

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

мр Милена С. Кордић, арх.

**МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:
ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА**
докторска дисертација

Београд, новембар 2014.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

мр Милена С. Кордић, арх.

**МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:
ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА**
докторска дисертација

Београд, 2014.

МЕНТОР:

др Владимир Мако

редовни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

ЧЛАНОВИ КОМИСИЈЕ:

др Ружица Божовић-Стаменовић

ванредни професор Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

др Миодраг Шуваковић

редовни професор Универзитета Уметности у Београду, Факултета музичке уметности

др Владимир Миленковић

доцент Универзитета у Београду, Архитектонског факултета

ДАТУМ ОДБРАНЕ:

МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА

РЕЗИМЕ

Однос модалитета размишљања и модалитета стварања у оквиру архитектонског дискурса, основни је домен интересовања ове научне студије. Савремени архитектонски контекст чини дивергентност културних дискурса, па самим тим и дивергентност архитектонских идеја и пројектантских парадигми. Заласком модерне, нестаје амбиција о наткриљујућој архитектонској идеологији, методологији или *стилу*, а дивергентност постмодерних теоретских дискурса културе дозвољава, али и обавезује на - формулисање мисаоних основа стваралачких пракси. У овим околностима актуализује се питање односа архитектонског мишљења и стварања, а посебно питање могућности мишљења *кроз* архитектонски (стваралачки) дискурс. Будући да *мишљење* по себи припада филозофији, намеће се истраживање односа архитектонског и филозофског дискурса у циљу дефинисања прелаза са мишљења *о* архитектури на мишљење *кроз* архитектуру. Кроз историју филозофског и архитектонског дискурса појављују се пресеци у којима се показују добробити архитектонског интересовања за филозофију и филозофског интересовања за архитектуру, који коначно отварају питање постојања изворно архитектонског концепта мишљења. У односу на ово питање, истражује се могућност интердискурзивне размене знања између филозофије и архитектуре.

Студија испитује потенцијале преношења епистемологије (модалитета размишљања) из филозофског дискурса у дискурс архитектонског пројектовања. За ово испитивање, уз појашњење критеријума за избор, бира се принцип континуитета дефинисан у филозофској поставци Жила Делеза, а проверава се његово превођење на архитектонско пројектовање унутрашњег простора. Овиме се испитују могућности (капацитет) филозофског модалитета размишљања да постане теоретска основа за модалитет стварања - методологију пројектовања. Основна хипотеза истраживања је да методолошки модели за пројектовање унутрашњег архитектонског простора могу бити конституисани увођењем општих принципа развијаних у филозофским поставкама из друге половине 20. века, на концептуални ниво унутрашње пројектантске логике, а не на ниво технике или алата за истраживање форме, на шта се првенствено њихова примена односила крајем прошлог и почетком овог века.

Архитектура, будући да се бави производњом оквира за живот, истовремено задире у његова практична и филозофска питања. Материјализација овог оквира увек је у спречи са филозофским начелима епохе. Идентификовање механизма за превођење филозофских ставова о свету који нас окружује на производ архитектонског деловања на различите начине третирано је од самих почетака архитектонске дисциплине, али је у 20. веку наглим развојем теорије архитектуре, наглашена сложеност овог механизма. Смене водећих архитектонских парадигми често су провераване најпре кроз третман унутрашњег простора, било да је реч о успостављању односа индивидуе и друштва (личног и заједничког), односа употребног предмета, архитектонског ентеријера и екстеријера или о принципима организације унутрашњег простора. У контексту односа материјалних и нематеријалних феномена архитектуре, унутрашњи простор види се као место најинтензивнијег пресека архитектонског, филозофског и психолошког теоретског дискурса, будући да се

у њему разрешавају питања идентитета човека кроз физички контакт са (архитектонским) простором.

Филозофска поставка Жила Делеза од средине прошлог века на различите начине упловљава у архитектонску теорију и праксу, показујући нецрпност могућности да се формира теоретска основа за архитектонско деловање. Као основа ове поставке, идентификован је *принцип континуитета*, који представља нови концепт размишљања који разграђује дијалектичку логику разумевања савременог света и тако омогућава креирање нових концепција, осим алата и техника, архитектонског пројектовања. Модел мишљења према којем остаје само оно што увећава број веза, док се све остало одбацује као ригидно, назива се *модел континуитета* и испитује се као ослонац за развој методолошких модела за архитектонско пројектовање унутрашњег простора. Модел континуитета функционише кроз изналажење постојећих клица које даље могу да се развијају у нешто ново и тако чувају контакт или надовезаност прошлог и будућег, старог и новог кроз стално откривање упоришта за даљи развој. Свеукупна материја протеже се и креће градећи све форме живог и неживог света, захваљујући *конективности* или *додиру* једне сингуларне тачке са другом у којем се остварује прелаз путем непосредног контакта. Делез открива гипкост, флуидност, комплексност и хетерогеност форми у којима се појављује свет чији смо део, па се ови квалитети првенствено траже у геометријским карактеристикама архитектонске форме. Но филозофска основа учи нас да је материја у природи у стању протока у којем материјали неживог света и тело живог света нису изоловани једни у односу на друге, већ су међусобно повезани серијом хемијских, физичких и биолошких трансформација. Потрага за пресецима у овим токовима може формулисати моћне алата за откривање невидљивих веза, кроз које се остварује непресушност креативног потенцијала нашег света. Ако послушамо речи филозофа Алана Бадјуа да је филозофија по

себи, афирмација могућности нечега другог или другости, можемо ли учинити да (на свој начин) то постане и архитектура?

Архитектура резонирањем филозофских поставки, развија поступке који откривају то *друго*, што није наше, познато или идентично, као кључ за сагледавање сопственог идентитета али и истовремени извор креативних нагона. Пројектантски поступак према овим идејама има могућност да непознато наслути и искористи као креативни механизам. Тиме се наглашавају поступци базирани на изналажењу постојећих и отварању нових веза, који постају нови извори за развој архитектуре, не негирајући рационалност и не залазећи у произвољност, већ напротив, прецизним отискивањем *тачно* у непознато. *Отвореност* је неоспорен Делезов мотив који остаје и након свих даљих читања и критика његових поставки, на чијој линији савремени филозофи и данас постављају нове платформе, а на којој и ова студија тражи кључ за разумевање и даље развијање модела за пројектовање унутрашњег простора под називима *Дестабилизација, Ткање и Таговање*.

Кључне речи: унутрашњост, континуитет, епистемологија пројектовања, везе, отвореност, мноштвености

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Архитектонско и урбанистичко пројектовање

УДК број: 72.01:165.6/.8(043.3)

ABSTRACT

This study primarily researches the relationship between thought and creative models in the realm of architectural. Contemporary architectural context contains the diversity of cultural discourses, involving divergent ideas in the theory of architecture and the design epistemology. The decline of modernist movement led to a disappearance of the ambition to form a leading and prevailing architectural ideology, methodology or *style*. Consequently, the diversity of postmodern cultural discourses both allows and obliges the author to formulate a contemplative ground for his/hers creative actions. Thus the question of the relationship between *thinking* and *creating* in architecture, especially the possibility of thinking *through* architecture becomes all the more important. Since thinking process itself belongs to the realm of philosophy, studying the intersection of architecture and philosophy should encourage the transition from the thinking *about* architecture to thinking *through* architecture. Architectural interest in philosophy and philosophical interest in architecture, benefited both disciplines through history, and finally led to question the existence of the authentically architectural concept. This study therefore explores the possibility of the interchange of knowledge between architecture and philosophy.

The possibility of the transference of the epistemology (or the thinking model) from philosophy to architecture has been explored in this study. This possibility is examined through the transference of the principle of continuity, introduced by the philosopher Gilles Deleuze, into the theory of interior design. Assuming that new methodology models for interior design can be devised using basic philosophical principles developed in the second half of the last century, the study explores how the

transformed interior design theory will enable the emergence of new concepts of interior design models. In past few decades, under the influence of the theory of Gilles Deleuze, new design tools and techniques were developed. This in turn opens the question of the inner logic of what constitutes the architectural design methodology at the conceptual level.

As a discourse that provides the living framework, architecture simultaneously deals with practical and philosophical issues. Therefore, embodiment of this framework always goes in conjunction with philosophical principles of the epoch. During the last century, the complex mechanism, by which prevailing philosophical attitudes embedded themselves into the architectural act, were revealed due to rapid development of the theory of architecture. Leading architectural paradigm shifts were often tested through the treatment of the interior space, either by establishing the individual/social relationship, interior object and space organization models, or interior/exterior relationship. In the interconnection of material and immaterial phenomena in architecture, the interior is often seen as addressing the issues of meaning, through the direct contact of body and space as well as a place of intense cross-talk of philosophy, psychology and architecture.

The theory of Gilles Deleuze affected the theory and practice of architecture in different ways in the last half of the century as it showed the inexhaustible possibilities to form the theoretical ground for an architectural act. As one of those possibilities, this study identifies *the principle of continuity* as a new thinking model which dissolves the dialectical logic employed in understanding of the world previous to the Deleuze in order to establish new models for architectural design. The thought model which retains only what augments the number of connections, and rejects everything else as rigid, is named *the principle of continuity*. Its coherence is then explored by an attempt to use it for the development of new methodology models for the interior design. This model works through finding of seeds which can be developed into something new

and different, saving simultaneously the connection with the past and the existing, providing, in this way, always a new material for further development. Matter in Nature is in the state of flux, so material of non-human world and body of the living world are not isolated from one another but intertwined through a series of chemical, physical and biological transformations. This notion of interconnectedness, which encourages finding contacts of heterogeneous flows, can reveal the invisible connections which form creative potential of our world. If we adopt the Alan Badiou's observation that philosophy by itself is an affirmation of the possibility of something *else, (the other)*, can we make architecture to do the same?

To this end this study provides a contribution to a pursuit of methods that reveal the *other* and *different* in architecture, something that is not familiar or identical but alien. Moreover, this study includes an attempt to resonate a philosophical concept, as a key for discovering of architecture's own creative instincts and identity. Design methods, constituted by this resonance, activate the *unknown* as a creative mechanism which can find new connections which can drive further design paradigms shifts. As a main context for the development of those methods, the study sees *openness* that is provided by the philosophical platform of Gilles Deleuze, which represent the ground for formulation of three new possible interior design methods named: *Destabilization*, *Weaving* and *Tagging*.

Key words: interiority, continuity, epistemology of design, connections, openness, multiplicity

Scientific field: Architecture and Urbanism

Scientific Area: Architectural and Urban Design

UDK number: 72.01:165.6/.8(043.3)

САДРЖАЈ:

02	УВОД	
14	1. део	ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА
15	Глава I	Увод у епистемологију пројектовања
	1.1.	Примењена филозофија: ка епистемологији архитектонског пројектовања 17
	1.2.	Преглед најважнијих савремених архитектонских епистемологија 25
	1.3.	Епистемологија пројектовања и Дерида 37
	1.4.	Епистемологија пројектовања и Делез 41
50	2. део	УНУТРАШЊОСТ - нивои анализе
53	Глава II	Унутрашњост дисциплине као субјекта
	2.1.	Унутрашњост субјекта 55
	2.2.	Унутрашња логика архитектуре 58
	2.3.	Спољашњост услова 62
66	Глава III	Унутрашњи простор
	3.1.	Субјект и простор 69
	3.2.	Отварање унутрашњости 73
	3.3.	Доместикалност 81
91	3. део	ПРИНЦИП КОНТИНУИТЕТА
95	Глава IV	Одећујући појмови принципа у филозофији Жила Делеза
	4.1.	Мноштвености 98
	4.2.	Међуповезаности 101
	4.3.	Разлика 104

107	Глава V	Механизми деловања принципа:	
	5.1.	Структурирање поља могућности и Морфогенетски потенцијал материје	109
	5.2.	Реалност виртуелног и Акт креације	113
124	4. део	МЕТОДОЛОШКИ КАПАЦИТЕТ ПРИНЦИПА КОНТИНУИТЕТА за пројектовање унутрашњег простора	
127	Глава VI	Трасирање случајева	
	6.1.	Континуитет идеје: <i>Црвена кућа</i> , кућа <i>Димаксион</i> и кућа <i>Шредер</i>	127
	6.2.	Континуитет као идеја: кућа <i>Мебијус</i> и <i>Намештај кућа</i>	146
	6.3.	Континуитет као алат: <i>Генетички алгоритам</i>	155
	6.4.	Континуитет као метод: <i>Оживљавање острва Тешима</i>	161
167	Глава VII	Могући нови методолошки модели пројектовања:	
	7.1.	<i>Дестабилизација</i>	170
	7.2.	<i>Ткање</i>	174
	7.3.	<i>Таговање</i>	177
182	Закључак и препоруке		
184	Литература		
195	Листа илустрација		
	Биографија аутора		
	Изјава о ауторству		
	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада		
	Изјава о коришћењу		

МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА

УВОД

Епистемологија као грана филозофије проучава сазнање – његову природу, изворе, генезу и сврху. Пројектовање се ослања на одређења сазнања, односно предузима се у односу на одређени фондус знања, но сам пројектантски чин представља један од начина да се до сазнања дође. Тако се у процесу истраживања епистемологије пројектовања не сме изгубити из вида епистемолошки капацитет пројектантског поступка, тј. могућност да пројектовање *јест* једна од епистемологија. У светлу савремених теоријских поставки, на којем се савладава плуралност пост-модерног контекста, епистемологија захвата садржај методологије архитектонског пројектовања. Имајући у виду ову двосмерност односа епистемологија – пројектовање (где постоји извесно знање о пројектовању али и где је пројектовање један од путева да се до знања дође), епистемологија пројектовања се истражује у пољу пресека архитектонских и филозофских теорија.

Ако као домен истраживања означимо (двоструки) начин долажења до сазнања у пројектовању унутрашњих простора, непосредни циљ рада био би развој нових методолошких модела за пројектовање, разменом знања са филозофским дискурсом, у овом случају, разменом са принципом који је развијан у оквиру филозофске платформе, једног од на архитектуру најутицајнијих филозофа двадесетог века, Жила Делеза.

Претходна анализа информација о предмету истраживања

Научна студија бави се испитивањем потенцијала преношења епистемологије из филозофског у архитектонски дискурс за проширивање теоријске основе архитектонског пројектовања. Постављајући као непосредни предмет рада методолошке моделе пројектовања унутрашњег простора, као формативни оквир предмета рада студија идентификује превођење модалитета архитектонског промишљања у модалитете архитектонског стварања и тиме гради повод за размену са филозофским дискурсом. За испитивање епистемолошке размене (уз појашњење критеријума за избор) бира се принцип континуитета дефинисан у филозофској поставци Жила Делеза, а проверава се могућност његовог превођења на поље архитектонске теорије као основе за архитектонско пројектовање унутрашњег простора. На овај начин се испитује могућност (капацитет) филозофског модалитета размишљања да постане теоријска основа за модалитет стварања, односно методологију пројектовања. Студија као предмет рада бира методолошке моделе за пројектовање унутрашњег простора настале увођењем принципа (континуитета) екстрахованог из филозофске теорије у домен архитектонског пројектовања. Анализа претходних истраживања је, сходно основној намери, организована кроз приказ кључних појмова истраживања: појмова континуитета и унутрашњости и њихових међусобних утицаја и веза.

Да би истражила нове методологије (обухваћне ширим појмом епистемологије) пројектовања, студија прво формира проблемски преглед знања о пројектовању уопште и о пројектовању унутрашњих простора, а затим трага за погодним и актуелним филозофским епистемологијама, за превођење у архитектонски дискурс. Савремена архитектонска теорија препознала је филозофију Жила Делеза као значајно поље за развој приступа бављењу питањима простора. Његове теоријске поставке представљају преокрет у виђењу појма простора као резултат преокрета у поимању и проучавању света чији смо део, и то најпре захваљујући идеји о његовом органском јединству. Делез као основу своје материјалистичке теорије поставља концепт органског јединства по коме је наше постојање само један од облика (варијетета) континуалног протока материје у природи; протока материје кроз ланце исхране, воде кроз хемијске процесе, генетског материјала кроз генерације, континуалне токове биомасе, ваздуха и томе слично. Свест о јединству људског и нељудског света Делез нуди, а студија издваја као механизме за сопствено креативно деловање. Став који уједињује универзум и појединца где се свака врста

стварања или постајања остварује системом веза а не прекида (радикалном раслојеношћу где су сингуларитети у константном додиру, насупрот простој дијади), студија испитује као принцип континуитета и преводи га на епистемологију архитектонског стварања. Преокрет у модалитету промишљања света Делез остварује поставком хоризонталне ризомске структуре насупрот до тада развијаној вертикалној хијерархизованој стурктури односа, тако да нова структура размишљања функционише по принципима континуитета, међуповезаности и додира. Питање континуитета постаје посебно важно за домен унутрашњег простора који у контруисању сопствене аутономије, доживљава вештачке прекиде са матичним пољем архитектонског пројектовања и удаљава се ка примењеним праксама дизајна и декорације. Мотиви да се принцип континуитета стави у ужи фокус рада, јавили су се као резултат рада на магистарској тези, где се посматрани принцип показао као истовремени: апарат за анализу архитектуре (као позиција за посматрање архитектонске концепције односа унутрашњости и спољашњости) и извор методолошких модела за архитектонско деловање.

Методом пресека савремених (од половине двадесетог века на даље) филозофских и архитектонских пројектантских теорија студија препознаје и теоријску платформу филозофије архитектуре као утицајну за конституисање нових модела архитектонског размишљања а последично и нових модела архитектонског стварања. Као место на коме се пресеци архитектонских и филозофских теорија интензивирају студија препознаје место унутрашњег простора и зато га бира као домен истраживања предмета рада. Иако полази од геометријске карактеристике, унутрашњи простор рад дефинише не само као физичку категорију - унутрашњост архитектонске форме, већ као и место разрешивања питања смисла, кроз психофизички контакт тела и простора. Ово опредељење налази упориште у теоријској клими која настаје од средине двадесетог века па надаље, према којој су за савремену теорију архитектуре међаши: Чумијева теорија простора и Хејзова пракса посредовања. Историја и теорија архитектуре познају различите приступе дефинисању архитектонског простора. Од оних који су се бавили само геометријом (од ренесансе до зачетака естетике), преко оних које су га дефинисале у односу на то како га перципирамо (Јодике), или као димензију човекове егзистенције (Норберг-Шулц). Неке су откриле важност социјалних и психолошких димензија простора (Лефевр, Фуко), док су неке отворено признале да је свака прецизна дефиниција немогућа, јер се у процесу дефинисања губи његова права природа (Бернар Чуми) која се може само искусити/осетити. Чумијево полазиште, према којем нема простора без догађаја и архитектуре без програма, наглашава да социјална релевант-

ност и формална инвенција архитектуре не може бити одвојена од догађаја који се у њој одиграва. Самим тим, архитектонски простор се истовремено производи и репродукује, пројектује и доживљава, па је стога истовремено физички, социјални и временски.

Уводна анализа претходних информација има за циљ да допринесе разумевању сложености домена унутрашњег простора кроз приказ референтних теоријских концепата, али не и да прецизно одреди његове границе нити домете. Овим се нема претензија дефинисања и фиксирања значења појмова већ успостављање платформе коју чине њихове релације да би се формирало упориште за теоријски рад. Резултати рада на магистарској тези указали су на органиченост и неоперабилност дијалектичке логике разумевања односа унутрашњости и спољашњости (како на ужем просторном плану тако и на ширем, принципијелном плану). Да би се избегла опасност лаког упадања у замке дуалистичке логике, унутрашњост и унутрашњи простор се првенствено сагледавају као једно од места пресека архитектонских, филозофских и психолошких теорија, из ког се развијају гране знања чији се утицаји и везе трасирају студијом случаја постојећих пројектантских епистемологија. Полазни интерес рада је проширивање теоријске основе за архитектонско пројектовање кроз превођење епистемологија из филозофског дискурса у архитектонски, пројектантски дискурс. Интерес је настао препознавањем савременог архитектонског контекста, у којем се нестабилност и сложеност постмодерног друштва показују као опредељујући чиниоци за формирање архитектонских пројектантских теорија и стратегија. Ту се потенцијал за савладавање и уједно креативну употребу поменутих нестабилности и сложености, види у системској размени знања са филозофским дискурсом чији је карактер свеобухватност а интерес есенцијалност.

