, егзистенцији и сложености. Могуће је замислити и „архитектуру без архитеката”, како је дефинише Бернард Рудофски (Bernard Rudofsky) – превазићи антологију грађевина, „узвишену архитектуру или архитектуру узвишења”, значило би разградити их као конструкт, а са њима и базу идентитета (Rudofsky, 1964:2). Проблем који се јавља код такве разградње представља вечита интеграција услова предмета у пројекцији, за коју је, према Адорну, „заслужно само мишљење и његова потреба за ослонцем, репертоар увек једнаког који свести одузима могућност за неидентичне садржаје (Krstić, 2007:64). Професионално искуство овог века најбоље се може описати као неискуство детронизованог субјекта, отуђеног не више од предмета, па чак ни од пуке жеље, колико од простора и непосредног места егзистирања. Притом се дијалектичка логика још интензивније намеће и обесмишљава измицањем „објекта” као појмовног ослонца идеолошке синтезе, тако да би се уместо о архитектури без архитеката пре морало размишљати о архитектури без Имена, дакле, о могућности промене праксе од хомогености концепта до хетерогеног присуства архитектуре у пројекту. Култура у којој би „циркулисали дискурси, бивајући прихваћени, а да функција-аутор не постоји”, представљала би изградњу, било мисаону или

стварну, било каквог облика или статуса која би се одвијала у апсолутној анонимности (Fuko, 2012:112). Није искључено да се актуелност креће управо ка таквом стању када више неће бити важно ко је архитекта, што не значи да неће бити и архитектуре... Катедрала у Шартру је, како подсјећа Орсон Велс (Orson Welles), „највеће људско дело, можда у целом западном свету, а без потписа је”.<sup>20</sup> Она несумњиво говори о степену јавности и трајању архитектонског објекта, осветљавајући позицију струке за коју појединачно име нема пресудни значај као спрега уметности и технике.

Тимови су неопходни услов архитектонске производње, али тимски рад нема ништа заједничко са синергијом и заједничким деловањем, што доказује хијерархијска организација савремених архитектонских студија у оквиру којих је ангажовање појединца више одређено као средство за постизање неког циља. Наметнути биографски модели везани су за индивидуалне животе архитеката, те се супротстављају панорамској перспективи епохе каква би по свом карактеру одговарала историјској сврси архитектуре. Иако дискурс о перманентној иновацији припада догматском наслеђу модернизма, постмодерна дијалектику оригиналности ослобађа историјске нужности и разлога омогућавајући идеологију разликовања без

<sup>20</sup> У филму *F for Fake* (фр. *Vérités et mensonges*, 1973) Орсон Велс говори о катедрали, ауторству и сврси људског постојања: „Можда ћемо баш ову раскошну камену шуму, ову анонимну светковину свих ствари одабрати, кад се сви наши градови буду рушили у пепео, да настави да стоји, да означи ко смо били и шта смо све могли да постигнемо. Можда човеково име и не значи баш толико...” Видети: <https://www.teemingbrain.com/2013/05/09/orson-welles-on-chartres-cathedral-authorship-and-the-purpose-of-human-existence/>

обзира на особености и смисао, укидајући интерсубјективни простор размене искуства као алтернативу једнозначном понављању монада. Високо развијени културни амбијент не настаје сам од себе у распону који је кадар да направи један једини човек, већ се континуално обликује и гради насупрот спонтаним кретањима, безразложном окупирању простора, произвољном укусу или иновацијском наметању без икаквог општијег мотива. Иако метафора архитектонског дела као универзалног поретка осликава у којој је мери за архитектуру значајно искуство које се у истраживању модела ослања на референце претходника, бескрајни сингуларитет објеката у актуелној пракси (поистовећеној са производњом, не са деловањем) открива затвореност у препознатљиви знаковни идентитет, дефинишући позицију судбински везану за име и репрезентативни статус иконе, претварајући наслеђено искуство у индивидуалне рефлексије и тумачећи га као функцију сопствене оригиналности.

## LITERATURA:

- Argan, G. C. (1989) *Arhitektura i kultura*, Split, Logos
- Baudrillard, J./Nouvel, J. (2008) *Singularni objekti – arhitektura i filozofija*, Zagreb, AGM
- Benjamin, W. (1986) *Estetički ogledi*, Zagreb, Školska knjiga
- Coffin, D. R. (2004) *Pirro Ligorio: The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park PA, Penn State University Press
- Duchamp, M., Z. Gavrić (1984) *Marcel Duchamp: izbor tekstova*, Beograd, Muzej savremene umetnosti
- Dženkins, Č. (2006) *Moderni pokreti u arhitekturi*, Beograd, Građevinska knjiga
- Ećimović, D., V. Stevanović (2017) *Dokumenta*, Beograd, Orion Art
- Fuko, M. (2003) *Hermeneutika subjekta*, Novi Sad, Svetovi
- Fuko, M. (2012) *Šta je autor?, Polja: časopis za književnost i teoriju* 473, str. 100–112.
- Gropius, W. (1961) *Sinteza u arhitekturi*, Zagreb, Tehnička knjiga
- Hollier, D. (1993) *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Cambridge-London, MIT Press
- Jencks, C. (1973) *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*, London, Penguin Books Ltd.
- Jencks, C. (1997) *The Architecture of The Jumping Universe. A Polemic: How Complexity Science is Changing Architecture and Culture*, Chichester, Academy Editions
- Kandinski, V., V. Medenca (2015) *Plavi jahač, Izabrani radovi iz teorije umetnosti*, Beograd, Logos
- Krstić, P. (2007) *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, Beograd, Institut za filozofiju i društvenu teoriju, IP Filip Višnjić
- Milenković, V. (2015) *Forma prati temu*, Beograd, MoAA & UB–AF
- Mitrović, J. (2021) *Nepostojanost modernističke pozicije arhitekta u praksi XXI veka*, doktorska disertacija, Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet
- Oliva, A. B. (1989) *Ideologija izdajnika*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo
- Oliva, A. B. (1994) *Priručnik za letenje*, Novi Sad, Svetovi
- Panofsky, E., Gavrić, Z. (1999) *Raspave o osnovnim pitanjima nauke o umetnosti*, Bogovada, samostalno izdanje
- Panofsky, E. (1957) *Gothic Architecture and Scholasticism*, New York, Meridian and NAL Books
- Rudofsky, B. (1964) *Architecture Without Architects: A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, New York, Doubleday & Company, Inc.
- Sloterdijk, P. (1988) *Kopernikanska mobilizacija i ptolomejsko razoružanje*, Novi Sad, Bratstvo-Jedinstvo
- Sontag, S. (2014) *Protiv tumačenja.*, u: Stošić, M. (ur.) *Strategije čitanja*, Beograd, Fakultet za medije i komunikacije, str. 29–39.
- Vazari, B. (2011) *Životi slavni slikara, vajara i arhitekata*, Beograd, Leo commerce
- Vesnić, S. (2020) *Arhitektonski koncept. Objekt stvarnosti i subjekt iluzije*, Beograd, Akademska knjiga
- Vitruvije (2014) *Deset knjiga o arhitekturi*, Beograd, Orion Art

## ИЗВОР ИЛУСТРАЦИЈА

Ауторски рад