Кроз историју и теорију архитектуре, филозофија архитектуре (или модалитет размишљања) која стоји као основа модалитета стварања, препознатљива је посредно, тумачењем архитектонских теорија још од Витрувија до Корбизијеа. У овим расправама, говорећи о физичким својствима архитектонског простора, филозофски назови уграђени су кроз критеријуме вредновања физичког простора, спроводећи тако теоријска начела архитектуре кроз својеврстан низ упутстава о томе како деловати у простору да би се уграђени, иманентни филозофски назови задовољили. У извесном смислу модернистичка Корбизијеовска епистемологија пројектовања може се препознати у читавом низу приручника и стандарда за

пројектовање који обезбеђују остваривање модернистичке идеологије на просторно-програмском плану. Након модерне, од средине двадесетог века па надаље, теорија архитектуре се раслојава, попут сваког постмодерног теоријског дискурса, до ситуације у којој савремене архитектонске теорије пре пишу филозофи, теоретичари културе, социолози, антрополози или научници него пројектанти. До '60-тих година двадесетог века архитектура се првенствено разумевала као производ намере пројектанта, из које даље следе социјални ефекти, где је простор нешто у чему људи бораве или на њега реагују али без активног учешћа у његовој репродукцији. Према Бордену, након '60.-тих година, социјални и политички приступ разумевању архитектуре доводи до поимања простора све више као социјалне категорије. Даље дискусије откривају амбивалентности у разумевању ове социјалне димензије архитектуре, од становишта да су објекти дизајнирани производи којима се додељују одређене социјалне активности до становишта социјалне историје где се објекти дефинишу као продужење и остваривање текућих друштвених процеса. Савремена теорија архитектуре превазилази свођење архитектуре на дуализам између пројектованих објеката и социјалне употребе истицањем есенцијалног међудејства објеката, простора, културе и људи. Потреба да се о архитектури и простору размишља као о активним учесницима овог међудејства јавља се у разматрањима антрополога Марка Ожеа, урбаног географа Едварда Соџе, историчара Мишела Фукоа и филозофа Анрија Лефевра. Сходно овом усложњавању, архитектонски историчари и теоретичари у другој половини двадесетог века реконцептуализују архитектуру као простор токова, као производе међудејства ствари, простора, индивидуа и идеја а не као објекте у простору. Пратећи оцену Жана Бодријара да се модерност... довршава у ономе тренутку када је све што смо тражили двосмислено, двозначно, реверзибилно и случајно (Бодријар, Нувел, 2008. стр24.) студија, да би приказала савремени пројектантски контекст, бира места мултивалентности и тачке у којима се налазе слабости система, јер у њима препознаје места отварања могућности за конституисање нових модела за архитектонско пројектовање.

Полазећи од мултивалентности као одређујућег појма постмодерног стања, студија бира филозофску поставку Жила Делеза која разумевање и тумачење света у коме живимо остварује управо уз помоћ појма вишезначности и мноштвениости. Делез остварује прекретницу у поимању света чији смо део, управо увођењем епистемологија других дискурса - првенствено из математике (тополошко размишљање, *topological thinking*) еволуционе биологије (популацијско размишљање, *population thinking*) и физике (размишљање путем интензитета, *intensive thinking*)

- у филозофски дискурс. Само опредељење да се перспектива за проматрање реалности, према математичким и физичким открићима нелинеарних геометрија, инфинитеземалног рачуна и релативистичке теорије, премешта са фиксних картезијанских позиција на релативистичке позиције тренда (брзине промене), студија сматра адекватним за архитектонско промишљање и стварање у савременом контексту. Делез је оставио снажан утисак на развој архитектонске теорије и праксе, чак и на пољу саме терминологије (smooth space/гладак простор, striated space/избраздан простор, fold/набор, rhizome/ризом, manifold/прикључак). Термини из Делезове теорије генезе форме транспоновани у поље архитектуре понекад су преузимани дословно, пресликавањем у просторне карактеристике. Но, вредност Делезовог утицаја је управо у интерпретацијама појмова које остављају простор да се идеје зачете у филозофском систему развијају у архитектонском дискурсу на различите, субјективне и креативне начине. Делезова филозофска поставка је механизам који отвара нове могућности погледа на свет који нас окружује, ако не представља и саму неисцрпност тих могућности.

Студија препознаје поступак интеграције као један од основних формативних праваца развоја савременог друштва, који се базира на начелној међузависности и општој повезаности феномена, природних механизма и друштвених односа, као и дисциплина које их проучавају, описују и усмеравају. Мајкл Хејз у предговору збирке есеја *Architecture Theory since 1968.*, формулише опредељујући критеријум за дефинисање савременог у теорији архитектуре као праксу посредовања. Посредовање дефинише као производњу односа између формалне анализе архитектонског дела и његовог контекста али на такав начин да покаже двојакост дејства дела архитектуре као аутономне силе за коју се може рећи да продукује исто колико и репродукује тај контекст. Ослањајући се на промену перспективе за проучавање архитектонског пројектовања са фиксне позиције на стање флукса (Делез) и са архитектонског објекта на систем односа, студија препознаје потенцијал превођења филозофке поставке принципа континуитета (Делез) у архитектонски теоријски дискурс за формирање нових методолошких модела архитектонског пројектовања. При избору домена истраживања, студија прати мултивалентност појма унутрашњости која се показивала кроз историју архитектуре од првобитне колибе и појма склоништа, преко егзистенцијалних теорија простора којима се истовремено устоличавао и оспоравао ентеријер као комфор доместикалности. Унутрашњост дома постаје могућност да се егзистенцијана питања поставе али и да се фиксне представе о друштвеним улогама индивидуе заробе. Модернизација друштва структуралистичким идејама о јасним циљевима (апсолутним истинама)

и хијерархији, унутрашњи простор (најпе дома) учиниле су огледним простором функционалистичких амбиција с једне стране и носталгичних отпора ка универзалности модерних модела, с друге стране. У другој половини двадесетог века, отпори ка фиксираности сваке врсте - идеолошке, психолошке и социолошке - ус-толичавају се кроз постмодерну, постструктуралистичку теоријску мисао, али и кроз паралелне архитектонске и уметничке радове, где се комплексност проглашава контекстом и циљем, а методе измештања и посредовања одговарајућим алатима за разумевање савремености (Фуко, Џејмисон, Оже, Чуми, Ајзенман, Хајс, Борден). Студија стога трасира неколико карактеристичних случајева за праћење трансформација идеје о унутрашњем. Као први ниво идентификује континуитет архитектонске идеје од спољашње архитектонске опне ка њеном унутрашњем простору (Рајс) у Црвеној кући за Вилијема Мориса, (Веб, 1859), преко куће Шредер (Ритвелд, 1924) као модернистичке иконе о хијерархијском приказивању апсолутне истине кроз тотални дизајн човековог окружења од идеолошког начела до употребног предмета, па до куће Димаксион (Фулер, 1929) где се иновација базира на истовременом сагледавању личног и друштвеног, природног и створеног, естетског кода и конструктивног склопа. Крајем двадесетог и почетком текућег века, континуитет унутрашњости и спољашњости осим као програмски захтев бивају проверавани и као структурални принцип: кроз кућу Мебијус (Ван Беркел, Бос, 1999) и серију префабрикованих кућа Намештај (Бан, 1995), а последњим пројектом за Оживљавање острва Тешима у јапанској префектури Кагава, СА-НАА ауторски тим испитује актуелну тезу да је производ архитектуре пројектован процес пројектовања. Од уметничких радова (Бит књижевници, Гордон-Мата Кларк) до теоријских побуна, (феминистички гласови Кристеве, Иригеј и Грос) отпор стандардизацији улоге унутрашњег приватног простора, видимо у бројним архитектонским концепцијама „слоништа од склоништа” у последње две декаде (Ајзенман, Колхас, УН студио, ФОА...). Захваљујући развоју нових технологија, математичких и пројектантских алата начелна неодвојивост унутрашњег и спољашњег истовремено је изазовна и ослобађајућа, а врхунац достиже крајем прошлог и почетком овог века, кроз експериментисање формом до мере постизања „течних” окружења. (Кипнис 1993.). Иако рађање нове естетике истраживањима континуитета простора не може бити порекнуто, за студију је важно филозофско утемељење формалних експеримената које открива третирање ширих културних питања. Тополошка истраживања су вероватно најочигледнији или најматеријалнији индикатор преиспитивања дуалности које представљају основ рационалистичке западне логике од Аристотела до Канта. Изазоване су многе дуалности као што су јавно/приватно, мушко/женско, природа/култура и унутрашње/споља-

шње, па је за ово истраживање значајно отварање неколико нива на којима се показује актуелно превазилажење дијалектичког модела размишљања и стварања. У покушају да отвори вишеструке нивое анализе појма унутрашњости, студија усваја хоризонталну ризомску структуру филозофске мисли Жила Делеза која радикално одбацује вертикалну хијерархијску структуру по којој су унутрашњост и спољашњост јасно одвојене и насупрот постављене категорије. Заузимањем позиције континуитета, обацује се пословична негација, по којој је супериорна категорија спољашњости у квалитативном прекиду са инфериорном унутрашњошћу, а начелна просторна и временска неодређеност нису више проблеми већ аутентичне одлике децентрираног и дефрагментираниог субјекта (Лакан, Жижек). Овако схваћен унутрашњи простор је само актуелизација ширег поља могућности које није уређено прекидима и хијерархијским односима већ повезаностима кроз сложени процес постајања. Нефиксираност и дестабилизација просторних односа тако постају аутентичне пројекције нефиксираних и непостојаних субјеката (Лакан, Жижек) чија се радикална раслојеност само попут оптичке илузије привремено указује као фиксни идентитет.

Ако филозофски став који стоји иза (нелинеарних) геометрија континуалних површи може бити назван недијалектичким, онда је једна од опозиција коју он савладава и разлика између архитектонског ентеријера и екстеријера а као такав отвара многе савремене могућности за пројектовање. Изазивањем разлике између унутрашњости и спољашњости, растапа се и дуалност архитектуре и пејзажа, третирањем елемената (унутрашњости) архитектуре као делова структуре пејзажа и обрнуто. Ако истраживања нелинеарних геометрија као и генеративних метода пројектовања посматрамо као могућност да се клизи на лествици ка комплексности, пре него као амбицију да се истражи сама форма, нове геометрије и старе геометрије постају пре сличне него различите, уједињене у континуитету усвајања сложености. Мисова Стаклена кућа, постаје попут Ембриологичке куће Грега Лина - могућност одсуства граница, нарочито оних које се дефинишу формом. Несличне форме нису засноване на несличним идеологијама, и обрнуто, тако да се питање унутрашњости и континуитета посматра као питање резонавања/логике а не архитектонске форме. Културна дефиниција унутрашњости и континуитета, како показују архитектонско-филозофско-психолошки пресеци у досадашњим истраживањима, може генерисати озбиљне архитектонске иновације, поготову у спрези с технолошким напредком.

Полазна хипотеза истраживања

Основна хипотеза истраживања је да методолошки модели за пројектовање унутрашњег архитектонског простора могу бити конституисани увођењем екстрахованих принципа развијаних у филозофским поставкама из друге половине и с краја 20. века, на ниво унутрашње пројектантске логике а не на ниво технике или алата за истраживање и генерисање архитектонске форме.

Унутрашњи простор, као место разрешења питања идентитета, постојања, односа ка другоме и друштву, кроз контакт тела и простора и мисаоног мапирања простора прирадања, представља примерен домен за испитивање постављене хипотезе јер подразумева пресек филозофског, психолошког и архитектонског дискурса и најбрже савладава инерцију архитектуре (процеса грађења) у односу на друге дисциплине које лакше остварују интеракцију са наглим развојем савременог друштва.

Овако конституисани модели пројектовања вратили би унутрашњи архитектонски простор из поља фиксног, типизираниог и наслеђеног, у поље експерименталног и формативног у односу на развој савремених архитектонских парадигми.

Проблем и предмет истраживања

Полазни проблем рада је мултивалентни карактер пројектантског поступка: где се метод за настајање аутентичне архитектуре не може сасвим чисто дефинисати ни као један од рационалистичких нити интуитивних модела, а самим тим тешко ухватити механизам превођења модалитета промишљања у модалитет стварања. Архитектура се производи тоталитетом (унијом знања, искуства и идеја кроз психо-физички апарат уметника/архитекте (Хил)) и делује као тоталитет (као друштвена пракса и пројекција друштва на простор (Лефевр)). Будући да разлагањем на елементе пројектантски поступак губи своје основне карактеристике (понашајући се према Хајзенберговом принципу неодређености), проблем сложености студија види као почетни проблем за истраживање нових пројектантских модела. Полазни проблем сложености третирао је постмодерна теорија културе,

уметности и архитектуре, са идејом да би ова сложеност могла бити продуктивна јер отвара могућност за измештање из појединачних перспектива и заузимање релативистичке аналитичке и стваралачке позиције која је динамичнија, агилнија и креативнија.

Средишњи проблем истраживања је архитектонско деловање у унутрашњем простору које се опире пословичном методолошком сужавању, наспрам отварања (релевантних параметара пројектантског поступка). У потрази за савладавањем мултивалентности пројектантског поступка, студија види могућност за употребу сложености у виду креативног механизма који детектује пресеке који отварају даље везе и тиме креирају процесе пројектовања, уместо редуковања сложености на фиксна стања и производе разврставањем, категорисањем и одвајањем. Секундарни проблем истраживања је позиција пројектовања унутрашњег простора у односу на матично поље архитектуре. Кроз примену (историјски) наслеђених категорија и модела, функционалистичким прецизирањем и фиксирањем форме, деловање у унутрашњем простору клизи ка примењеним пољима дизајна и декорације, док се испушта основни капацитет места унутрашњости као превеза или зглоба ка другим дисциплинама које ће га теоријски и практично раслојавати а не сводити.

Предмет истраживања је идентификација, анализа и утврђивање потенцијала принципа континуитета (екстрахованог из филозофске поставке Жила Делеза) за превођење у епистемологију пројектовања и производњу нових методолошких модела за пројектовање унутрашњег простора. Предмет истраживања се надовезује на концепт постајања који је Жил Делез поставио у центар своје филозофске мисли, а према којем су креирање и развој форми засновани на истовременој свести о јединству и диференцијацији специфичности.

Циљ и задаци истраживања

Основни циљ студије је допринос методологији архитектонског пројектовања унутрашњег простора кроз успостављање механизма пресека архитектонских, филозофских и психолошких теорија. Он се спроводи испитивањем принципа континуитета као начелног модалитета за размишљање и стварање. Секундарни

циљ је испитивање могућности примене ових пресека теорија у пројектантској пракси кроз препознавање њихових трагова у постојећем архитектонском деловању, и формулсање неколико нових методолошких модела за пројектовање. Из постављених циљева произилазе следећи задаци:

1. успостављање теоријске платформе за разумевање специфичног карактера унутрашњег простора
2. идентификација и организација утврђених идеја о принципу континуитета постављеног у филозофској теорији релевантних за архитектонско пројектовање
3. анализа формативне улоге пројектовања унутрашњег простора за развој савремених архитектонских парадигми кроз анализу случајева
4. отварање нових модела за размишљање и методолошких модела за стварање у унутрашњем простору на основу методолошког капацитета принципа континуитета
5. утврђивање потенцијала за враћање пројектовања унутрашњег простора у поље експерименталног архитектонског деловања, на супрот постојећем тренду губљења теоријског потенцијала овог дискурса и клизању ка примењеним праксама које се налазе ван поља архитектуре.

Научне методе истраживања

Основна метода рада је интерконтекстуално поређење теорија из филозофског и архитектонског дискурса и кроз ово поређење, препознавање сопственог теоријског упоришта за даљи рад. Преношењем епистемологије из једног дискурса у други долази до њихових модификација, чијим препознавањем и анализом студија успоставља сопствену теоријску платформу.

Модификације преношења модалитета размишљања из филозофије у архитектонско пројектовање студија препознаје и проучава методом логичке аргументације на основу анализе релевантних теоријских текстова оба дискурса и студијом случаја, где на основу карактеристичних примера трасира појављивање проучаваног

модалитета мишљења кроз различите аспекте постојећих пројектантских модалитета стварања. На овако изведеној сопственој теоријској платформи студија даље спроводи метод конструисања теоријског методолошког модела за архитектонско пројектовање унутрашњег простора, који омогућава реаговање на израстање мноштва различитих дискурса о реалности (човеку, природи и друштву) које архитектура савладава у свом пројектантском поступку.

Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата

Истраживање се бави доменом који, у нашој средини, поседује сиромашну теоријску основу за формулисање методолошких принципа за пројектовање. Рад истражује постојеће теорије и концепте и усмерен је на развијање нових. Први очекивани резултати рада су теоријска сазнања која произилазе из контекстуализације и интерпретације принципа континуитета у домену знања унутрашњег архитектонског простора. На основу ових резултата, развијају се даљи резултати - конкретни методолошки принципи који се могу операционализовати у областима архитектонског пројектовања и истраживања. Оправданост научног рада произилази из неопходности теоријских истраживања у областима тангентним архитектонском пројектовању, за формулисање модела архитектонског мишљења и стварања, као и методолошких модела за њихову интеракцију. Рад је конципиран као прилог методологији пројектовања и испитивању пројектантских метода истраживања кроз пројекат.

1. део:

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА

Да ли постоји *знање* и да ли се оно може *стићи*, питање је које је иманентно сваком научном истраживању, било да оно следи утврђене истраживачке (научне) методе или их преиспитује у покушају да открије нове. Но, са безмало двомиленијумским искуством у испитивању шта знање *јесте*, можемо рећи да је сумња у успех потраге коју изражава још Платон у свом делу *Теетет*¹ (где остаје без чврстог одговора након неколико покушаја да одговори на питање *шта је знање?*) актуелнија него икада и то захваљујући последњим резултатима научних истраживања. Парафразирајући закључке квантних физичара, кроз уста (најспремнијег теоретичара данашњице да призна неуспехе теорије да дође до јасних одговора) Славоја Жижека, можемо коначно рећи: *сад смо сигурни да ништа не знамо.*² Овде се Жижек ослања на чињеницу да наука у покушајима да дође до јасне слике, или *истине* о свету чији смо део, залази у поље које измиче сазнајним капацитетима човека. Формуле којима описујемо „објективну” реалност, и које раде на математичком плану,³ нису преводиве у универзум значења, опирају се симболизацији,⁴ непојмљиве су из перспективе искуства свакодневне реалности.

Да ли постоји објективна реалност о свету за коју човек нема сазнајне капацитете? Да ли је управо немогућност да се појми стварна срж реалности коначна *истина*, или реалности нема ван функционалне машине где је симболичка слика света само опсцена сенка?

Који год сценарио изабрали, сигурно је само да нема јединственог целовитог одговора на питање *истине* а последично и *знања* о њој, да се оно удаљава са које год му се равни приближили, и да због тога признање да реалност мора остати непозната да би се могла живети, постаје важна основа за развој креативних дисциплина. Уместо фрустрације бесмислом, ово признање отвара могућност да се аналитичке парадигме замене креативним. Лекције квантне физике за креативне

дисциплине доносе важно откриће – да ствари нису у потпуности конституисане и да је цела реалност управо у тачки којој стално прилазимо али у коју никада не стижемо. Научно истраживање креће из познатог ка непознатом у оквиру сопствених алата и техника како експерименталних тако и теоријских. Но кретањем унутар области *познато* тешко је открити ново или *непознато*.⁵ Открића се дешавају у моменту одскока у непознато, па је пројектовање, као поступак који удомљава овај одскок, моћан истраживачки алат.

Глава I

Увод у епистемологију пројектовања

Теоретизовањем, односно теоријским разлагањем, уметничких (па и архитектонских) артефаката, продубљујемо њихово разумевање. Истовремено, проширујемо и поље у оквиру ког је могућа креативна реакција на постојеће артефакте, односно поље за формулисање нових акција. Но, важно је истовремено бити свестан немогућности да се у потпуности прикаже, разложи и теоријски елаборира стваралачки акт, као и његов производ. То не значи да од епистемологије треба одустати, већ напротив, покушати да пројектовање истражимо као путоказ до посебних облика знања која измичу аналитичким, рационалистичким методама. Креативне дискурсе посебно користимо за прикупљање знања која су неприступачна рационалном закључивању. Тако психоаналитичар Славој Жижек архитектуру види као једну од могућности да се покажу несвесни механизми функционисања идеологије. Кроз архитектуру идеологија проговара, некад свесно и намерно, некад свесно и субверзивно, али Жижека занима моменат када несвесни ствари које знамо, то знање освешћавамо кроз архитектуру.⁶ Дакле, психоаналитичар запажа, да нас архитектура, попут снова, може научити сопственом несвесном. Будући да је реч о знањима која измичу свесном и детерминисаном, поступци којима се она могу докучити нису аналитички. Низање свесних веза између пројектантског мишљења и стварања, један је од начина да се опцрта несвесно, захваљујући којем те везе настају и опстају.

Апорија као неизбежни део процеса пројектовања нуди полазиште за истраживачке пројектантске методологије. Средином прошлог века појављују се психолошке теорије о креативном размишљању које менталну ригидност препознају

као главну препреку креативности,⁷ будући да се жеља за сигурношћу (у пројектантском поступку) супротставља развоју (архитектонских) идеја. Могућност описивања и објашњавања методологије пројектовања овде треба одвојити од детерминисаности и рационалности самог пројектантског поступка, али спознавање природе пројектантског метода важно је за његово описивање. Амбивалентност природе пројектантског поступка истиче и дизајнер Џон Крис Џоунс, седамдесетих година прошлог века, када тврди да пројектант мора развити толеранцију на амбивалентност и конфликтност, да би произвео нестереотипан дизајн.⁸

Разумевање света у коме се предметни креативни поступак реализује, можда је најважније место за анализу његове методологије, јер омогућава увид у контекст на који реагује комплексни стваралачки апарат. Према филозофу Алану Бадјуу, савремени свет комуникација емитује универзум састављен од дисконектованих слика, напомена и коментара, чији је једини принцип некохерентност.⁹ Иако наизглед плурализам савременог света даје могућност различитих мишљења, за Бадјуа, овде се ради о извесном поткопавању могућности логичког мишљења. Могућност да се превазиђе ово ометање логике, и прилику да се успоставе нове везе међу некохерентним фрагментима, нуде креативни дискурси.

Теоретичари пројектантских дискурса упућују на неухватљивост пројектантских метода,¹⁰ кроз издвајање искуственог (прећутног) знања (*tacit knowledge*). Искуствено знање је врста знања коју није лако рационално појмити и може бити остварено само кроз практиковање у одговарајућем контексту. Још средином прошлог века овај облик знања назван је „знање како” („to know how” или знање кроз делање) и одвојен од експлицитног знања под називом „знање да” („to know that”). Британски филозоф Гилберт Рајл користи многе примере да појасни ову врсту знања попут пливања, вожења бицикла, па чак и учења језика или пројектовања. Но, иако експлицитно не описује како се једна врста знања користи у остваривању друге, Рајл наводи да комплексни дискурси попут пројектантског, подразумевају ову врсту преноса из једног у други облик знања.¹¹

У напорима да се открије шта знање *јесће*, или у практиковању да се оно стекне, пројектовање је само један од облика напора да се разуме свет чији смо део.

1.1.

Примењена филозофија: ка епистемологији архитектонског пројектовања

Након Другог светског рата, извесна врста размишљања која се назива „континенталном филозофијом” мења територију и брзину развоја. Прелази из Немачке у Француску и постаје стурктурализам у брзом прелазу ка постструктурализму, од ког се, као један њен део, али и као ипак аутономна грана издваја – деконструкција. Овакав намерно летимичан преглед, готово прелет, захвата скоро све филозофске дискурсе друге половине двадесетог века, осим две филозофске позиције које не налазе своје место у овом консеквентном низу. То су теорије Жила Делеза и Алана Бадјуа.¹² Измештеност ове две теорије препознаје се, између осталог и у третману два основна филозофска проблема двадесетог века: проблема лингвистичког обрта и проблема тоталитета, по којима поменуте две позиције, такође остају неизјашњене.¹³ У мисаоној клими у којој језик постаје фундаментални проблем филозофије двадесетог века, питање односа језика и реалности, као и улоге језика у спознаји те реалности, чине се незаобилазнима. Делез и Бадју превазилазе питање језика као обртног момента у третирању традиционалних филозофских питања, бирајући нови ослонац за своју онтологију: математику. Удаљени од језика, или што је важније удаљени од опсесије језиком која је владала двадесетим веком, ова два мислиоца готово ненамерно изазивају једну врсту обнављања филозофије саме или бар покушаја њене редефиниције. Делез избегава подручја у којима је онтолошко питање повезано са језиком, и никада језик не посматра као фундаментални проблем. Покушава да се одвоји и од формализовања сопствене онтологије (за разлику од Бадјуа који је формулише кроз математику), а филозофију проблематизује, односно види је као могућност за постављање проблема и питања. Тиме његова позиција уводи узнемиреност и несређеност у континуирани развој дискурса, а отклања затвореност и довршеност као наслеђене циљеве филозофског промишљања.

Узнемиреност коју доноси Делезова теорија, шири се на друге теоријске дискурсе двадесетог века на различите начине (попут утицаја чистих интензитета у Делезовим представама стања материјалног света) но задржавајући карактер несигурности, запитаности и проблематизовања самих поставки нашег знања. У архитектонској теорији можемо пратити ове утицаје готово директно, кроз слике концепата које Делез развија, створене новим архитектонским алатима и техникама. Но, тек принципијелно измицање ослонаца (или његово замењивање) пројек-

тантских теорија и стратегија, можемо разумети као његово право и најзначајније наслеђе. Пола века касније, стање узнемирености, које ова теорија препознаје као природно и продуктивно, усуђујемо се рећи да је коначно усвојено и прихваћено као конститутивни елемент саме реалности, па сходно томе и градивни елемент нашег деловања у њој. Други основни филозофски проблем протеклог века – проблем тоталитета, везује се најпре за форме тоталитаризма које се јављају у уређењима друштвених односа двадесетог века, па филозофи постмодерне траже начине да се форме мишљења и живљења одупру уједињујућој логици, на рачун перспективизма, различитости и плурализма. Овде се, бежећи од тоталитаризма, бежи и од филозофског проблема *Једној*, који и Бадју и Делез одбијају иако на различите начине. Обојица валоризују мноштвености и вишезначност, желећи да дају алтернативу дијалектичком разумевању стварности.

На плану архитектонског пројектовања, истражујући ослоњце за деловање (који се налазе у знању), долази се до два методолошка приступа у самом разумевању реалности, а последично и у деловању према њој. Ако би есенцијалистичком виђењу света,¹⁴ одговарала редукција као метод, Делезовом свету мноштвености сингуларитета одговара диференцијација. На плану самих архитектонских стратегија ова нијанса чини сву разлику између алата и техника за пројектовање развијаних пре и закључно са модернизмом, и алата и техника развијаних након модернизма до актуелног тренутка.

Из интердискурзивне перспективе можемо пратити ове моделе размишљања и у науци, у којој се померајима од класичне физике отварају поља квантне механике, која објашњавају природу материје истовремено на микро- и макроплану. Настају објекти у квантој механици који су били несагледиви у класичној слици, и где се захтева исти искорак из статичне и коначне перспективе ка пејзажима нефиксираности. Детерминизам се губи готово у сваком савременом дискурсу, било да је реч о природним или друштвеним законитостима.

Утицаји на пројектантску позицију су видљиви на методолошком плану, где се одустаје од дефиниције и класификације као основних модела, и где се окреће питањима као моћнијем креативном оружју од одговора. Као што савремену физику након промене парадигме, да би кренула даље чека посао ослобађања од простор-време континуума који је основа данашњег разумевања света, тако је могуће поставити питање измицања фундамената архитектонског дискурса као савременог епистемолошког метода у оквиру пројектантског дискурса.

Фундаментално питање епистемологије *шта је знање?* – и даље остаје нерешено. Не постоји консензус око тога шта знање јесте.¹⁵ Део истраживања знања су саме сумње, не само поводом основне дефиниције, већ и поводом извора и сврхе људског знања. Кант даје једну од теорија по којој га многи историчари сматрају оснивачем модерне теорије знања (будући да стоји насупрот скептицизму Дејвида Хјума), јер теоријски разматра људске спознајне капацитете. Иако се дефиниције знања разликују у филозофским дискусијама, елементи којима се сама дефиниција ствара увек су повезани са односом између истине и неистине. Будући да ова студија нема обавезу ни претензију да да дефиницију знања, за нас је у овом моменту најважније показати да се знање може истраживати (како се оно стиче и шта му је сврха), без одговора на фундаментално питање *шта оно јесте*. У испитивању извора знања, традиционално се развијају две позиције: емпиризам и рационализам, које додатно показују амбивалентност предмета истраживања. Иако преузимају једну од ове две позиције као полазиште, модерна знања у науци и филозофији се у великој мери служе синтезом ова два модела, пре него њиховом међусобном искључивошћу. Епистемологија открива и како конструишемо концепте у људском уму, природу самог знања, однос између онога што „знамо” и објекта нашег знања, поузданост наших чула и томе слично.

Према односу објекта нашег знања и знања у нашој свести грубо разликујемо реализам и идеализам, а према изворима знања – материјализам и идеализам. Реализам подразумева позицију у којој се верује у објективни свет независан од наших умова, но он може имати више облика од којих је један материјализам, где се верује искључиво у материјалност тог објективног света. Материјализам (према филозофу Мануелу Де Ланди), има један важан недостатак, а то је да губи из вида енергију као кључну за конституисање материјалних ентитета. Да би се појаснио процес настанка физичког ентитета мора се проширити материјалистичка перспектива увођењем енергије и информације које имају способност вођења процеса настанка физичких форми.¹⁶ Управо у односу на ову нијансу разлике између материјализма и рационализма, у архитектури се проширује виђење сопственог градивног материјала. Последњих неколико деценија појављују се архитектонски експерименти који истражују границе материјалности архитектонских елемената (пракса ауторског тима Дилер & Скофидио, Олафура Елиасона и сл.)

Аутор једне од најутицајнијих теорија знања – Берtrand Расел – истиче као основне потешкоће у проучавању сазнања: неодређивост или недоказивост истине или

истинитог исказа. Расел, као зачетник аналитичке филозофије, са образовањем у филозофији и математици, у свом делу *Принципи математике* схвата анализу као инструмент од виталног значаја којим се да разоткрити стварна структура света. Но, у логици и математици *истина* је синтактички појам, јер синтакса гарантује истинитост таутологија. Тако се истина открива изучавањем форме исказа, док не постоји потреба да се говори о његовом значењу. Наглашавајући недостатак логике да буде једини индикатор сазнања, Расел застаје над неухватљивошћу појма *истине* кад каже да¹⁷: „нико никада није, до сада дошао до дефиниције *истине* као *онога што је сазнајо*; епистемолошка дефиниција *истине* је *оно што* може да буде *сазнајо*.” Појам истине повезан је са појмом знања у готово свим филозофским платформама, па је кроз дискусије различитих теорија знања, један закључак опстао као најкориснији, а то је да је знање неодвојиво од појмова неодређености и неизвесности. У тексту *Теорија знања* Расел говори да је у дефинисању знања важно размотрити степен извесности (сигурности) и степен прецизности са којим се о њему говори. Сво знање је, тврди Расел, више или мање несигурно и нејасно. Но знање које је мање прецизно, које је нејасније, ближе је истини, али је истовремено мање употребљиво.¹⁸

Наука се труди да прецизност знања повећа без угрожавања вероватности, али чак ни оно што има већи степен сигурности или прецизности, не можемо прогласити знањем. Важно је да откријемо неодређеност и неизвесност истраживаног знања, да их идентификујемо и проценимо проценат у ком су присутне. Тамо где се то може утврдити, то постаје „могућа грешка” или „вероватноћа”, али у већини случајева, прецизност је немогућа.¹⁹ Због своје неодвојивости од појма *знање*, појам *истине* је кроз историју филозофије, на различите начине, представљао коначан циљ филозофских расправа. Прва платформа која радикално одбацује потрагу за истином је филозофска теорија Жила Делеза и Феликса Гатарија. Према овима ауторима, у књизи *Шта је филозофија?* сврха филозофије је да нам обезбеди концепте, а не коначну истину. На један други начин, инвенција концепата припада пројектантском поступку такође. Однос филозофског и архитектонског дискурса усложњава се од 20. века када се у архитектонској теорији јављају покушаји да се филозофски концепти тумаче или мисле кроз архитектуру, али и кроз формулисања једне платформе мишљења о архитектури, које онда припада и филозофији. Будући да однос није хијерархизован на начин да један дискурс *служи* другоме, или представља његову *илустрацију*, динамичност размене ова два дискурса постаје и механизам њиховог развоја. Према Делезу, мишљење о архитектури припада архитектури, а филозофији припада изналажење концепата у оквиру

којих се то мишљење развија. Када говори о креативном акту у филму, Делез даје пример како је у сваку теорију дискурса, у свако мишљење о дискурсу истовремено уграђено искуство производње тога дискурса.²⁰ Тиме Делез сугерише да о филму могу говорити само филмски ствараоци, о архитектури – архитекте и томе слично. Ова теза посебно је изазовна у текућем веку у којем већина теоријских расправа о архитектури долази од стране теоретичара из других дискурса, а не од стране архитеката. Да ли је могуће говорити о архитектури ван ње, са дистанцом која подразумева немање искуства произвођења архитектуре, теза је коју испитује велики број теоретичара трећег миленијума. За ову студију, Делезова теза корисна је за постављање механизма размене путем којег два дискурса могу пренети један другоме утицаје. Као што се трага за знањима које пружа сваки дискурс понаособ (филозофске теорије и архитектонско пројектовање), испитује се и колико су та знања подложна преношењу ван својих оквира, и које се модификације јављују у овом случају.

Према речима Жила Делеза у књизи *Шта је филозофија?*: „филозофија помоћу појмова непрестао екстрахује конзистентан догађај из стања ствари, у извесном смислу једно кежење без мачке,²¹ док наука непрестано помоћу функција актуелизује догађај у реферабилном стању, ствари или телу.”

Ако бисмо тражили позицију архитектонског дискурса у односу на Делезова разматрања односа науке, уметности и филозофије, кретали бисмо се од науке ка филозофији и коначно ка уметности. Потпомогавши се чувеном флоскулом архитекте Бернара Чумија да је *архитектура догађај*, препознајемо да не постоји актуелизовање материјалних елемената архитектуре која понављају догађаје аналогно научном механизму, већ постоји приближавање филозофији кроз производњу догађаја. Оно што науку, према Делезу, удаљава од филозофије – приближава филозофију архитектури. У делу *Шта је филозофија?* он додељује *јукстапозицију референција* науци, а *суперпозицију слојева*, филозофији.²² Ако филозофија ствара *појмовне ликове* који нам доносе појмове (са плана иманенције), наука рађа *парцијалне посматраче* у вези са функцијама у системима референције.²³ Субјекти филозофског излагања су појмовни ликови, а научног – парцијални посматрачи. Појмовни лик представља „способност мишљења да себе види и да се развија на једном плану који пролази кроз мене на више места”²⁴ а улога парцијалног посматрача у науци је да опажа и да доживљава²⁵ иако његове перцепције и афекције не припадају субјекту, већ стварима које проучава. Говорећи о науци, Делез говори о потреби да субјект научног излагања – парцијални посматрач – представи сензибилију без

субјективности доживљаја, већ да да чулне податке без чулног утиска, празне перспективе које припадају самим стварима (попут инструмената који су у стању да ухвате све оно што није предмет ничијег осећаја, што не припада сензибилијама). „Посматрача има свуда где се јављају чисто функционална својства препознавања и одабирања, без директног деловања...”²⁶

Ако прихватимо ову разлику између науке и филозофије, између парцијалног посматрача који попут простог симбола обележава стања променљивих, и појмовног лика филозофије којем припада привилегија доживљаја, приближавање архитектуре филозофији је за нијансу разумљивије. Но, појмови (филозофије) и функције (науке) поседују перцепте и афекте, дакле сензибилије које указују на један нови однос: науке и филозофије с једне стране и уметности с друге стране. „Специјалне перцепције и афекције филозофије или науке нужно пријањају уз перцепте и афекте уметности, оне научне једнако као и оне филозофске.”²⁷

Делез описује свет којег смо део као свепротегнути хаос кроз који сваки мислилац, научник, уметник прави сопствени пресек, којим уводи раван из које све настаје – план иманенције. План иманенције је слојевит, онај који сам садржи мноштво слојева, различитих планова који представљају пресек кроз хаос који омогућава мишљењу да буде извесно поље свести, иманентно мислећем субјекту.²⁸ План о којем говори Делез, има два лица: „протежност и мишљење, или тачније (своје) две моћи, моћ бивствовања и моћ мишљења.”²⁹ Деловање уметника, научника, мислиоца „оцртава један план који сече хаос, план који је у исти мах бесконачно кретање материје што се непрестано умножава и слика мишљења што не престаје да с пуним правом свуда расејава чисту свест (није дакле реч о иманенцији која је „у” свести, већ обрнуто).”³⁰ Између *мишљења* и *бивствовања* архитектура се смешта као неодређена, неодређена а ипак активна и дејствујућа на оба плана.

Мишљење је за Делеза стварање, а не воља за истином. Однос мишљења и истине за њега је непостојан и свакако није једноставан. За методологију пројектовања значајна је Делезова опаска о непостојању методе у мишљењу, којом говори о мишљењу као трчкарању пса наоколо без циља, а не у јасном смеру за истином.³¹ Мишљење као потрага без циља, без коначне потврде и славе одговара пројектантском одскоку у непознато који води до стварања неопходне претпоставке (*визије*). Ако нема ни одредишта ни методе путовања до истог, нема ни коначног (филозофског или архитектонског) система, коначног уобличавања мисли. Филозофија је за Делеза *постјање*, не историја, она је сапостојање планова а не след

система. Сваки филозофски систем је један од могућих планова иманенције или слојева плана иманенције, један пресек кроз хаос, а не коначна и јасна слика. Са друге стране уметност је та која чува склопове чулних утисака или сензација, односно *перцепцију* и *афекцију*. Перцепти по Делезу нису перцепције, јер су независни од стања оних који их доживљавају, као што и афекти нису афекције, већ „премашују снагу оних који кроз њих пролазе”.³²

Уметност помоћу материјала отрже „перцепте од перцепција објекта и од стања опажајног субјекта”, и „афект од афекција као прелаза из једног стања у друго.”³³ Да би изоловао то чисто биће чулног утиска, сваки уметник, по Делзу, има посебну методу. Одвајајући науку, уметност и филозофију Делез говори о и њиховим међузависностима, које коначно граде вишеструку природу архитектонске дисциплине.

„Али филозофија и наука укључују две стране (а уметност додаје и трећу) једног *не знам* које је постало позитивно и креативно, услов самог стварања који се састоји у томе да се одреди оно чиме се не зна, или како је рекао Галоа – „назначити ток рачуна и предвидети резултате, а ипак их никад не моћи извршити.”³⁴ Којој страни једног *не знам*, архитектура доприноси највише, требајући и *арцијалне њосмајраче* и *њојмовне ликове* и *перцепције* и *афекције*? Ако послушамо Делеза и поставимо архитектуру на место прве од уметности, поставља се питање како трасирати путеве ка филозофији да би се остварила тако неопходна веза између *мишљења*, *бивствовања* и *делања*.

Захваљујући способности да из материјала отргне *перцепције* и *афекције*, уметности припада и „било који узрок који доводи у постојање нешто чега тамо није било пре тог узрока.”³⁵ Именовани узрок Ђорџо Агамбен назива *њојезисом* а у оквиру њега препознаје уметност као привилеговани чин који обухвата могућност обликовања „природне материје” кроз умеће (техне) до уметничког дела – производа. У савременом тренутку, комплексност савремених информационих и медијских система раслојавају прост поступак продукције уметничког дела на поступке репрезентације, трангресије, трансформације и рециклаже.³⁶ Овим поступцима губи се аутентичност и изворност уметничког дела која нестаје укидањем људског рада заснованог на мануелној вештини. У модерном друштву уметнички рад прелази у слободни рад, или рад индивидуалности, кроз тражење посебности и другости, у аутономном простору уметника. За архитектуру је пресудан свет који нуди концепт личне слободе, који може бити свет уметности, јер постаје „узор за слободно запоседање живота наспрам његових рационалних и прагматичних модела који су

владали радном и контролисаном свакодневицом”.³⁷ У слободи коју уметник ужива, природно се појављује потрага за смислом кроз појезис, као основни интерес уметности, која у својој аутономији ужива епитете неизвесног и отвореног поља у којем се вреднују ирационалност, субјективност и другост. Архитектура која је увек имала питања слободе у фокусу, слободе архитекте ствараоца и слободе стварања, природно се делом смешта у уметнички свет субјективности и индивидуалности. У открићу да се кроз уметнички акт и њен ефекат може трагати за смислом, отвара се могућност да се из поетике и кроз поетику дође и до филозофских питања, и обрнуто. Делез нам нуди активан однос уметности, филозофије и науке кроз просторну метафору о свепротежућем хаосу у односу на који се успостављају људски напори да се свет разуме и да му се припада.

„И уметност и филозофија увек изнова режу хаос и хватају се са њим у коштац, али ту имамо два различита пресека, два различита насељавања: овде констелације универзума или афекти и перцепти, тамо комплексције иманенције и појмови. Не можемо рећи да уметност мање мисли него филозофија, али она мисли помоћу афеката и перцепата.”³⁸

Појмовни ликови као мислећи субјекти филозофије, и *фијуре* у уметности које представљају моћи афеката и перцепата, према Делезу, често прелазе један у други, у процесу *иосџајања* који их обоје захвата и у „интензитету који их са-одређује.” Разменљивост уметности и филозофије се тако поставља и кроз однос *појма* и *афекта*, где појам може бити појам афекта, док афект може бити афект појма. Делез каже да чак „уметнички план композиције и филозофски план иманенције могу склизнути један у други до те мере да неке површине једног буду настањене ентитетом другог.”³⁹ Иако се ради о *креишању*, и на том путу додиривању једног и другог, нема синтезе уметности и филозофије у директном облику. Оне се разилазе и никада не престају да се разилазе, при чему не бришу природну разлику – не заглађују је – већ напротив, користе сва средства да се поставе у саму ту разлику, „као акробати разапети у непрестаном напрезању.”⁴⁰ Непостојаност односа уметности и филозофије чини његову заводљивост, која лежи у истом циљу *резања хаоса*, али другачијим пресецима. Тиме закључујемо да архитекта мора остати архитекта, који проширивањем својих знања на филозофска знања и планове, отвара могућност опцртавања новог уметничког плана, и обрнуто.

1.2.

Преглед најважнијих савремених архитектонских епистемологија

Студија покушава да трасира циљеве са којим архитекта чита или усваја филозофске појомове, и механизме помоћу којих их уводи на своју сцену. Делез упозорава да онај који ствара (архитекта) мора бити опрезан према општим појмовима, јер су они најригиднији и најнезанимљивији, представљени као вечне форме или вредности. Архитектура се не сме задовољити ни у области критике или историје, претресањем готових старих појмова као „костура који треба да застраше свако стварање”.⁴¹ Историја сваког дискурса незанимљива је, ако себи не да у задатак да „разбуди успавани појам, да га врати у игру на новој сцени, макар по цену да га окрене против њега самог.”⁴²

„Тачно је да на путу који води ономе што треба мислити све почиње од чулности. Од оног интензивног до мишљења, мишљење нам се увек догађа посредством неког интензитета. Предност чулности као извора појављује се у следећем: оно што нагони на осећање и оно што се може само осетити, јесу једна иста ствар у сусрету, иако су обе истанце различите у другим случајевима.”⁴³ Од производње или слободне продукције коју уметничка позиција нуди, до начела разлога које се појављује у филозофији, једини аутентичан пут је – контингентност. Контингентност представља начело случајности и зависности, које води историју, а по Делезу историје нема као опште, већ само као историје случајности и зависности. Покушаји да се знање развије из пројектантских поступака, данас су најпривлачнији управо архитектама који су свесни да се кроз сет поступака које пројектовање захтева, формира посебна платформа знања, знања која су различита по врсти у односу на логичка знања, али која и њих укључују, и која обједињују знања из различитих дискурса у чину стварања, кроз сам акт произвођења. Специфичност коју са собом носи истовременост практичног и теоријског знања у пројектовању изазива шум у објашњавању или анализи епистемологије пројектовања, па се пројектовање види као један од начина да се превазиђу методе индукције и дедукције у долажењу до знања, путем подривања познатог, не ослањањем се на њега. У односу на потребу за превазилажењем епистемолошких начела, студија види Делезову теорију као блиску креативним дисциплинама, због радикалног одбијања дијалектичке методе. Пројектовање као процес захтева разноврсне акције, актове, активности, па се појављује питање да ли је моћ контроле над овим поступцима у њиховој организацији предмет проучавања, или поступци сами представљају вид проучавања.

Истражујући колико је могуће контролисати производ ако контролишемо организацију поступака који до производа воде, пројектантске стратегије су „утемељене у потешкоћи – на објективизацији индиректних односа, који проналазе свој значај у објективизацији неизвесних будућности и у идеји идеализације корисника.”⁴⁴

У потрази за оним што структура може да значи, у односу на то како се појављује/материјализује или како ради, развијају се пројектантске стратегије које експериментишу са архитектонским садржајем од концептуалних – *идејних* пројеката, до реализација које недвосмислено подковавају и форму и функцију, у нади да ће оголити значење. Кроз ране радове деконструктивистичких архитеката истражују се приступи који негирају функционалност и поткопавају стабилност форме (Чуми, Ајзенман, Хадид). Непосредно након дестабиловања форме, развијају се стратегије које форму негирају и траже поступке дематеријализације форме зарад њеног испуњења смислом. Плураљност приступа којима се архитекте друге половине двадесетог века користе не говоре о произвољности потраге, већ о извесној одговорности у преузимању ризика за промену архитектонске парадигме.

Развијајући се у клими постмодерне теорије која критикује логоцентричну традицију, која нихилистички побија истину, осуђује појам напретка, ирационализује историјске процесе, и преузима солипсистички појам слободе, архитектонска теорија последњих пола века подноси велико бреме редефиниције односа етике, естетике и технике, кроз сопствени аутентичан пут. Ово бреме слободе мали број архитеката успева да понесе, но захваљујући њима, ствара се клима у којој (полако, ка крају двадесетог века) тешкоће *ослобађања* убирају своје прве плодове у искорацима архитектуре ка другим дискурсима – уметности, филозофији и науци. Из природних наука у филозофију и теорију културе првенствено улази Ајнштајнова теорија релативитета, која раскида са свеобухватношћу и категоријалношћу Аристотеловог учења. Ово даје основу за скоро еклектично спајање субјективистичких гледања различитих идејних праваца. Одбацују се сви номиналистички приступи, метанарације и посредовање између појединачног, посебног и општег. Овиме се процес сазнања сужава на непосредовано појединачно, где појединац и разлика добијају статус култа. Осим што је појединачна перспектива апсолутизована, што смо рекли да доноси поменути варљиву слободу, непосредност искуства доноси и лишавање дистанце.

Постмодерна укида независност субјекта од објекта и овиме релативизује епистемологију, будући да укида дистанцу потребну за објективно сагледавање истине.

Истраживач је неодвојив од предмета истраживања тако да је релативизам иманентан. Да ли је *истини*то сазнање могуће у овим условима, питање је које многи постмодернисти бране кроз одбацавање транценденталних апсолутних истина. Када нема објективне истине – нема опасности од необјективности. Онтолошка неодвојивост предмета од посматрача има своју употребу у креативним дискурсима јер управо укидањем дистанце омогућава креативни чин који настаје само укључивањем а не посматрањем.

Постмодернистичко рушење апсолутних догми има своје наличје, које критичари постмодерне називају *размазивањем* разлике између истинитог и лажног (ако постоји и једно и друго као такво). Бодријарова формула о *радосној релативности ствари* слави нове ослободитеље филозофског мишљења у непосредно уочљивом, малом и фрагментарном. *Децентрализовано искуство* је привилеговано а са њим и његове основне особине: непрегледност и неодређеност. Ово инсистирање на мноштву, фрагментима и алтернативним облицима промишљања заиста отварају могућности да се пројектантске стратегије формулишу чак и у виду слободних асоцијација на фрагменте контекста, кад је већ легитимно укинута јединство искуствене основе. Замена континуитета дисконтинуитетом и целине њеним делом, отвара пут ка замени узрочности – контингентношћу.⁴⁵ Контингентност виђена као одређена врста креативне слободе, која нас ослобађа *нравних* начина у односу на претпостављене објективне истине, настаје само као *случајно* поклапање индивидуалних опсесија са заједничким потребама.⁴⁶ Има ли директнијег позива на субјективну акцију у име објективног добра, што за архитекте последњих пола века отвара могућност да истраживањем интровертних, херметичних жеља и мисли заправо отворе могућности да друштво промени облик разумевања архитектуре, науке и уметности.

Један од праваца у којем завршава субјективизам и релативизам које постмодерна утемељује, је и конструктивистичка позиција. Она слави разлике и неидентитете наспрам сабијања историје у појмове од стране просветитељства.⁴⁷ Конструктивизам тврди да је наша реалност па и њена историја саздана од перспективистичког знања а не од објективног тока збивања независног од посматрача. Искази се формулишу не у односу на истину (аутентично дешавање) већ на перспективу идентитета. Пласира се деконструкција великих прича и сумња у прогрес. Будући да радикално тврди да су сва знања конструисана а не откривена, и да је немогуће и непотребно да сазнање одражава реалност, знање и памћење конституисани су у складу са потребама субјекта који сазнаје или памти. Појединац одређује шта је за

њега занимљиво у датој ситуацији и не може се говорити о директним утицајима на архитектонске ствараоце, али се сасвим јасно може детектовати клима у којој је анализа контекста замењена конструисањем, односно пројектовањем контекста.⁴⁸ Обавезан да након анализе контекста, након увида у постојећи сет информација и чињеница, уочено протумачи и обради, архитекта свој ментално-физички апарат мобилише до те мере да савладава управо поменути контингентност услова који чине архитектонски контекст. Ослобођен објективизације и рационализације као *исправних* поступака, архитекта сложеношћу својих рационалних и интуитивних знања, жеља и способности, заправо не даје приказ контекста него већ и његову критичку анализу, кроз предузимање акције. Тиме је читав поступак активан и продуктиван, а не пасиван и описан.

Конструктивизам је залажући се за уочавање мноштва, хетерогености и дисконтинуитета развио другачију епистемологију, коју можемо назвати *анаучном*, уместо *антин*анаучном, јер сматра да научност није повезана са објективношћу и рационалношћу већ са сфером доживљеног. Опажање и спознаја одражавају оно што ми прихватамо као стварност а не оно што она јесте. Конструктивизам иде тако далеко да тврди да научно знање не почива на адекватном одражавању реалности, него да је резултат договора научника који су се сложили око коришћења одређених категорија. Одјечи ове радикалне конструктивистичке перспективе обликују се у тежњама архитектонског пројектовања ка несвесном, меморији и сновима, ка актуелној субјективној производњи смисла у односу на опажаје и осећаје, истражујући даље синеастетичке потенцијале људске перцепције простора. Плуралност постмодерних дискурса дозвољава да се унутар истог начелног става, насупрот конструктивизму, развију и сазнајно-теоријски реалисти и идеалисти који верују да је могуће поуздано знање о свету независном од субјекта. Насупрот водећег идеалистичког уверења прошлог века да смо ми ти који реалност конституишемо, стоје и зачетци новог материјализма кроз теорију Жила Делеза. Иако се већина поменутих уверења постмодерне односи и на Делезова виђења мноштва, плуралитета и разлика, кључна дистинкција Делезове теорије од постмодерних лежи управо у отпору идеалистичкој орјентацији. Материјалистичким полазиштима, ова теорија отвара нове односе архитекте и материјала, објекта и контекста, контроле и сарадње, нудећи неку врсту деобе ауторства са материјом света чији смо део.

Истраживана филозофска теорија Жила Делеза постаје продуктивна за архитектонски дискурс, када њену платформу поставимо у однос са теоријском платформом пројектантског дискурса уз избегавање аналогича и преношења, већ

увођењем *резоновања* које Делез нуди као механизам интердискурзивне размене. Резоновање се остварује путем преношења *интензиитета* који се развију у оквиру једног дискурса – на други. Како у исто време опажати – дијагностификовати и креирати – делати? Пословична раслојеност ове две функције је најблизавија степеница у архитектонском поступку одношења (и деловања) ка свету. Дијагностика гуши акцију, а акција се оглушава о дијагнозу, па *резонанција* коју нуди Делез може створити позицију са које се не доноси одлука о редоследу ова два мода, већ се нуди њихова симултаност која се приписује реалности самој. Будући да је реалност у стању флуksа или диференцијације, њена фиксираност или идентитет указује се само као илузија у одређеном моменту. Овим откривањем константне промене иза сваког (привидно) статичног стања ствари, Делез нас ослобађа обавезе да дајемо одговарајуће *решење* на одговарајући *проблем*, већ се аутентичност деловања ка свету обезбеђује удруживањем са њим, упуштањем у процес диференцијације иманентне реалности коју докучујемо.

Следећи ове поставке, студија заузима позицију да свако креативно понашање комбинује пасивно регистровање онога што је у процесу промене са активном афирмацијом те промене, тог процеса. Напори да се открију нагомилани (постојећи) слојеви материје,⁴⁹ осликавају актуелну архитектонску парадигму кроз савремену плуралност стилова у којима се ови напори формулишу. Од тема које обележавају архитектонска бијенала последње деценије, па све до највиших награда за архитектуру које се додељују појединачним архитектонским праксама, потрага за активном употребом прошлости кроз њену реинвенцију показује своје механизме у готово свим креативним дискурсима. На овај начин, гради се једна нова (мета) раван – апстрактна упоредна платформа на којој се дискурси у својем преливању укрштају и где се испитује могућност успостављања нове *ренесансне* целовитости по питањима опстанка, истине, морала, аутентичности, идеала и смисла.

Постоји тренутак у развоју архитектонских и филозофских теорија где се њихов додир остварио на тако директан начин да је у процесу промишљања и пројектовања дошло до замене улога архитекте и филозофа. Тај сусрет догодио се између архитекте Питера Ајзенмана и филозофа Жака Дериде, на пројекту за парк Ла Вилет, на позив архитекте и теоретичара архитектуре Бернара Чумија. Архитект и филозоф мислили су и цртали 1987. године пројекат *Хора* (Chora) – пројекат савладавања једног дела Ла Вилет пејзажа. Овај сусрет није једини, али је за савремену теорију архитектуре, референтан за разматрање актуелног односа архи-

тектуре и филозофије. До модерне у архитектури као и током ње, архитектонска теорија представљала је првенствено скуп упутстава за манипулацију елементима архитектонске форме и организационим моделима простора (од Албертијевих 10 књига о архитектури до пет Корбизијевих архитектонских постулата модерне архитектуре), у циљу приближавања идеалима прописаним консензусом о етици, естетици и техници који је успостављен кроз саму традицију дисциплине. Након модерне, долази до генералног отварања теоријских дискурса у некој врсти истраживања колико се дисциплини самој може прићи споља, ван ње. Сами архитекти, жељни ослобађања од преовладавајућих догми, иступају ка другим дискурсима проналазећу у њима могућности за промишљање архитектонских проблема. Тако овај сусрет, иако не једини, постаје референтан за отварање новог продуктивног поглавља односа у којем се у филозофским теоријама покушава пронаћи грађа за конципирање новог архитектонског виђења света.

Поменути сусрет филозофа и архитекте, десио се поводом идеје о *деконструкцији*, чији је *архитекта* заправо филозоф, а коју је архитекта *промишљао* кроз конципирање архитектуре. Након климе догматизма која је колатерално пратила модернистичке идеје, посезање за деконструкцијом значило је *ослобађање* од модела – какви год они били. То ослобађање било је до те мере заводљиво, да је деконструктивистичка мисао природно склизнула у архитектуру, готово кроз ниво асоцијација, без дубљег улажења у разумевање ове филозофске поставке. Транспонована понекад произвољно, у заносу деконструктивистичког поткопавања, архитектура је ову мисао интерпретирала од чисто естетске разградње форме до негирања њене структуралности; кроз растављање структуре на елементе и њихово састављање тако да симулирају нестабилност. На тај начин настало је *слабо место* односа поменута два дискурса, и место најдиректније критике деконструкције у архитектури – као стилског правца. Неподударност у преношењу концепта из филозофског у архитектонски дискурс, свакако подлеже критици, али истовремено за теорију архитектуре представља могућност за разумевање сложености овог односа, где се директне аналогии показују немоћнима да обаве размену знања.

Када говоримо о утицају филозофских теорија на теорију архитектуре а не о њеном осликовању или илустровању кроз архитектонску форму, можемо издвојити две архитектонске епистемологије у којима се може пратити траг уплива филозофских идеја на пројектантске стратегије. То су теорије и стратегије архитеката и теоретичара архитектуре: Бернара Чумија и Питера Ајзенмана.

Архитекта Бернар Чуми у књизи *Архитектура и дисјункција*, говори о свом интересу за приближавање граничним пољима дискурса, будући да његов „властити ужитак није никада произашао из проматрања грађевина, великих дела повијесне или савремене архитектуре, већ прије из деконструкције тих дјела”.⁵⁰ Као један од првих аутора, који упозоравају на раслојеност архитектонског дискурса, Чуми открива парадоксе који га насељавају, будући да архитектонској теорији припадају питања и конципирања и произвођења, али и конзумирања архитектуре. Први парадокс на који указује је парадокс неподударности конципирања архитектуре и њеног доживљавања – искуства архитектуре. Ова веома важна чињеница за-постављана је у архитектонској теорији, до Чумијевог иступања. Чуми проглашава *догађај* архитектуром, и дестабилизује тако брижно систематизовано знање о томе како се архитектонско знање гради о *трађењу* објекта. Искуство архитектуре које није садржано нити контролисано концептом, сада постаје ново поље за промишљање а њихово повезивање се заправо ставља пред архитекте као нови задатак пројектантског поступка. Да ли је стога објекат архитектонског промишљања искуство архитектуре или њено конципирање? Сваки архитектонски простор добија значење другачије од оног који је конструкција архитектуре, кроз догађаје. Тако је архитектонски простор заправо отвореност да се нови садржај реализује сваког момента. Овај парадокс архитектонске дисциплине Чуми развија примењујући концепте Жоржа Батаја о *лабиринту* и *пирамиди* да нагласи овај диспаратет.⁵¹ *Пирамида* представља концепт који архитекта развија у току пројектантског поступка а *лабиринт* метафору за искуство корисника архитектонског простора кроз антиципацију архитектуре о путевима којима ће искуство поћи. Сагледавајући лабиринт споља, он се за архитекту претвара у пирамиду, но за оног који је унутра, лабиринт се приказује увек за нијансу другачијим него што га је архитекта замислио. Стога „нема потребе за узрочно-последичним односом *концепција њросџора* (пирамиде) и *искуства њросџора* (лабиринта).⁵²

„Прво, постоји насиље које све јединке наносе просторима самом својом назочношћу, својим упадом у контролирани ред архитектуре. Улазак у зграду може бити деликатан чин, али он нарушава прецизно уређене геометрије... Тијела стварају различите нове и неочекиване просторе, флуидним или испрекиданим кретњама. Архитектура је онда само организам увучен у стално опћење с корисницима чија тијела насрћу против пажљиво установљених правила архитектонске мисли.”⁵³

Концептуална подударност архитектонског простора и догађаја, ослонац је епистемологије пројектовања Бернара Чумија, и једна од најутутицајнијих теза која је

изазвала промену перспективе архитектонске теорије. Неколико деценија касније простор се више и не види осим као могућност да се у сваком следећем моменту испуни новим садржајем.⁵⁴ О неподударности концепта простора од стране архитекте и искуства простора од стране корисника, говори и Питер Ајзенман. Према Ајзенману, за филозофа је тешко да говори о архитектури (како сам каже да је открио у сарадњи са филозофом Жаком Деридом), а посебно је тешко за архитекту да „филозофира и психологизира”.⁵⁵ Но, ова потешкоћа не ослобађа архитекту обавезе организације мишљења зарад структурирања релевантних улазних података у процес пројектовања што припада филозофији, као ни обавезе анализе искуства простора од стране корисника, што припада психологији.

Епистемологија пројектовања оба теоретичара и архитекта – Чумија и Ајзенмана базира се на новом односу ка рационалном резонувању у пројектантском поступку. Ајзенман, посебно на почетку своје каријере (касније мења позицију и то отворено признаје), верује да је архитектонско пројектовање као поступак могуће у потпуности интелектуализовати. С друге стране, Чуми чији је основи интерес неухватљивот и вишезначност искуства простора, иако завршава документовањем рационалних теза о простору, заправо верује у ирационалност доживљаја као основе за деловање у пољу архитектуре, и на тај начин фаворизује дестабилизацију рационалистичког апарата као модела за стварање.

Ако Чуми нуди модел *парадокса*, као теоријски модел за промишљање односа модалитета мишљења и модалитета стварања, аналогно Ајзенман гради модел *проблематизације*. Проблематизација као модел за промишљање није Ајзенманов изум, он га – како сам признаје – позајмљује од Делеза, али га тумачећи субјективно чини моћним савезником у савладавању савременог пројектантског контекста. Ајзенман каже да архитектура може понудити неку врсту догађаја у којој је интерпретација окружења проблематизована.⁵⁶ Под појмом *окружење* архитекта овде подразумева све конкретне услове на које пројекат одговара, и нуди механизам којим архитектура конципира догађај који интерпретира контекст тако што га проблематизује, развија ново разумевање архитектуре и њених релација ка другим дискурсима. Ово померање од проблема који траже решење, ка проблематизацији можемо препознати као јасно резонирање филозофских концепција Жила Делеза у пољу архитектонског пројектовања. Свест да извесни проблеми немају једнозначно и фиксно решење, већ да морају постати део креативног процеса, експлицитно је делузијанска.

Препознавање да недетерминисаност односа између идеја и услова у односу на које настају, мора бити изражена и архитектуром, омогућава Ајзенману да развије препознатљиву теоријску платформу у којој се кључне идеје контекста укључују, односно артикулишу и приказују као део условног *решења*. Битно је да се у овом активирању чиниоци контекста никако не уоквире и изолују, него привремено модулишу, да би се остварила континуална варијација материје (Делез) од природног до створеног, од затеченог до надограђеног, од ситуације до интервенције. Тиме Ајзенман развија своје виђење архитектонског савијутка (fold) и догађаја (event) кроз откривање и активирање концепата контекста у односу на филозофску теорију на коју се ослања. Његова епистемологија развија приступ којим се формира апстрактно оруђе размене између услова контекста и архитектонске форме коју Ајзенман назива *индексом*. Под утицајем идеја Чарлса Сандерса Пирса, који у лингвистици развија теорије *индексикалног понашања* (*indexical behavior*) да би приказао извесно стање, архитекта индексикалношћу назива приступ у којем се уграђује *историја* контекста у архитектонски пројекат, не преношењем, нарацијом или аналогijом, већ апстрактним мрежама менталних конструктора који произилазе из конкретних услова локације. Овај приступ подразумева реверзибилан и интерактиван однос градивних јединица контекста и шупљина међу њима, које настањује архитектура. Уз помоћ *индекса* које развија, Ајзенман покушава да угради прошлост у актуелно урбано ткиво, без носталгије и нарације, већ путем препознавања апстрактне историјске мреже коју је могуће активирати на нови начин и тако обезбедити континуитет прошлог и будућег.

Архитекта овим реагује на доминантну тезу постмодернизма која модерну види као производњу дисконтинуитета позадине (тла) и фигуре (објекта) где тло постаје *tabula rasa* у име функционализма и антиисторијских (авангардних радикалних) естетских принципа. У исто време реагује и на површност постмодерног *контекстуалног* приступа где се дословним цитирањем, колажирањем само утврђује и понавља ограничен сет историјских односа, којима нема места у новим условима, и који тиме једнако инхибирају комплексност колико и модернистичка политика чишћења и замењивања.

Појављује се захтев за континуитетом структура, препознавањем наслеђених система и њиховим мутирањем у новим условима, тако да истинско разумевање вредности историјских како форми тако и мисаоних основа омогућава активирање тих вредности у савременом тренутку и у новим облицима. Архитекта Ајзенман на овај начин тражи могућност за приказивање вишеструкости савременог живота.⁵⁷

Филозофске теорије друге половине прошлог века, изградиле су интелектуалну климу миленијумског прелаза у којој архитекте изналазе нове односе према традицији и историји, избегавајући рехабилитацију традиције. Архитекта Питер Ајзенман утире пут низу пројектантских стратегија (у последњих пар деценија), које препознавање *постојеће* виде као пројектантски чин. Овом низу припада и стратегија архитекте Жана Нувела који истражује тезу да је „архитектура увек у односу на нешто постојеће.”⁵⁸ Настаје серија актуелних архитектонских деловања која интервенције своде на минимум директим излагањем уоченог, постојећег као што то чини француски ауторски тим Периферик у пројекту *Ружичасџи Дух*. (*Periferique: Pink Ghost*). Са истим циљем, са друге стране, настају пројектантске стратегије, попут оне чији је аутор Су Фуђимото, које покушавају да створе структуре на принципу континуалних функционано недетерминисаних пејзажа, у којима ће сваки корисник препознати и присвојити – употребити своје место. Историја овде долази са корисником, додељује се *неујтралном* пејзажу чији је механизам недовршеност – који креативни поступак претаче са аутора на конзумента. Идеја се довршава у интеракцији, па производ настаје тек укључивањем и деловањем публике/ конзумента.

Постмодерна архитектура заговара регенерацију и фокусира се на понављање (репрезентацију готових прошлих форми), које у новим условима увек губи оригиналну енергију и социјални континуитет, будући да се узроци прошлих *форми* не садрже у самом *цијасџу*. Тешкоћа да се открију елементи поступка пројектовања који омогућавају уградњу поменуте енергије у нови простор, као и могућност да се интерпретира препознати механизам у савременим условима, представља спону Ајзенманове теоријске мисли и пројектантске праксе. Тензија коју објекат архитектуре креира унутар урбаног контекста, комплексна је и не тиче се само поменутог односа фигуре и тла већ променљивости социјалног контекста унутар ког се формирају односи фигура-тло. Ајзенман уочава како у новим условима комуникације информатичког друштва објекти нису толико битни колико временски догађаји. Да би непредвидивост уградио у архитектуру, архитекта замагљује просторне и временске поделе на тло и објекат, старо и ново, желећи да произведе неразговетност у перципирању елемената пројекта. *Ново* тако постаје разумљиво као нешто ван фокуса у односу на оно што већ постоји. Ово стање *ван фокуса*, на супрот фундаменталном одвајању од постојећег, поседује могућност замагљивања и измештања целине, која је и старо и ново истовремено.⁵⁹ *Деценџираност* као модел којим се архитектура позиционира у разумевање контекста, да би се произвело *ново* уграђено у *постојеће*, је модел који архитекта Ајзенман испитује у раду

на својим актуелним пројектима. У својој дугој каријери, Питер Ајзенман балансира између уметничког и интелектуалног карактера пројектантског дискурса, крећући се између феноменолошког, физичког и афективног. На почетку каријере, архитекта се бави егзистенцијалним концептима *ѝрисусѝва*, *инѝериорносѝи* и *ѝређе ауре* (у збирци есеја *Inside Out*), нудећи да архитектуру трансформише од уметничке у интелектуалну дисциплину. Инспиришући се културним темама, своје филозофске тежње фокусира на откривање како пројектовати критичку архитектуру. Од промишљања појмова *чврсѝої*, *ѝразнине*, *ѝомака*, *смицања ѝрисусѝва/одсусѝва*, *деценѝирања*, Ајзенман се креће ка уметничком аспекту дискурса, ослањајући се пре на појезис него на интелект. Завршавајући у готово езо-теричним концептима *ѝраїова* и *каѝакрезе* (где се бави употребом речи у значењу које оне заправо немају), Ајзенман испитује архитектуру у односу на језик, али не као језик, него као *мод* писања.

Ако филозофским теоријама средине прошлог века припишемо промену у виђењу природе од детерминисаног и рационалног ка мултиплом, привременом, темпоралном и комплексном; обраћање и делање у тој реалности, у свим дискурсима, помера се од фиксног и стабилног (где доминира ред над нередом и хаосом), ка новом балансу серија динамичких система у којима уређеност и неуређеност пулсирају један ка другоме континуално. Тај фини баланс је на ивици хаоса, где постоји извесна стабилност која омогућава постојање, али постоји и окренутост ка истом том хаосу који нас опскрбљује креативношћу (као доказом постојања самог)⁶⁰. Ни уређеност ни неуређеност нису привилеговани, *однос* међу њима је сама *сѝрукѝура* креативног акта.

Ајзенманово виђење простора конзистентно је Делезовом виђењу да је простор диференциран према варијетету интензитета покрета. Простор је *даѝи* дистрибуцијом покрета интензитета, а разлике не стоје између идентитета већ су сам предуслов њиховог настанка. Делезова онтологија нуди афирмацију разлике, где је биће бесконачна варијација виртуелних атрибута или израз виртуелних атрибута кроз актуелне интензитете. Када је реч о архитектури, ова онтологија резонира у идеји о естетици као искуству где је свако реално искуство – искуство варијетета, сасвим супротно од искуства подударности, идентитета. Ова естетика је заснована на експерименту са циљем да се открију разлике у интензитетима које су у основи сваког идентитета.

Пратећи Делезову мисао о онтолошкој динамици, где се евакуише унутрашњост (било субјекта, организма, текста или простора) да се сретне са спољашњошћу да би изгубила сопствену систематичност (организацију) и своје устаљене начине функционисања, архитектонске просторне стратегије истражују пројектантске моделе у којима се фрагмент, функција или својство, бескрајно одбијају или стварају (постају), не заокружујући конзистентан ни затворен организациони систем.⁶¹

Могућност да се *проблематизација* као приступ, *разлика* као јединица садржаја (квантум) и *креација* као акт повежу у реакцији на свеобухватни хаос у који смо уроњени, јесте посебна дефиниција *дојаћаја* код Делеза који у архитектури одзивања и кроз методологију којом Питер Ајзенман развија серију пројеката (од урбанистичког плана (*Rebstock*) за Франкфурт, преко *Павиљона-аутобуске станице* у Берлину, до *Града културе* у Галицији). У односу на дефиницију *дојаћаја* Жила Делеза, Ајзенман конципира пројектантску стратегију *контра-осиваривања*, где ограничења локације види као њихове сингуларитете – оне који чине његов интензитет – којима се даље може манипулисати (које се могу преусмеравати и модификовати) у пројектантском поступку. Стављајући препозната ограничења у *покрећу*, архитекта их повезује са идејама о просторно-временском поремећају, употребом савремених медија. Архитекта у сусрету са неким ограничењем локације, у њему препознаје сигурно место и коначно искуство – оно што даје идентитет датом окружењу. Трансформацијом и разводњавањем тог јасног доживљаја (које укључује објекат и тло, архитектуру и природу, простор и време) у репетицију облика и тема, чува се оно што даје идентитет посматраном окружењу, али у поступку постајања, кретања и промене. На овај начин, архитекта елаборира промишљање простора кроз искуство постајања, повезаности и деструкције идентитета.⁶² Филозофске идеје о темељности деструкције, интензитету постајања или распрострањавања веза Ајзенман уграђује у ткиво своје архитектуре, једнако кроз истраживање форме или контекста, колико и кроз структуру програма или однос према садржају, тамо где програма и нема.

1.3.

Епистемологија пројектовања и Дерида

Идеје француског филозофа Жака Дерида, имале су значајан утицај на свет архитектуре, посебно захваљујући његовом директном укључивању у пројектантски процес у сарадњи (описаној у претходном поглављу) са архитектом Питером Ајзенманом. Сам термин *деконструкција*, чији је Дерида аутор у филозофском контексту, повезиван је најпре са архитектонским *сџилом* под истим називом, но овај однос је више пута у теорији архитектуре разматран као проблематичан. Док деконструкцију у филозофији Дерида види као инвентиван концепт који *иодрива* и *иодрмава* све успостављене системе западне метафизике, у архитектуру се пре уводи као *илустрација* стилском категоријом него кроз концептуални план. Иако је понудила моћно концептуално оруђе, деконструкција се у архитектонским праксама које настају под њеним утицајем, често манифестовала као *техника* обрнута *конструкцији*. Дерида у интервјуу под називом *Architecture Where the Desire May Live*⁶³ истражује могућност начина размишљања који је повезан са архитектуром, јер по његовим речима: „постоји можда неоткривен начин размишљања који припада архитектонском тренутку, пројектовању, креацији.”⁶⁴ За Дерида циљ филозофије такође није проналажење *истине*, већ дестабилизација успостављених институција, односа и хијерархија, да би се отворио пролаз ка *друјоме*, ка – *новом*. Тиме је карактер деконструкције ближи инвентивном и активном, него експликативном или описном, као што је то случај са већином филозофских теорија које јој претходе. „Деконструисати један концепт не значи само ухватити се у коштац са језиком који утеловљује тај концепт, већ да је потребно ухватити се у коштац са целокупним институционалним, социјалнополитичким системом, са хијерархијама и нормама. Са нормама и хијерархијама уписаним у окорелост институција, социјалнополитичких структура. Следствено томе, не постоји неутрална и концептуална или књишка деконструкција.”⁶⁵

Дерида је у покушајима да превазиђе традиционалне проблеме метафизике тражио изненађења и новине, нешто што подразумева произвођење нових стања за нове ситуације. Жељене категорије проналази у *инвенцији*, па је, речима аутора самог: „деконструкција ... инвентивна, или је нема.”⁶⁶ Серију концепата који рефлектују традиционалну поделу на дух и материју наслеђену од метафизике, Дерида одбацује и уз помоћ лингвистике, тако што ослобађа семантичку игру речи укидањем централног значења речи.⁶⁷ На тај начин ослобађа пукотине система,

омогућава им да се појаве и покажу, по њему, *праву сџруктџуру* текста. Веровање да слаба места система говоре о структури више од регулационих правила њених ослонаца, била је већ довољно изазовна метафора за архитектонско промишљање. Захваљујући свом интересовању за структуру система (и њено укидање), идеја деконструкције постаје блиска архитектонским темама. Међутим, под именом *деконсџрукција* у архитектури се појављује првенствено *сџил* (деведесетих година прошлог века), као илустрација разумевања филозофских идеја деконструкције од стране архитеката, који су и сами били у потрази за новим парадигмама сопствене дисциплине. Деконструкција схваћена као субверзија архитектонске логике: логике темеља, ослонца, додатка и логике стабилних упоришта система, понудила је потенцијал за промену упоришта сваког, па и пројектантског дискурса. Из *илусџрације* такозваним стилем, прави однос архитектуре и деконструкције није никада био директан, већ је на снази била извесна врста превода, или поступка *џревођења*.⁶⁸ За Дерида, када је језик у питању, превођење никада није била проста репродукција оригинала у новом језику. Оригинал, за њега, једино и *џреживљава* у преводу – у преношењу – у том јазу који преводилац покушава да премости. Превод Дерида не види као одлажење од оригинала јер је сам оригинал већ од себе отуђен, изгнан.⁶⁹ Преживљавање оригинала у преводу могућ је само захваљујући томе што је превод нити потпуно довршен, нити фрустриран – већ некомплетан. Превод је попут сцене која окупира оба текста (оригинал и превод), па теоретичар архитектуре Марк Ригли, у овом механизму процеса превођења види и однос два дискурса – архитектуре и филозофије. Ригли идентификује архитектонски *џревод* филозофије и филозофски *џревод* архитектуре, као паралелне процесе у којима се дешава Деридина *злоуџоџреба џексџа* да би се текст конституисао као оригинал.⁷⁰ Метафизика у филозофији подразумева утемељеност структуре, она првенствено покушава да пронађе сигурно тло.⁷¹ Преиспитивање услова тла у архитектури, даје нека даља ограничења за структуру коју то тло подржава. Дерида сматра да управо у оквирима метафизике филозоф поступа као пројектант покушавајући да произведе утемељену структуру, где историју филозофије узима као замену за чврсто тло извесне (своје) теорије. Метафизика је на тај начин зависна од архитектонске логике подршке и као таква производи вертикални систем контроле, док се деконструкција појављује као алтернатива, а не као разграђивање, уништење или рушење. Деконструкција представља протресање структуре (метафизичког здања) као целине, док не почне да подрхтава у потпуности, и тиме покаже структуралне слабости. Управо откривене слабости, она види као праву структуру, и стога поткопава здање које насељава, не би ли открила да је и тло над којим је сама изграђена – такође несигурно.

У том дестабиловању метафизике, лоцирајњу фрактура у ослонцима, деконструкцију видимо као *ојозивање* конструисања. У архитектури се она стога може разумети као измештање и преиспитивање традиционалних упоришта дискурса пре него изазивање нестабилности њених градивних елемената. Према речима Дериде: „Деконструкција није једноставно – како се чини да њено име указује – техника инверзног конструисања будући да је у могућности да самостално осмисли идеју конструисања. Могли би рећи да нема ничег архитектоничнијег од деконструкције, нити истовремено мање архитектоничног.”⁷² Оно што остаје након *деконструктивистичкој сјила* у архитектури од *деконструкције* као идеје, је жеља да се комплетно наново промисли читав организациони систем односа тло-структура-орнамент, или ослонац-тело-додатак. Субверзијом ове врсте утемељености могуће је доћи до нових структура, па филозофија омогућава архитектури да буде виђена као серија дискурзивних механизма, који оперишу на такав начин да могу бити уочени тек споља – на начине који до тада нису били познати самој архитектури.

Шездесетих година прошлог века Дериде пише три референтне књиге *Writing and Difference*, *Of Grammatology and Speech and Phenomena*, које су преведене на енглески језик седамдесетих година, и од тада деконструктивистичка мисао постаје један од најважнијих интелектуалних покрета у друштвеним наукама. Припада групи француских мислилаца који су желели да оду изван поља које је опцртало немачко наслеђе феноменологије (Хегела, Хусерла и Хајдегера) и историјско-либидиналног материјализма (Маркса, Ничеа и Фројда), у којој се налазе Жил Делез и Мишел Фуко. Неколико концепата ова група мислилаца развија симултано (попут концепта диференцијалног понављања, итерација и континуалног варирања), супротстављајући се филозофским предрасудама о јединству, завршетку и хомогености, у корист диверзитета, отворености и хетерогености. Ова генерација створила је интелектуални миље који је довео у питање филозофску традицију, не да би је одбацио, већ насупрот да би је учинио активном кроз нове моделе промишљања, који је не учвршћују и понављају, већ редефинишу и употребљавају. Паралелна интересовања развија и архитектонска теорија реагујући на ову генералну теоријску позицију, и након модернистичког брисања историјских модела и њиховог постмодерног дословног цитирања, истражује активан однос ка традицији у оквиру ког се историја употребљава као клица за раст нових модела промишљања и стварања. Одговарајући на теоријске поставке, пројектантске стратегије са краја прошлог века разматрају отварање прошлости, путем иновација које проблематизују историју у односу на свакодневне процесе. Архитектонске парадигме трансформишу

се из поступака *додавања* у поступке *ирейознавања* који трансформишу однос ка постојећем ткиву у последње две деценије.

На предлог филозофа Ђорђа Агамбена могуће је идентификовати две трајекторије у скорашњој француској филозофији, где обе укључују однос ка Хајдегеру. Прва линија ослања се на фигуру трансценденције, и пролази од Канта и Хусерла, преко Левинаса и Дерида, а друга се ослања на фигуре иманенције и пролази од Спинозе и Ничеа кроз Делеза и Фукоа.⁷³ Ова два становишта, оба веома утицајна на архитектонску теорију, остављају отиске у пројектантским стратегијама на базичном нивоу односа идеалистичке и материјалистичке перспективе. Прва линија (идеалистичка) развија феноменолошку перспективу засновану на доживљају на који се рачуна већ у процесу пројектовања као и у поимању елемената архитектуре кроз доживљај простора у форми производа. Друга линија (материјалистичка) трага за материјалним упориштима пројектантских стратегија где, не само да се концепција не ослања на субјективност појединца, већ се и одговорност за вођење пројектантског поступка дели са материјалом архитектуре или материјалом којим се води процес пројектовања (макете, компјутерски модели, дигитални алати за симулације процеса или презентације њихових резултата).

Деридин рад остварује бржи утицај на архитектонски дискурс јер се његова рана дела преводе на енглески језик са дистанцом од 5–10 година, док се каснија дела преводе готово истовремено. Дела других аутора исте интелектуалне климе (попут дела Жила Делеза) постају доступна на енглеском језику читавих 15–20 година касније. Врхунац интересовања за Деридину теорију настаје средином осамдесетих година прошлог века, док Делезова теорија почиње да бива предмет критичких студија тек крајем деведесетих година. То објашњава и сукцесиван уплив утицаја филозофских на архитектонске теорије, где понекад у основи сличне идеје зачете у исто време кроз различите филозофске платформе одјекују једна за другом у архитектонском дискурсу кроз потпуно различите пројектантске стратегије. На плану конципирања архитектуре, важна је оријентација истраживане филозофске теорије ка будућности, где је будућност схваћена као отворена јер подразумева могућност деконструкције постојећих форми, мисли и акција.⁷⁴

У односу на предмет рада студије, важно је препознати да и Дерида и Делез нуде појам *разлике* као одређујући за разумевање савремене реалности, са потпуно различитих позиција. Дерида разлику види кроз трансцендентно постављену теорију субјективности, онтологију и епистемологију, док обојица критикују репрезентације,

фантазам и симулакрум, однос ка спољашњости, и питање стила. Овако критиковани и редефинисани појмови преводе се у архитектонској теорији у потрагу за аутентичношћу, актуелношћу и континуитетом пројектантских процеса и архитектонских форми. Деридијанска деконструкција није демонстрација рушења, негативитета или неутрализације, него афирмација могућности контекстуалног лома и неопходности појављивања догађаја. Дерида препознаје механизам где систем (језик) може бити поништен не садржајем, већ ониме што узрокује његов покрет, ток, и експлозију.⁷⁵ Својом теоријом, Дерида отвара потрагу за *дружим* људима и светом који још не постоје, а из које настају нови речници и нови термини, који ову теорију чине на први поглед херметичном, али инспиративнима када се утоне у непрегледност њених даљих импликација.

1.4.

Епистемологија пројектовања и Делез

Успостављање продуктивних односа између филозофије и архитектуре, где се развијањем филозофских концепата граде нови оквири за размишљање о архитектонским проблемима, а где специфичности архитектонских знања и вештина могу утицати на формирање нових филозофских концепата, интерес је студије у циљу испитивања хипотезе о генерисању нових методолошких модела на основу интердискурзивне размене знања. Филозофска теорија Жила Делеза, остварила је утицај на архитектонско пројектовање на много различитих нивоа: од илустрација новоуспостављених појмова архитектонском формом, привилеговања процеса у односу на производ, преко аналогија апстрактних филозофских механизма и архитектонских организационих модела, до продубљивања питања саме архитектуре у односу на филозофске проблеме и успостављања платформе филозофије архитектуре.

Филозоф и теоретичар архитектуре Џон Рајхман у књизи *Constructions* налази да је најдрагоценији аспект утицаја Делезовог рада на архитектуру кроз поље филозофије архитектуре, на ком нуди прагматизам за разлику од претходно доминантних филозофских идеја.⁷⁶ Делезов предлог да се наново изгради филозофија на основама експерименталног емпирицизма нуди напуштање идеја о грађењу *форми* либералном експресијом (уметничком или експресијом *јенија*), и размишљање

поставља у поље експерименталног. По њему мишљење покушава да пронађе пукотине у постојећем *ишерену* препуном ограничења и њиховим превазилажењем, мишљење постаје експериментисање а филозоф експериментатор. За Делеза, попут Дериде, филозофија је инвенција или креација концепата чија сврха није да тачно репрезентују какве ствари јесу, него да призову *нове земље* и *нове људе* какви још не постоје.⁷⁷ У тој потрази за новим људима и светом, настају нови концепти, појмови и планови. У књизи *Штита је филозофија* Делез и Гатари говоре о настанку филозофије као синхроним креирању *појмова* и *плана иманенције*. „Филозофија је у исто време стварање појмова и успостављање плана. Појам је почетак филозофије, а план је њено заснивање.”⁷⁸ План иманенције Делез поставља као *нешито иреифилозофско*, које „не означава нешто унапред дато, већ нешто што не постоји изван филозофије, иако га она претпоставља. То су њени унутрашњи услови.”⁷⁹ План представља основу на којој филозофија ствара своје појмове, али која се обраћа и нефилозофима, која још не барата појмовима и „повлачи неку врсту пипавог експериментисања, а његово опцртавање припада средствима која се тешко могу описати, средствима не баш рационалним и разборитим.”⁸⁰ Према Делзу, да би филозофија настала, мора претпоставити оно што је *изван* ње, као што се не може мислити а да се „не постане нешто друго, нешто што не мисли...које се враћа у мишљење и поново га покреће.”⁸¹ Тиме ова филозофска поставка нуди механизам константне проблематизације којим се постиже конзистенција мишљења а да се не изгуби *бесконачно* у које је мисао уроњена.

Када пројектантско мишљење ствара архитектонске појмове који су друго у односу на план који заузимају, омогућава се сталност развоја, промене и отворености који представљају основне делузијанске оквире за промишљање. Делезова напомена да су појмови чврсто повезани са планом иманенције али да нису у простом односу где збир појмова *чини* план, значајна је за успостављање концепта односа пројектантског промишљања и стварања. Указивање да појмови (па и архитектонски) иако су фрагментарне целине, нису уређени на тај начин да се уклапају, ослобађају мишљење и делање хијерархизованих дијалектичких структура. Иако појмови настају један план, он „није ни мишљен ни мислив појам, већ слика мишљења, слика којом представљамо значење мишљења, служење мишљењем, оријентисање у мишљењу...”⁸² Епистемологија архитектуре отвара могућност да се архитектура мисли кроз фрагментарне појмове који истовремено системом односа формирају план који насељавају а који ипак има два лица: природно и мишљено.⁸³ Ако разумемо план иманенције као слику мишљења чија је друга страна природа, онда појмови које стварамо и који насељавају ову раван јесу резултат истовремености

мишљеног и природног. Ова слика о бесконачним кретањима која су сама у себи садржана и увијена једна у друге, препознатљива је за архитектонско мишљење због истовремености услова и неподударности категорија на које реагују и које производе архитектронске стратегије.

Делез осим основних теза о креативности, филозофији, концепту, односу уметности и отпора, у предавању о креативном чину на филму, на конференцији 1987. године,⁸⁴ развија модел за разумевање *кретања* концепата *између* дисциплина. Засновано на екстраховању чистих интензитета из конкретних форми, који се даље могу преносити на нове и нове форме, делезовско кретање концепата *између* дисциплина коментарише и Славој Жижек у књизи *Орјани без њела*. Кроз низ примера из домена филмске уметности, Жижек наглашава кретање интензитета као могућност размене која није тривијализована директним преношењем, па чак ни превођењем. Делез у поменутом предавању нуди концепт *резонанце*, као механизам преношења утицаја из једног домена у облику апстрактног чистог интензитета, који даље изазива покрет унутар ткива другог домена. Овако дефинисан механизам преношења утицаја избегава редукције и тривијализовања настала превођењем или аналогијама. Одзвањање идеја из једне области, распростире се на флуks другог дискурса у којем настаје покрет – вибрација која даље рађа варијације ткива и тиме развијање различитих конкретних ситуација чистим флукутирањем интензитета. Делез даје пример преношења идеја из литературе на филм (и обрнуто), којим илуструје немогућност преузимања и примене идеја рођених у једном дискурсу – на други дискурс, методама аналогије или метафоре. Као готова, конкретна форма идеја из једне области не може се увести као утицај на другу област. Само као чист интензитет, она може да оствари утицај на ткиво другог дискурса мобилишући његове већ набијене потенцијале за развој и водећи их ка формирању сопственог аутентичног облика.⁸⁵

Овај ниво на коме идеја, у облику интензитета из литературе или блока *слика-време* (како Делез назива конститутивни елемент филма), има могућност да се креће даље, значајан је за разумевање уплива других дисциплина на поље архитектуре у последњих пар деценија, посебно на пољу архитектонске теорије. Резонирање као механизам преношења утицаја подразумева да се утицај уводи на материју- ткиво дискурса изазивајући даље његово кретање које рађа *нове* форме. Идеја или концепт унутар дискурса се може створити само у односу на средства самог дискурса. У истраживаном случају идеје из филозофског дискурса препознате у облику интензитета, крећу се ка области архитектонске теорије да би у односу на средства

произвођења дискурса, настале идеје о *стварању* архитектонског дела. Делез тврди да је свака идеја већ оперативна по себи јер се рађа у односу на знања о производњи или креирању унутар дискурса. У овој тврдњи студија види изазовну тезу да о дискурсу могу мислити (или говорити) само ствараоци тога дискурса, што води ка испитивању могућности да о теорији архитектуре пишу неархитекте. Ово становиште посебно је провокативно у савременом контексту где теорију архитектуре пишу пре теоретичари других дискурса него архитекте. Симултаност мишљења и стварања у креативним дисциплинама није нова тема, но сликовитост коју Делез нуди својим пејзажима интензитета, омогућава архитекти да храбро присвоји мишљење о архитектури не са објектизоване рационализоване дистанце, него напротив само кроз директно искуство произвођења (директно укључивање у флуks ткива архитектонског дискурса).

Делезовско виђење филозофије као креативне дисциплине која формулише концепте а не описује стања, нуди још једну за архитектуру, важну поставку. То је хоризонтална ризомска структура у оквиру које се развија наше промишљање, која замењује класичну хијерархијску структуру по којој је филозофија (метанаука) наткриљујућа платформа свих осталих наука па и уметности. По ризомској структури, идеје у филозофији резонирају са идејама у архитектури, невидљивим и неухватљивим флукутирањима интензитета који ипак – доводе до *изванредних сусрећа*. Недетерминисаност и неструктурираност односа филозофије и архитектуре, о којој говоре Љиљана Благојевић (архитектура није илустрација филозофских теорија)⁸⁶ и Марк Ригли (нити се из архитектонских интуиција накнадно читају филозофске теоријске матрице),⁸⁷ покретачка су снага динамике овог односа. На основу делезовског модела *резонирања* идеја, излагање знањима из других дискурса може проширити распростирање утицаја интензитета тих знања до те мере – да наступи неухватљиви моменат конструисања идеје у области матичнога дискурса. У овом моделу делезовска мисао показује своју материјалистичку природу (бивајући директно оперативна) јер нуди поље за интервенцију уместо поља за рефлексију. Ова оперативност је, између осталог, чини плодним пољем за промишљање архитектонског дискурса. Са друге стране, питања која постављамо о архитектури, симултано су филозофска, јер питање мишљења има уграђене алате филозофског дискурса. У идеју о архитектури већ је уграђена она сама, зато није преносива, већ може само да се резонира.

Може ли се онда поставити питање методологије превођења идеја из филозофског дискурса у архитектонски, кроз неструктурирано излагање знањима и праксама

обе дисциплине, где ће се омогућити материјално резонирање интензитета? Тек ово резонирање даље у сопственим пољима формулише идеје, концепте и чинове. Ако је могуће излагањем теоријама филозофског дискурса проширити поље могућности за креативно понашање у архитектонском пројектовању, можемо препознати неке од резултата овог излагања.

Афирмација концепта *разлике* коју развијају и Дерида и Делез, резонирала је у пољу пројектантских стратегија последње две деценије и облику пројектантских методолошких модела Рема Колхаса, Бернара Чумија, ауторског дуа САНАА и сл. Рем Колхас развија *ипрограмирање* (пројектовање програма) на начин да нестабилност односа програмских целина изазива, екстрахује и слави разлике међу њима, које даље изазивају покрете који рађају *нове* и непредвиђене односе. Поступак иако користи конфликт (међу програмским целинама) као замајац, има порекло у афирмацији, јер омогућава разликама да се развију и испоље. На други начин, Бернар Чуми трага за дисјунктивним ишчашењем унутар познатих модела разумевања простора, афирмишући *остпашак* или *ипоследицу* као примарни градивни елемент архитектуре. Ауторски тим САНАА измиче се од конфликта и гради неутрално тло (рефлексивну површ), са циљем да охрабри различитост да се сама покаже (да изађе непотиснута), јер јој се осигурава суживот са другим сценаријима употребе примарне вишезначне и олакшане беле позадине.

Делезова теорија незаинтересована за репрезентацију, нуди сет алата за ново разумевање и оријентацију у свакодневним процесима које води до *нових* интервенција у тој (наново) спознатој реалности. Тиме је ова теорија симултано критичка и оперативна, а њена је интервентност сврстава у поље *новог* материјализма. Епистемологије пројектовања резонирају (настају под утицајем) теоријске поставке других дискурса. Посебно блиском архитектури, Делезову теорију чини уважавање *ипсовремености* општег и посебног, субјективног и објективног, макро- и микро-, конкретних услова и апстрактних принципа, аналитичког и креативног, која је позната тачка неухватљивости пројектантског поступка.

Напомене уз 1. део

- 1 У Платоновом делу *Teetet*, Сократ након неколико покушаја да изведе дефиницију знања, изговара: „Знање, мој Теетете, не може бити нити перцепција нити право схваћање спојено с објашњењем.” у: Platon, *Teetet*. (preveo Milivoj Sironić, Zagreb: Naprijed, 1979), 184. (2106)
- 2 Славој Жижек, *Оріани без ѿела* (Београд: Центар за медије и комуникације, 2012), 82.
- 3 Најновија истраживања у области квантне физике показују да верзија формуле релативитета у којој је Ајнштајн увео константу (Ајнштајнова константа) описује реалност, али експерименти показују неслагање у реду величине, тако да се поставља питање ограничења рационалних знања за спознавање испитиваних процеса.
- 4 Жижек у предавању *Реалноси Виртуелној*, одржаног у Лондону децембра 2003. године, говори о парадоксу универзалних истина. Славој Жижек, *The Reality of the Virtual*, снимљено предавање, <http://www.youtube.com/watch?v=RnTQhIRcno> (приступљено 12. 12. 2013).
- 5 У делу *Менон*, Платон записује дијалог Менона и Сократа у којем говори о немогућности да се открије нешто ново кретањем у домену познатог.
- 6 Жижек даје пример стаљинистичког неокласицизма који јасно осликава хијерархизоване фиксне односе ауторитарног режима (који јесу реални услови за живот), док важећа политичка идеолошка реторика чини све да прикаже да је појединац тај који влада удружен са једнакима и једнак у власти, без хијерархије и без догматизма аутократе. Жижек, *Оріани без ѿела*, 129.
- 7 Видети подробније у: Geoffrey Broadbent and Antony Ward, *Design methods in architecture* (London: Lund Humphries for the Architectural Association, 1969).
- 8 Џон Крис Џоунс закључује да квалитет пројектантског решења зависи од пројектантове способности да толерише паралелно постојање опозитних могућности, а при том избегне страх и блокаду развоја пројектантског поступка. John Chris Jones, *Design Methods* (1970, 2nd ed. Лондон: John Wiley & Sons, 1992), 47.
- 9 Alain Badiou. „The Desire for philosophy and the Contemporary World.” Online Journal for Lacan.com: *The Symptom*, Issue 8, Winter 2007, <http://www.lacan.com/badesire.html> (приступљено августа 2013).
- 10 Видети опширније у Nigel Cross, *Design Thinking* (New York: Berg, 2011) и у Gilbert Ryle, *The concept of Mind* (London: Hutchinson, 1949).
- 11 Gilbert Ryle, *The concept of Mind* (London: Hutchinson, 1949), 25.
- 12 Clayton Crockett, Introduction to *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity, and Event* (Columbia University Press, 2013).
- 13 Клејтон Крокет у књизи *Делез након Бадјуа* за потребе јаснијег увида ове измештености, производи дистанцу у односу на филозофску праксу прошлог века, да би тако удаљен и занемарујући детаље, препознао два основна филозофска проблема двадесетог века. Crockett, Introduction to *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity, and Event*.
- 14 Виђење света које представља Парменидов онтолошки одговор (да ли постоји ишта?), да ако ишта постоји то мора бити једно, непроменљиво и трајно биће, и самим тим оно мора бити недељиво, статично и вечно, док су сва кретања и постајања само привид услед несавршености наше перцепције.
- 15 Прву теорију знања пласира Платон у *Teetemu*, а познајемо је под називом трипартидна теорија знања. Она тврди да је знање ослоњено на три појма: Уверење, Истину и Оправданост. Дефинисано као *Ойравдано истинијо уверење*, знање је истраживано у многим филозофским поставкама, које су ово полазиште оповргавале или се на њега наслањале.
- 16 Филозоф и уметник Мануел де Ланда, поборник Делезове теорије која нуди нови облик материјализма, говори да се материја, енергија и информација морају узети у обзир као феномени са способношћу самоорганизације и као покретачи процеса који творе физичке ентитете. Видети опширније у снимљеном предавању Manuel de Landa, *Deleuze and the New Materialism* (The European Graduate School, 2009) (<http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/videos/deleuze-and-the-new-materialism/>) (приступљено 25. 10. 2011).
- 17 Бертранд Расел, *Истйраживање значења и истйине*, превод Владислав Николић (1950) (Београд: Откровење, 2008), 318.
- 18 Bertrand Rusel, *Theory of knowledge* (1913 manuscript) (Oxon: Routledge, 1992), 175–176.
- 19 Rusel, *Theory of knowledge*, 176.

- 20 Видети у Жил Делез, *Покрећне слике*, (Београд: ИК Zorana Stojanovića, 1998).
- 21 Жил Делез и Феликс Гатари, *Шта је филозофија* (Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 1995), 159.
- 22 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 165.
- 23 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 163.
- 24 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 81.
- 25 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 164.
- 26 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 165.
- 27 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 168.
- 28 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 58.
- 29 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 62.
- 30 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 62.
- 31 Делез каже да „...ако трага за нечим, мишљење то чини мање као човек који располаже одређеном методом, а више као пас о коме кажемо да трчкара без циља” Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 71.
- 32 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 206.
- 33 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 210.
- 34 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 162.
- 35 Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа* (Београд: ОрионАрт, 2010), 202.
- 36 Видети детаљније о процесима трансгресије, рециклаже и трансформације у Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, 203.
- 37 Шуваковић, *Дискурзивна анализа*, 205.
- 38 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 83.
- 39 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 85.
- 40 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 85.
- 41 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 106.
- 42 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 106.
- 43 Жил Делез, *Разлике и њонављања* (Београд: Федон, 2009), 239.
- 44 Jeffrey Kipnis, *Forms of Irrationality*, in J. Whiteman, ed. *Strategies of Architectural Thinking*, (Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 1992), 153.
- 45 Jeremy Till, *Architecture depends* (London: The MIT Press, 2009), 45.
- 46 Видети опширније у: Till, 45.
- 47 Till, 46.
- 48 Жан Нувел и Жан Бодријар, *Сингуларни објекти – архитектура и филозофија* (Загреб: АГМ, 2008), 27.
- 49 Ове поступке архитекта Жан Нувел нуди кроз сопствени пројектантски поступак. Видети опширније у: Нувел и Бодријар, 2008, 27.
- 50 Bernard Tschumi, *Архитектура и дисјункција* (Загреб: АГМ, 2004), 169.
- 51 Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (London: Academy Editions, 1981), 44.
- 52 Bernard Tschumi. „Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth or the Architectural Paradox,” *Studio*, Vol. 86 (1975): 139, 136–142.
- 53 Bernard Tschumi, *Архитектура и дисјункција* (Загреб: АГМ, 2004), 98.
- 54 Видлер простор назива „стањем спремности да се попуни новим садржајем сваког момента” у Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny*, (Cambridge and Massachusetts: The MIT Press, 1992), 182.
- 55 Peter Eisenman, „Making the Cut”, in *Anytime*, ed. Cynthia Davidson, (New York: Anyone Corporation, 2001), 261.
- 56 Peter Eisenman, ‘Unfolding events: Frankfurt Rebstock and the possibility of a new urbanism’, in Eisenman,

- Rajchman, Geib, Kohso, *Unfolding Frankfurt* (Berlin: Ernst & Sohn, 1991): 8–17.
- 57 Џејмс Вилијамс на примерима пројеката Питера Ајзенмана испитује тезу Жила Делеза да је акт креације неизоставно парадоксалан и проблематичан. Видети опширније у James Williams, „Deleuze’s Ontology and Creativity: Becoming in Architecture”, *Pli – The Warwick Journal of Philosophy*, No 9 Parallel Processes: *Philosophy and Science* (2000):200–219.
- 58 Жан Нувел и Жан Бодријар, *Синиуларни објекти – архитектура и филозофија* (Загреб: АГМ, 2008), 27.
- 59 Видети опширније у Eisenman, *Unfolding Frankfurt*, 8–17.
- 60 Видети опширније у: Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*
- 61 Видети у: Elizabeth Grosz, „Architecture from the outside”, in *Anyplace* (Cambridge: MIT, 1995), 14–23.
- 62 Видети опширније у: James Williams, *Gilles Deleuze’s Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide* (Edinburgh University Press, 2008), 161.
- 63 Jacques Derrida, „Architecture Where the Desire May Live”, in Neil Leach ed. by, *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, (London and New York: Routledge, 1997): 300–317.
- 64 Derrida, *Architecture Where the Desire May Live*, 301.
- 65 Жак Дерида, *Фрагменти*, у ед. Петар Бојанић, *Глас и њисмо*, (Београд: Диспут, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2005): 13–29.
- 66 Jacques Derrida, *Psyche: Invention of the Other* (1987), (Stanford University Press, 2007), 23.
- 67 Дерида каже да „одсуство трансценденталног означеног бесконачно проширује домен и игру језика.” Jacques Derrida, *Writing and Difference* (University of Chicago Press, 1978), 280.
- 68 Теоретичар архитектуре Марк Ригли говори о односу архитектонских и филозофских идеја (деконструкције) идентификујући га као превођење, интерпретирајући апстрактни механизам превођења у лингвистици који поставља Дерида. Видети опширније у: Mark Wrigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt* (MIT Press, 1995), 26.
- 69 Wrigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*, 23.
- 70 Wrigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida’s Haunt*, 24.
- 71 За Хајдегера метафизика није ништа друго до детерминација тла као подршке, сигурног ослонца.
- 72 Walter Benjamin, „The Task of the Translator,” trans. Harry Zohn, in Hannah Arendt, ed. *Illuminations* (New York: Schocken Books, 1968), 69–82: 80.
- 73 Видети опширније у: Daniel W. Smith „Deleuze and Derrida, Immanence and Transcendence: Two Directions in Recent French Thought” in *Between Deleuze and Derrida*, Paul Patton and John Protevi, ed. (London and New York: Continuum, 2003).
- 74 Patton and Protevi, Introduction to *Between Deleuze and Derrida*, 4.
- 75 Patton and Protevi, 13.
- 76 John Rajchman, *Constructions* (MIT Press, 1998), 18.
- 77 Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 112.
- 78 Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 53.
- 79 Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 52.
- 80 Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 53.
- 81 Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 54.
- 82 Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 47. Делез и Гатари тврде да мишљење захтева бесконачно кретање, или кретање бесконачног, и да кретање захвата све, то бесконачно кретање које „никад не иде ка неком одредишту а да се није вратило у себе” Ибид, 48.
- 83 „Појављује се као Природа и као Мишљење, као Psysis и као Nous.” Ибид, 49.
- 84 Gilles Deleuze, *What is the Creative Act?* Предавање на конференцији *Conference donnee dans le cadre des „Mardis de la Fondation”* (17. март 1987), <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s> (приступљено 22. 5. 2013).
- 85 Делез описује како идеје у филму могу бити само филмске, но да постоје идеје у филму које резонирају

(кореспондирају) са идејама у литератури. Тај догађај Делез назива изванредним сусретом. Описује конкретну ситуацију у којој чист интензитет резонира из литерарног лика у филмски: где ликови из романа Достојевског стално у некој крајњој нужди у последњем тренутку, веома агитирани, перпетуално обузети ургентношћу, иако су у сталној ситуацији разрешења питања живота и смрти, свесни су постојања другог питања, које је можда још ургентније. Иако нису сигурни које је то питање, ликови се заустављају знањем да постоји ургентније питање. У истом стању су ликови Акира Куросаве, а ту ситуацију Делез описује не као учење Куросаве од Достојевског, већ као *диван сусрет*.

86 Љиљана Благојевић, „Dekonstruktivistička arhitektura n'existe pas” у *Глас и писмо, Жак Дерида у одјецима*, Петар Бојанић, ед. (Београд: Диспут, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2005.), 89–97: 90.

87 Wrigley, *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*, 36.

2. део

УНУТРАШЊОСТ – нивои анализе

За разлику од историје архитектуре која обилује истраживачким текстовима, област историје ентеријера генерално је сиромашна. Тумачења комплексног естетичко-психолошко-филозофског утемељења ове праксе ретка су без обзира на припадност култури, нацији или региону, а посебно су неразвијена у оквиру нашег географског подручја. Иако недокументован, комплексан однос *стјановника* и *ипростора* који он заузима (настањује), неоспорно је динамичан и вишезначан. Индивидуе креирају просторе кроз које изражавају сопствене, личне и друштвене идентитете, док се истовремено освајањем простора у којима обитавају, њихови идентитети развијају и трансформишу, *уирађујући* у себе просторне концепције. Однос индивидуе и простора који јој припада, формативан је и за идентитет индивидуе и за концепцију простора, али није стабилан и једнозначан. Природа ентеријера и идентитет његовог становника нису међусобно редуцибилне категорије, али је њихов однос конститутиван и у константном флуксу.

Осим наслеђене физичке поделе сфера у архитектури на унутрашњу и спољашњу у односу на формирану архитектонску опну, постоје психолошки, филозофски и социолошки аспекти кроз које се може разматрати овај дуалитет. Веома утицајан фактор формирања екстеријера и ентеријера као сепаратних сфера, има упориште у социокултурној структури друштва, где се социјални сталежи и њихове улоге у друштву између осталог потврђују и формирају кроз организовање и управљање личним простором (или простором домаћинства). Питања технологије увек су на архитектуру имале значајан уплив, али се ретко наглашава да је готово сваки утицај технологија на поље архитектуре оствариван преко ентеријера. Развој технологије делује прво на плану олакшавања послова унутар домаћинства, затим на пољу нових материјала који улазе у употребу преко употребних предмета и декорација у стамбеном простору, до структуралних и конструктивних система. Облагање и испуна унутрашњег простора најосетљивији су на све горепоменуте аспекте, јер

се кроз њих потврђивао и развијао како лични идентитет становника тако и припадност социјалној групи или сталежу. Концептуална еластичност архитектонске унутрашњости обезбедила је подлогу за отисак свеукупног развојног ступња цивилизације. Ентеријер се на овај начин устоличује као место *јрејовора* индивидуе и друштва, личног идентитета и социјалних група и сталежа, али и као апстрактни индикатор динамике нематеријалних и материјалних артефаката културе.

Подела сфера у архитектури на унутрашњу и спољашњу, између осталог, у мноме је одређена и односом *рода* и *јросјора*. Од половине двадесетог века ова подељеност формулише се као доминација жене у питањима организације породичног живота, па онда и простора у коме се он одвија, а окренутост мушкарца социјалним односима па тако и ка симболичкој размени коју архитектонска форма остварује на споља. Ово прво најочигледније питање *које местио коме јријада*, разлаже се од средине двадесетог века до данас на серију дискурса који се крећу од просторних до феминистичких теорија, од теорија дистрибуције и механизма деловања моћи па до скорашњих теорија о маргинализованим друштвеним групама.

Вишезначност утицаја ентеријера на развој архитектонске парадигме најпре се очигледно тавала на стамбеном унутрашњем простору, но када говоримо о јавном простору, слика није ни мало другачија. Јавни простор се може, у највећем броју случајева, посматрати као *дом ван дома* јер се у њему одвија дијалог индивидуе и социјалних сила, па тиме простор и становник трпе исте међусобно формативне односе. Групни идентитети се јасније сагледавају у формирању јавних простора, али је сам механизам односа подударан као када је реч о односу индивидуе и приватног стамбеног простора. Идентификовани механизам освајања или присвајања простора називамо *домесјикалношћу*, а можемо га разумети као процес у ком индивидуа заузима простор сопственим идентитетом (и на њему оставља трагове), док истовремено, субјект упија просторне концепције и уграђује их у свој идентитет.

Попут сваког креативног дискурса, ентеријер се кроз историју редефинисао и као манифестација културе. Крајем деветнаестог и током двадесетог века интензивирају се питања *субјекта* и *индивидуалности* до мере да постају формативна у односу на креативне дискурсе. Питање ентеријера изворно је повезано са питањима субјекта и индивидуе, па се тако порекло концепта ентеријера везује за деветнаести век и тренутак у коме се формира буржоаски (слој и његов) дом. Историја ентеријера даље прати процесе културне трансформације, па се као следећи посебно важан моменат идентификује – доба *модерности*. Актуелни феномен тога

раздобља је *одвајање* индивидуе од идентитета (такозвано *ошћуђење*) и *одвајање* идентитета простора од простора самог (производња *немесџа*).¹ Од модерне па на даље, ентеријер се разматра и у контексту немогућности успостављања аутентичног и реалног односа простор-субјект, већ кроз конструисање сета имагинарних својстава. Ово питање разматрано је и као антрополошко, али се његове просторне импликације могу пратити у савременим архитектонским концепцијама које нуде нове методе за разумевање а онда и креирање простора. Као запамћена *слика о њородичном живоју* која је одговорна за успостављање најранијих веза простор-субјект, унутрашњи простор има моћ да утиче на стање унутрашњости индивидуе, па је разматран и психоаналитички капацитет ентеријера у теорији протеклога века. Вишезначност импликација односа простор–субјект довела је до неколико опречних улога унутрашњег простора у савременом друштву – од силе која стабилизује односе у друштву, до попришта на коме се покушава произвести *измена* њихових утврђених односа.

Глава II

Унутрашњост дисциплине као субјекта

Будући да савремена теорија питања субјекта види као основу за моделовање људског понашања, можемо препознати утицаје теорије субјекта на све хуманистичке дискурсе којима једним својим делом припада и архитектура. Ако разумемо архитектуру као један од субјеката који се могу истраживати, појављују се нивои на којима се дискурс може испитивати по угледу на питања из теорија субјекта, попут односа унутрашњости и спољашњости, постојања спознатљивог и кохерентног садржаја који подразумевамо под дискурсом, па надаље постојање унутрашње структуре тог садржаја и томе слично. Питање субјекта и питања простора су повезана на непробројиво много начина јер се међу собом једна у другима садрже, а унутрашњи простор се види као једно од места њиховог пресека.

Одвајањем од архитектонске структуре и умекшавањем површине, унутрашњи простор се *и*роширује од реалног ка имагинарном, од објективног ка субјективном. Од социјалног и културног простора архитектуре, ентеријер се шири кроз лични простор који је психолошки, филозофски и естетски, и стога – бесконачан. Облога коју унутрашњост гради, одвајањем од структуре форме и реалности као контекста, представља стимулус за производњу имагинарне, измештене и преломљене перспективе. У овом преламању погледа од споља ка унутра, и обратно, остварује се мултипликовање трагова који рефлектују све апарате друштва у оквиру архитектонског простора, па можемо говорити о условном поступку интериоризације друштвених механизма. Са друге стране, субјект се развија у интимној вези са жељом за личним простором и комфором, па на тај начин кроз грађење приватног простора домаћинства, потпомаже развој нових друштвених група. Жеља за сопственим, личним простором, је истовремено и жеља за контролом.² У оквиру односа субјекта и простора, жеља и контрола се појављују као две стране исте медаље, јер желети лични простор подразумева независност субјекта, колико и покорвање механизму контроле од стране унутрашњег простора. Специфичан однос простора и субјекта испитује психоанализа кроз улогу простора у процесу територизације субјекта и субјективности. Психоанализа као дискурс који открива путеве настанка субјекта, разматра просторне услове за процесе раслојавања, организовања, територијализовања или фиксирања субјекта, кроз које човек успоставља одређене трајне представе садржаја сопства.³ Механизам по којем је субјект у сталној тензији отпора ка оквирима норми јер кроз њега искључиво и

настаје, за унутрашњи архитектонски простор важан је концептуални оквир за питања односа индивидуе и простора. Унутрашња архитектура тако нуди истовремени простор потврђивања и усклађивања са нормама колико и простор за непотчињен и непокорен остатак процеса субјективације. Тиме унутрашњи простор обавља своју улогу само неконституисан и укидањем сопствених механизма контроле. У овој просторној борби за субјект, лични простор се конституише кад субјект оствари додатну вредност, у којој је унутрашњи простор ослобођен напора да буде користан, јер тада настаје живљени свет субјекта/становника. Стварним и реалним га чини однос субјекта ка простору а не материјални просторни оквир. Реалност материјалних елемената може остати сасвим виртуелна за однос субјекта и припадајућег му простора.

Међусобну конститутивност простора и субјекта, можемо пратити првенствено кроз једну од најутицајнијих теорија субјекта прошлог века, психоанализу. Прва веза се тражи кроз простор бечке собе за терапију Сигмунда Фројда као сцене његове психоаналитичке праксе. Основни процес који је на снази у овом простору је екстериоризација интериорности пацијента кроз трансфер на терапеута, чије је интериорност екстернализована такође у истом (његовом личном радном) простору. Студијом Фројдове консултантске собе, развијају се истраживања ентеријера као оквира за (психо)аналитичку праксу субјекта. Једна од најилустративнијих сцена која превезује (психоаналитичке) теорије субјекта и теорије простора је момент суочавања пацијента са предетерминисаним простором Фројдове консултантске собе у Бечу, пуном предмета који су повезани са догађајима из прошлости аналитичара/терапеута. Колекција предмета представља пројекцију интериорности субјекта терапеута кроз скуп његових меморабилија, жаљења, недостатака и губитака.⁴ Пацијент се тако налази на тлу опросторене емоционалне историје терапеута,⁵ где након пражњења свесних импулса у терапеутском процесу, почиње да уписује сопствене несвесне импулсе у садржај простора којем је изложен. Просторне категорије тиме учествују у трансферу интериорности пацијента на терапеута (и његов лични простор) што је основа психоаналитичке методе.

Унутрашњи простор, на овај начин, не постаје само пасивни контекст анализе, већ њен активни учесник или чак имплицитни део дискурса психоанализе.⁶ Фројд говори о конкретном учешћу унутрашњег простора у психоаналитичкој пракси описујући уобичајени терапеутски ток сесије: „Бар једном у току анализе, долази се до момента када пацијент тврдоглаво тврди да му ништа не долази у свест. Његове слободне асоцијације престају и уобичајени подстицаји да се оне опет покрену, не

успевају. Ако аналитичар инсистира, пацијент коначно признаје да мисли о погледу из консултантске собе, или о тапети на зиду испред себе, или лампи која виси на плафону. У том моменту јасно је да је пацијент ушао у фазу преношења (трансфера) и да је ангажован несвесним мислима које су у вези са лекаром, па сам застој у асоцијацијама нестаје чим се пацијенту пружи ово објашњење.”⁷

Да би допринела разумевању комплексног односа субјекта и простора, у следећа два поглавља студија приказује линију развоја теорија субјекта у односу на услове у којима се гради унутрашњост архитектуре као дисциплине.

2.1.

Унутрашњост субјекта

Полазећи од почетка 19. века, када се појам *сойсџива* и његов дискурс у форми теорија *субјекџива* поставља као изазов пред друштвене науке и уметничке праксе, идентификујемо трансформације парадигми теорија субјекта да би препознали утицаје које оне остварују на развој архитектонских теорија и пројектантских парадигми.

Темељи теорија о субјекту, као и њихове основне тешкоће, налазе се у разумевању и дефинисању појма *ја*. Управо због тога што се у појму *ја* срећу наше најнепосредније емоције и најапстрактнији мисаони концепти, остаје сумња да ли се садржај који стоји иза *ја* разликује кроз живљено искуство и формално мишљење. Фундаменти теорија о субјекту нестабилни су и због тога што остаје нејасно да ли се разликује оно што појам *сойсџива* представља нама самима, од онога што други виде. Упркос непостојаности (или непостојању) ове базе, теорије субјекта се развијају, мењају и раслојавају кроз време тако да се могу трасирати импликације овог развоја на остале теоријске и уметничке дискурсе. Амбивалентност самог појма *сойсџива* тема је бројних расправа теоретичара субјективности прошлог и текућег века,⁸ а њен утицај на архитектонске теорије може се тумачити (од посредног) преко утицаја на филозофске платформе, до (директног) утицаја на теорије о слободи индивидуе и креативног чина као изразу те слободе.

Иако се у културној теорији субјекта термин *сойсџиво* (или *јаство*) користи готово у истом значењу као термин *субјекџив*, *сойсџиво* не подразумева уплитање

социјалног и културног које је готово иманентно појму *субјект*. Субјективност би се могла тумачити као апстрактни или генерални принцип који се одупире нашем раздвајању на различита сопства, и које нам омогућава да разумемо како наши унутрашњи животи укључују друге људе. Управо на повезаности субјекта са нечим изван њега (са спољашњим), настаје основ за његово појмовно тумачење. Термин *субјект* указује да сопство увек функционише у некој врсти пресека са нечим изван а никада изоловано, што доказује етимолошко порекло речи.⁹ Посебно интересовање за питање индивидуалности и индивидуалног доноси ренесансно постављање човека у центар. Бити човеком, између осталог значи бити способан за идентификовање са аутономним кохерентним индивидуалним сопством. У деветнаестом веку настају велики детерминистички модели Чарлса Дарвина, Сигмунда Фројда и Карла Маркса који нуде промишљање јединствености људског где се индивидуалност наглашава кроз разне биолошке, психолошке и економске категорије, док структуралисти и постструктуралисти развијају даље импликације овог детерминизма. Фројдово разумевање свести отвара читав нов дискурс посвећен структури субјекта који открива да смо само делимично свесни мотивација и образаца наших мисли и понашања.

Линија теорија субјекта, пуна је различитих револуција, а међу утицајнијима је она у лингвистици – која је прогласила језички систем као основни мод експресије индивидуалности. Узимајући језички систем као модел, теоретичари структурализма и постструктурализма разматрали су да ли постоји могућност аутономног субјекта у било ком друштву. Ове теорије замењују термин *сојсџива* термином *субјект* и испитују могућност да је кохерентно, аутономно и потпуно самосвесно сопство, само илузија. Нуде се модели по којима је субјект пресек различитих сила од психолошких, социјалних, економских и политичких, до последњих екстремно песимистичких погледа који тврде да је појавност наше свесности као индивидуе чак и у нашим сећањима и жељама – конструисана, измишљена и имплантирана силама које су ван наше контроле.¹⁰

Нарушавање традиционалне хуманистичке концепције аутономне индивидуалне психе која је наслеђе ренесансног и просветитељског хуманоцентризма показује се у скорашњим теоријама субјекта; док кроз архитектонске теорије и пројектантске стратегије одјекује као својеврсно иступање аутора ствараоца из позиције потпуне контроле над процесом и производом пројектовања.

Ренесанса је отворила питање људске индивидуалности поновним активирањем рационалне филозофије и науке Грчке и Рима након средњег века током којег су основне слободе биле укинуте (од својине и слободе кретања до црквених моралних догми које су охрабривале слепу послушност). У односу на овај радикалан прелаз из *мрачној* у *свејло* доба индивидуалности, модернистички прелаз са аутономног на сопство-конструисано-од-*своља*, готово једнако потреса нашу представу о сопственој улози у свету. Пратећи тако жељу да досегнемо и појмимо оно што нам се чини да је потпуно и комплексно биће каквим се замишљамо, откривамо тешкоће и контрадикције саме те жеље. Дебата о *свознавању себе* и *освећивању сојсвоја* најстарија је филозофска дебата, па од Сократа и Платона преживљава до данас без коначног и тачног одговора, мењајући перспективе од психоаналитичких ка социјалним, од идеалистичких до материјалистичких, остварујући тако нове прилике да се питање изнова понови у односу на још једну сагледану условност која се крила у комплексности и неухватљивости битисања самог.

Психоанализа као свој основни задатак види објашњење генезе и структуре субјекта, његовог унутрашњег живота као и природе деловања ка другим субјектима и друштву. За Фројда субјективност је *ствар*,¹¹ у нас уграђена кроз непосредан однос са сопственим телом, околином, родитељима и друштвом. Она није дата нетакнута, рођењем, већ се буди кроз сусрете са околином, који граде наш унутрашњи живот који нам омогућава да се од те околине одвојимо и тако изградимо комплексну, динамичну и нејасну психолошку структуру која је подељена на несвесно и свесно. Насупрот тези о постојању самосвесног бића, стоји став који поставља Ниче и развија Фуко, о бићу које је отелотворење извесног квантума силе коју Ниче назива *воља*. Фуко од Ничеа наслеђује ову позицију да субјективност није реална ствар, већ да је конструисана доминирајућим друштвеним организационим системима који нас контролишу и усмеравају. Субјективност овде није слободна ни спонтана експресија унутрашње истине, већ начин да се оправдамо да смо прихватљиви за друштвени модел расподеле моћи. За Фукоа субјект је примарни полигон за дејство моћи које нас уобличава и заробљава у илузији да имамо фиксна и стабилна сопства и захваљујући овом уверењу, наука даље може да га спознаје а институције да га организују и коригују.

Постоји само један консензус по питању субјекта међу свим теоријама, а то је да је субјект конструисан у односу ка свету а не рођен као већ формиран. Због тога питање субјекта постаје пре питање културе и политике него науке (биологије) и природе, па нас истраживање телесности не приближава спознавању духовности,

свакако не са постојећом технологијом и знањем. Рана модерна теорија такође је субјект поставила као слободан, аутономан и рационалан, а кључним инструментима у потрази за објективном истином, сматра свесне процесе посматрања, анализе и логике. Ослоњена је на Декартову формулацију где је појам сопства дефинисан кроз размишљање и рационалност (знање повезује са *ја*) и као такав уграђен у велики број теорија које се базирају на појмовима очигледних истина. Но управо ова тачка постаје место отпора и одвајања скорашњих дебата у теорији културе. Импулси и сензације су све до Фројдових истраживања били подређени рационалном свесном искуству, чак и у моментима када су резултати свесног и рационалног закључивања упућивали на његове недостатке и на велики удео несвесног. Формулисање сопства је за многе теоретичаре предуслов мишљења,¹² јер представља место веза и конзистенција између свих чулних перцепција и рационалних мисли. Сопство међутим није персоналност (или идентитет), која се развија кроз креативни акт или прагматизам рација (који упошљава и архитектура), оно није формирана индивидуа већ само ослонац над којим се индивидуалност гради. Зато је контрадикторност природе сопства или његова амбивалентност као сам темељ нашег поимања света, важна у привилеговању моделитета размишљања. Историја теорија о сопству показује осцилирања наших уверења о субјекту, и релативност питања слободе, слободне воље, контроле и одређености, која су примарна интересовања креативних дискурса у оквиру којих се формулишу модели нашег деловања.

2.2.

Унутрашња логика архитектуре

Пројектантски поступак успоставља однос између унутрашњости и спољашњости дисциплине кроз системе релација између социо-културне структуре града, филозофско-естетичких начела дисциплине, физиолошко-функционалних захтева људског тела и технолошких поступака материјализације простора. Архитектонске теорије проблематизују услове и правила успостављања ових веза, но ретко их у пројектантским стратегијама архитекте именују и тумаче. Крајем 20. века (од почетка осамдесетих година), архитекте траже подстицаје из других дисциплина, посебно на плану истраживачких пројеката. Организују се дебате и интердисциплинарна окупљања са циљем проширивања граница дисциплине.¹³ Међу првим

архитектима и теоретичарима архитектуре који елаборирају питања граница и аутономности архитектонске дисциплине, налази се Бернар Чуми. Након модерничких и постмодерничких теоријских премиса, посебно су важне његове критике рационалног приступа разумевању света, који је неоспорно вођен и ирационалним силама развоја. С тим у вези овај аутор критикује напоре које архитектура чини да се затвори у себе саму. Он описује архитекту који у страху од спољашњег света пуног опасности почиње да копа *јазбину* да би у њој био неприкосновени господар. Чуми критикује неспремност архитеката да се суоче са силама које ће преузети њихов производ, односно критикује превиђање спољних сила у пројектантском поступку. По њему архитекта треба да рачуна на живот који ће заузети пројектовани простор, и да *жели* да угради *ирационалности* тог живота у простор сам, како би постигао капацитет за настањивање. У супротном, ако се простору не омогући преузимање од стране спољних сила – остаје мртав, а архитектура затворена.¹⁴

Устоличавањем модерне мисли у архитектури, настаје теза о аутономности архитектуре, где архитекта разматра могућност да дисциплина мора бити аутономна, затворена у себе, ослобођена од реалности, рационална и одређена, да би се одупрела деструктивним ирационалним силама. У другој половини 20. века показује се да живот унутар граница дискурса зависи од живота споља, и да је архитекта сам фасциниран управо стварима којих се највише плаши и од којих гради контролисан аутономни свет.¹⁵ Будући да му овако затворен свет изгледа осиромашен, архитекта се окреће питањима сврсисходности и присвајања спољашњости. Могућност да архитектура буде изолована, сигурна и контролисана у контексту несигурности и недетерминисаности новог (пост-постмодерног) доба, нестала је деведесетих година када први пут настају нове архитектонске праксе и парадигме отварања ка другим дисциплинама. Деконструкција као најпрепознатљивији пример овог отварања, са свим својим поједностављеним интерпретацијама, отвара еру коју теоретичар архитектуре Мајкл Хајз назива савременим добом у архитектонској теорији. Савременост у архитектонској теорији овај аутор формулише као праксу *йосредовања*, из које настаје двострукост отпора архитектуре: према својој аутономности колико и према својој условљености спољашњим факторима.

Дилему о аутономности дисциплине испитују кроз спрегу теоријског рада и архитектонске праксе архитекте Питер Ајзенман и Бернар Чуми. Ајзенман однос архитектонског и осталих дискурса, види кроз серију *енерија* које назива екстериорностима и интериорностима а које за њега представљају потенцијал за генерисање

архитектонских конфигурација.¹⁶ Према овом аутору, као посебан додатак програму, структури, форми и третману контекста, у материјализованим, физичким елементима објекта морају се некако прочитати и услови архитектонске интериорности. Интериорност Ајзенман тражи кроз *дијаграм* који представља јединствени однос између инструменталности и иконичности, функционалности и значења, и коначно између знака и означеног у архитектури.¹⁷ Будући да су ови односи сингуларни, јединствени само за архитектуру (у другим дисциплинама се или појављују други чиниоци или други односи), потребно је испитати шта сама архитектонска интериорност може да произведе *из унуџра* у односу на потенцијале које нуде ови односи. Ајзенман уводи *дијаграм* као једно од потенцијалних средстава да се интериорност изрази, и развија га од експликативног средства ка генеративном средству. Схваћен на овај начин, дијаграм изражава *априори* услов дате вредности, а даље може означити њену утемељеност у различитим аспектима архитектонског пројекта међу којима је највидљивији аспект геометријских односа.¹⁸

Интериорност би према Ајзенману подразумевала у свом најдиректнијем облику механизам по којем се широке импликације које архитектура производи на разна поља, као и идеје које формулише као одговоре у односу на најшири контекст, преводе или преламају да би се створили елементи архитектонског пројекта а потом и објекта. Овим механизмом преламају се везе свих сложених аспеката од утилитарних и физиолошких, преко симобличких и психолошких до технолошких кроз чин производње или препознавања архитектонског акта. Архитектура је свеобухватна и мобилише све модове функционисања људског бића од рационалних до интуитивних (искуствених или инстинктивних, материјалних и нематеријалних, стечених и наслеђених). Она се производи тоталитетом (унијом знања, искустава, жеља и вештина) и перципира као тоталитет (као естетски, етички, технолошки, симболички, културолошки, политички код). Да би савладао ову вишезначност контекста, Ајзенман тврди да архитектура мора имати садржај који се може разложити на мишљење и деловање. Садржај који архитектура производи може доћи из потенцијала њене интериорности, односно регулисањем односа сложених неконгруентних чиниоца, према овом аутору. Садржај може настати окретањем архитектуре сопственој реторици, али се може деривирати и из потенцијала екстериорности дисциплине, окретањем чистим условима на које архитектура реагује.

Поставке појмова интериорности и екстериорности дисциплине од значаја су за истраживање пројектантских методологија последњих неколико деценија, јер се уочава све директније сврставање поступака у односу на динамику ова два појма.

Велики број савремених пројектантских стратегија, попут стратегије холандског ауторског тима МВРДВ (MVRDV), формулише сет акција по линији кретања од екстериорности ка интериорности дисциплине. Полазиште ових пракси је преглед спољашњих услова (контекста) кроз конструисање *језика података (datascapе)* у односу на које се директно формулишу концепције.¹⁹ Истражују се услови контекста у (својим матичним) областима, ван архитектуре, до детаља, а резултати се преводе у дијаграме квалитета односа истажених података. Приказивањем садржаја истраживања на овај начин, успоставља се метараван размене различитих дискурса кроз језик дијаграма. Доследним интерпретирањем дијаграма спољних услова (екстериорности) кроз пројектантски поступак, појављује се програм, организациони модел, па коначно и форма архитектуре. Архитектонски производ тако настаје изнедрен спољашњим условима који су преведени на раван у којој се могу срести са унутрашњим архитектонским механизмима.

Линију пројектантских стратегија која експлоатише потенцијал унутрашње архитектонске логике, с друге стране, можемо препознати у раду архитеката који проналазе сопствени израз у превођењу феноменолошких теза у конструктивне, материјалне и амбијенталне констелације (попут Питера Зумптора, Кенга Куме или Едуарда Сота де Моуре). Аналогије и метафоре су традиционална средства којим ове архитекте успостављају однос концепта архитектонског пројекта и искуства објекта. На овој линији пројектантских стратегија, архитекта оперише објектима са већ успостављеним унутрашњим садржајем покушавајући да их преведе у нови сет означивача, у језик који успоставља комуникацију.²⁰ Тиме је у изграђену форму пројектом уграђена вишеструкост искуства њених корисника. Теоретичар и критичар архитектуре нуди *архитектонску теорију* као инструмент за успостављање односа пројекат-објекат, односно као инструмент везе замишљеног, изграђеног и доживљеног простора.²¹ Иако многи аутори, попут Ајзенмана и Чумија, испитују неподударност концепта простора и искуства простора, јасно истичу неопходност успостављања релација између менталних активности (мисаоних концепата) и социјалне праксе. Филозофска организација мишљења потребна је зарад структурирања релевантних улазних података за архитектуру, а психолошка анализа структуре корисниковог искуства простора за унутрашње архитектонске механизме преламања улазних података.

Попут одбацивања наратива у сликарству које је учинио Френсис Бејкон да би открио потенцијал сликарског акта самог, архитектура мора истражити сопствену интериорност, односно потенцијале које пружа акт пројектовања простора и програма

сам, ван конструисања наратива у односу на контекст, био он друштвени или природни. Ово се може истражити кроз врсту *раџа*, како архитектуру назива архитекта и теоретичар Либијус Вудс, дисциплине са својим временом, сопственом историјом, и свим ауторитетима који пребивају у фиксним и *уилашеним* облицима.²²

2.3.

Спољашњост услова

Одређеност архитектуре екстерним феноменима попут политике, социјалних услова или културних вредности, а посебно знањима која су производ истраживања ових феномена, представља проширивање поља за размишљање у области архитектуре, но са собом повлачи, према Питеру Ајзенману, својеврсно удаљавање од ње саме.²³ Заснивање архитектонских концепата и идеја на основу искуства корисника и то користећи знања из социологије, психологије, политике или других облика културних знања, одбацавање је потенцијала архитектонске дисциплине која управо савладава мноштвеност и вишезначност истовремених а неповезивих спољних утицаја кроз своје интерне механизме. Ослањајући се на Ајзенманову поставку архитектонске екстериорности, превођење механизма настанка архитектонске идеје на, иако аналитичан, можда и дубиозан али једностран, наратив репрезентације друштвених и културних феномена, чини се да одузима архитектури сопствена реторичка средства. Архитектура мора открити интериорност коју Ајзенман дефинише као „процес који намерава да отвори архитектуру ка сопственом дискурсу, сопственој реторици и стога потенцијалним фигурама које су јој латентне”.²⁴

Тенденција да се формира интердисциплинарна платформа знања није потреба својствена само архитектурама, и служи као основа за даљу производњу знања у оквиру сваког појединачног дискурса. Генерална потреба за пресецањем специјализованих (фрагментарних) знања релативизује унутрашње позиције дисциплина, и на тај начин чини окоштале чињенице флексибилнијим за тумачење и размену. Овим се знања уједињују по истом механизму узглобљавања по коме се архитектура повезује са другим дискурсима, зато да би се у њу вратило а не да би се из ње отишло. Тренутак одласка и повратка у полазни дискурс, Ајзенман покушава да теоретизује кроз дијаграме под називима *интериорности* и *екстериорности* (*interiority/exteriority*).

У претходном поглављу представили смо интериорност архитектуре као праксу произвођења знања не кроз интердисциплинарну платформу, већ кроз основе саме архитектонске дисциплине. Овај појам Ајзенман уводи да би упозорио на опасност бављења другим дискурсима кроз архитектонско пројектовање, путем којег долази до сужавања поља које архитектура савладава на поље социологије, психологије или политике. Овим Ајзенман истиче веома значајну нијансу у односу архитектуре *на сивоља*, где иако користи знања других дискурса, архитектура се мора обрађати само са позиције сопственог а не неког другог дискурса: ни историје, нити културе. Механизам у којем се производи прерађени унос спољних услова кроз архитектонска средства, место је везе али не и редукције једног дискурса на други. Нередуцибилност архитектуре на било који дискурс је оно што Ајзенман истиче, иако није за одсецање од других дисциплина, и затворену аутономност архитектуре. Увођење знања из других дисциплина проширује могућности да се у оквиру дисциплине напредује, али без контроле и управљања од стране спољашњих услова. На један други начин о истом механизму говорио је преводилац књижевника Харукија Муракамија о начину на који преводи текст са јапанског на енглески, из једног културолошког система у други. За њега, сам процес превођења важан је и за оригинал и за превод. Кроз превођење се један језик (у овом случају енглески) унапређује и развија, учећи од другог (јапанског), управо због тога што превод не подразумева само директно преношење значења и стилских фигура, већ изнајажење нових фигура у односу на спољне категорије.

Представљени механизми односа архитектонске интериорности и екстериорности, иду у прилог Делезовој тези о *резонирању* као моделу повезивања две различите категорије на једном нивоу на којем се материјални свет уједињује кроз флуks интензитета који задржава афективни капацитет али само мења форму у којој се отелотворава (актуализује). Ако као интериорност архитектуре означимо праксу производње знања, не кроз интердисциплинарну платформу, већ кроз њен спецификум чији је део и отвореност ка спољним утицајима, преплетеност са другим дисциплинама се остварује интердисциплинарним акцијама, које је развијају али не и одређују. Док је архитектура ка екстерним феноменима отворена као изворима улазних података, али са сопственим механизмима њихове обраде, могуће је избећи руковођење њеним методолошким апаратом од стране социо-политичког оквира, културних конвенција или технолошких алата.

Дијаграм као једно од потенцијалних средстава за артикулацију архитектонске интериорности, Ајзенман поставља као алат потраге за сингуларном карактеристиком

дискурса. Не види га као план или статични елемент, већ као могућност да се генеришу нове конфигурације. У односу на традиционално витрувијанско виђење архитекте као мислиоца који мора бити остварен и у пољу вештина али имати и широко поље образовања (од етике у филозофији до природних закона о кретању), дијаграм се може схватити као алат који је између објашњавања и разумевања, између природних и друштвених наука, а истовремено у нерешеном односу ка уметности.

Но, поставља се питање на коју се фазу архитектонског циклуса мисли када се говори о унутрашњости, специфичности и интериорности. Пројектовање (конципирање), грађење (производња) и коришћење (искуство простора), су посебне активности са својим посебним интериорностима, но неодвојиве у архитектонском делу. Изграђен простор има своје процесе производње од стране искуства корисника, док сам пројекат има процес производње који је конституисан на основу искуства архитекте. Искуство објекта може бити сасвим одвојено од искуства пројектовања као активности. Концентрација на сам поступак пројектовања а не објекат који може бити последица пројектантског поступка, представља (потенцијал дизајна) могућност да се процес одвоји од могуће будућности објекта. Зато питање интериорности дискурса подразумева питање одакле потиче размишљање о архитектури: да ли од објекта, од доживљаја архитектуре или од самог пројектантског напора (рада и активности које процес изискује) кроз које се размишљање дефакто одвија. Нема директне кореспонденције између пројектоване и изграђене форме и вишеструког искуства изграђеног простора у реалности. Између замишљеног, исприповеданог и доживљеног простора постоје јасне разлике које наглашава теоретичар Џефри Кипнис када истиче могућност да се теорија искористи као инструмент за превазилажење јаза између пројектовања и грађења. Однос теоријске тезе и архитектонског дела не сме никако укинути могућност да сам чин пројектовања испита своје сопствене изражајне могућности. Ту од ситуације спољних услова архитектонског контекста долазимо до испитивања потенцијала интериорности дисциплине да се спољашњим условима обрати кроз своје аутентичне механизме креације а не кроз нарацију било које врсте.²⁵

Постоји снага у нерепрезентативности, неилустративности и ненаративности коју архитектура мора да открије,²⁶ коју Ајзенман тражи кроз алате интериорности, а коју можемо препознати у Делезовим предлозима поступака трансформације и дисторзије, као онима који ослобађају приче и илустровања садржај уметничког акта. Ово ослобађање одговара чистоћи изазова који пред нас поставља Френсис Бејкон када говори о креацији у сликарству која настаје од саме актуелности

активности. Ако бејконовско ослобађање од наратива и метафора, пронађемо у концентрацији на сам акт сликања (као на пример код уметника Џексона Полока), можемо препознати делезовску поставку о интензитетима који воде процесе до пресека кроз препуштање процесу постајања. У односу на изнето, можемо поставити амбицију да се у архитектури истражи изражајни капацитет сопствених техника произвођења. Креативни акт одвојен од репрезентације и симболике у архитектури испитивали су ситуационисти²⁷ средином прошлог века, али стављањем акције у први план убрзо западају у замку друштвене ангажованости која се одваја од акта креације тиме што постаје критичко-аналитички став. У уметности чин *рада* је лакше сагледати јер јасније води ка актуелизацији креације где сама активност сликања постаје садржај дела, нити абстракција нити репрезентација, већ акција. Анализом рада сликара Франсиса Бејкона, Жил Делез говори о креацији која настаје актуализовањем активности кроз готово *случајности*.²⁸ Овде наилазимо на неку врсту посредног охрабрења да се архитектура иако изложена социјалном, политичком, културном, научном и технолошком контексту, ослони на своје унутрашње механизме креирања ради савладавања вишезначног контекста, односно ради укључивања у њега.

Прави објекат истраживања методологије пројектовања тиме постаје потрага за тим шта архитектура може остварити сопственим средствима са упливом из других дисциплина на нивоу улазних параметара а не на нивоу закључака који се готови, само илуструју. Само користећи сопствену интериорност архитектура постаје средство промишљања, објашњавања и деловања у свету, истовремено друштвена, научна и уметничка. Први је ступањ свакако архитектуру ослободити наратива, са које год стране он дошао. Теоретичар Џефри Кипнис види као могућност за избегавање диригованог значења и ограда унапред пронађеног смисла, методолошке моделе пројектовања који ослобађају потенцијал за вођење процеса који долази од градивне материје саме, а који принципијелно одговарају делезовском препознавању морфогенетског потенцијала.

Глава III

Унутрашњи простор

Разумемо ли било који дискурс људскога знања, па тако и архитектуру, као један од покушаја да се разреше питања *смисла*, унутрашњи простор пружа могућност да се до ових разрешења дође кроз директан контакт човека и простора. На овај начин настају пресеци линија теорија субјекта и теорија простора које студија проналази у домену теорије ентеријера. Ентеријер је овде схваћен првенствено као унутрашњи простор, *освојен* и *присвојен* од стране субјекта. Према речима теоретичара ентеријера Чарлса Рајса, да се у унутрашњем простору човек на неки начин суочава са *самим собом*, студија прати пресеке и додире питања *сойсџива* и питања *проективања простора* не би ли пружила још један поглед на комплексну улогу простора у процесу конституисања индивидуалног субјекта,²⁹ као и консеквенце проучавања људског понашања на настанак премиса пројектовања простора.

Елаборација индивидуалности, друштвених односа и институција и производње друштвених система позиционира улогу теорија субјекта као пресудну за разумевање актуелног друштвеног (идеолошког) па самим тим и архитектонског контекста. За теорије субјекта полазиште је издвајање дефинишућег атрибута односа људског бића према свету. Но, он кроз историју флукутира од чисто рационалног како га постављају Декарт у 17. веку, или просветитељство у 18. веку, до интуитивног па чак и мистичног.³⁰ Непознате мрачне сфере и фантазије које надвладавају разум постају предмет интересовања литературе 19. века,³¹ као логична реакција на до тада преовладавајући рационализам. Импулси који нису под контролом свесног постају током 19. века предмет нових теоријских дискурса. То су дискурси који се баве питањима несвесног и који нам откривају раслојеност субјекта на рационално и ирационално. Нову научну форму која проучава ова питања, устоличава Сигмунд Фројд почетком двадесетог века под називом *психонализа*. Питање субјекта добија посебну тежину Фројдовим открићем несвесног дела у структури нашега сопства, јер *ојравдава* отпор према претходно рационално постављеном субјекту (од стране Декарта). Своје теорије Фројд је доказао лечећи пацијенте са поремећајима у контролисању овог новооткривеног несвесног дела субјекта, и тиме омогућио директнији увид у људску субјективност. Богатство нашег унутрашњег живота и његовог несвесног дела добило је потврду али и ново место у разумевању свесног и контролисаног дела сопства.³² За разумевање развоја културе 20. века посебно је важно ово откриће амбивалентности која потиче из

структуре људског субјекта, а која се одржава само крхким балансом који репресија подсвесних импулса остварује над њиховом експресијом. Амбивалентност се развојем ових теорија појављује као кључни појма савременог доба. На самом прелазу из свесног у несвесно, показује се интензитет енергије наше психе чији велики део припада нејасним импулсима. Овај интензитет доказује немогућност да остваримо увид у наша најдубља искуства и стремљења. Стога у уметности настају експерименти који покушавају да изазову директну експресију несвесног и које користе метафорички потенцијал теорија о несвесном пре него њихову прецизну доктрину. Уметничке праксе које представљају одјек Фројдових идеја у форми апроксимације или аналогije, изградиле су основе специфичне културне климе 20. века која је пресудна за разумевање културе савременог доба. У контексту развоја теорије субјекта, Фројдова теорија представља најутицајнију тачку, најпре због становишта да субјект има садржај који је могуће спознати и структуру коју је могуће анализирати. Ако је могуће, по угледу на теорију субјекта коју је дала психоанализа, модел субјективности поставити као онај чији је циљ самоодржив и самосвестан појединац тј. индивидуа, метод којим Фројд покушава да несвесни материјал уздигне до свесног нивоа је метод пројекције или трансфера интериорности пацијента на терапеута. Метод се спроводи првенствено кроз разговор са пацијентом, па је питање језика централно постављено. Последишно, у културној теорији друге половине 20. тог века, можемо говорити о опсесији језиком и његовом структуром, која резултира одјецима и у теорији архитектуре и формирању пројектантских парадигми.

Од амбиција о успостављању хијерархије и структуре у регулисању града и његових простора (одјек структурализма у модерној архитектури), до подражавања подривања структуре текста (одјек деконструкције Дериде на деконструкцију у архитектури), флукутирање у теоријама о субјекту резонирало је кроз пројектантске стратегије. Даље еволуирање теорија субјекта, од одбацивања језика као базе до потпуног укидања сопственог предмета (субјекта) као нечег заокруженог и коначног, показало се и у архитектонским пројектантским стратегијама. На нивоу самог конципирања архитектонског деловања, захваљујући увиду у децентрираност или непостојаност субјекта, прихвата се *непознато* као градивни елемент и *проблема-тизација* као истраживачки модел.

Прва тумачења сопства као нечега што нема комплетну контролу над својим конституисањем, понудио је психоаналитичар Жак Лакан који поставља тезу да је несвесно структурирано као језик и да је језик тај који кроји нашу реалност и дефи-

нише наше поимање сопства. Но Лаканов субјект не поседује језик под сопственом контролом као средство или алат којим се изражава, већ је језик тај који постоји пре субјекта и којим се сопство лоцира, формулише и заузима место у свету. Постојање нечега што је конституисано пре субјекта и из чега се он тек појављује, налази се у корену свих пројектантских експеримената који покушавају да укину предвидљивост и потпуну контролу над пројектантским поступком, који воде ка подели или делимичном укидању ауторства.

Модерна архитектура покушала је да организује уређен и коначан сет универзалних пројектантских алата којима би превазишла контингентност света чији смо део, базирајући се првенствено на рационално постављеном субјекту. Фројдовим открићем да је људска субјективност несигурна и прогањана комплексима неконзистентности и некомплетности, доводи се у питање одрживост регулисаних система. Уз бројне комплексе, Фројд открива и насилни упад нечег спољашњег у процесу конституисања сопства, па све то заједно полако мења разумевање односа људске индивидуе ка свету, које остварује утицај на активности унутар свих дискурса прошлога века. За теорију ентеријера посебно је интересантан механизам заокруживања сопства, где у комплетирању унутрашњости, учествује спољашњост или *друјоси*, попут огледала које надокнађује физиолошки недостатак (спољне) перспективе и тиме постаје инструмент за формирање субјекта.

У контексту ових поставки, може се истражити могућност унутрашњег простора да учествује у означавању субјекта путем лакановског механизма огледала, где ће садржај сопства бити установљен и путем слике тог садржаја која долази од споља, у форми *личној ипросиора* или ентеријера дома. Ентеријер би на овај начин, попут уметничких пракси, постао још један од начина за приступање несвесном делу нашега сопства. Веза онога што јесмо и онога што настањујемо иако је очигледна, успоставља се кроз комплексан и невидљив механизам. Према теорији психоанализе искуство сопства долази споља, из света над којим немамо контролу, па се унутрашњи простор може видети и као могућност да се овом губитку контроле субјект одупре кроз формирање ентеријера, личног квази-контролисаног света, који чува илузију о целовитости сопства и контроли над сопственим скривеним аспирацијама.

3.1.

Субјект и простор

Питање унутрашњег простора је попут теорија субјекта, у константном развоју и никад у коначном и дефинитивном облику, јер иако у немогућности да живот одреди, ентеријер поседује улогу у откривању и буђењу индивидуе, њених скривених, несвесних потреба и жеља.

Као што је субјективност проблематична јер није једноставно надовезана на биолошки ентитет већ на опасан пролаз који производи процес субјективизације, тако је и питање простора који субјект заузима проблематичан. Ако нема једноставне индивидуалности, јер је субјект само део динамичког поља бесконачних дисјункција и недовршености, нема ни једноставне везе између субјекта и простора у којем је та индивидуалност реализована и подржана. Ентеријер је као и индивидуално тело, могуће видети само као очврснуће које омогућава да се субјект појави у својој илузорној сепарацији. Унутрашњост тако тежи за континуитетом са спољашњошћу (за целовитошћу) и из ове тежње настају сви мотиви за њено конципирање. Но, поменути мотиви, према поменутиим психоаналитичким премисама, постоје само захваљујући немогућности целовитости.³³

У последњој деценији посебно је актуелизована амбивалентност питања конституисања сопства, јер се са једне стране јављају оживљавања романтичарских идеја Жан Жак Русоа о слободном и заокруженом сопству, а са друге продубљују његова оспоравања које је поставио социолог и филозоф Мишел Фуко. Оживљавање романтичарског приступа заводљиво је у савременим условима, јер подржава уверење да у некој правој ситуацији, друштвеној групи, језику или личном ставу, индивидуалност може бити рестаурирана и изнета, иако је тренутно споља притиснута друштвеним условима. Вера у могућност слободног субјекта опет се јавља као отпор вишедеценијском развијању идеје о условљености сопства сложенем игром моћи коју Фуко пласира у протеклом веку. Негирање уточишта од спољних услова даље детаљно развијају многе теорије субјекта које прате фукоовску линију, где се организација живота у граду и домаћинству тумачи као још једна интернализација механизма моћи која нас прожима до најинтимнијих делова. Првенствено се системи надгледања сигурносним камерама до изложености личних података наводе као основне тачке рањивости модерног субјекта. У том контексту развој теорија

субјекта разматра да ли је и кроз креативне дискурсе могуће конструисати хипотетичко сопство ван утврђених конвенција које ће пружити отпор ефикасности оперативних система моћи.

Са обнављањем романтичарске линије предметних теорија, развија се нова свест о месту природе у конструисаним друштвеним системима. Фокус на природне системе реанимира русоовске теме о субјекту створеном од стране природе и раду на ослобађању од друштвених сила које спутавају наше право *ја*. Тражење удруживања са природом и природним актуелно је у пројектантским стратегијама новог миленијума, а теоријско упориште може пронаћи у Делезовим разматрањима морфогенетског потенцијала материје и једнакости неживог и живог света. Са друге стране, одрживост енергије и материјала као последња уједињујућа и актуелна пројектантска парадигма има свог претходника у фукоовско-ничеовском отпору просветитељском устоличавању разума и универзалних принципа људских вредности где се самосвест види као највиши домет људске историје и ослонац свог људског искуства.³⁴

Након теза о несамосвојности субјекта, развијају се идеје о динамичности и неконзистентности идентитета који се заснива на контрадикторностима у теоријама Лус Иригарај и Јулије Кристеве, које своје моделе из теорије субјекта преносе на генералне категорије критике јединства и стабилности фиксних и финалних значења. Једна од тековина ових теорија је и отпор ка стабилности идентитета културе, будући да је та стабилност заснована на мушком принципу. Овом принципу се приписује доминација и хијерархија, док женски принцип присваја неподесност, асиметрију, протресање, произвољност и недовршеност. На овај начин развија се замах феминистичких теорија које заговарају културу засновану на женском принципу који увек укључује плуралност и изграђен је око појма имплицитне *разлике*.³⁵ У пројектантским теоријама и стратегијама ове премисе одзвањају у виду константне потраге за *другошћу*, за оним што је наспрам објекта архитектуре и што га са тим другим уједињује, разграђујући јасне границе између тла и објекта, унутрашњости и спољашњости. Флуидност и отвореност феминистичке позиције, најутицајније развија Јулуја Кристева, са својим богатим теоретизацијама међуповезаности субјективности, тела и текстуалности, па архитектура добија нови оквир за размишљање у којем су охрабрени експерименти у граничним подручјима између архитектуре и уметности.

Праву субверзију хијерархизованих фиксних система,³⁶ Кристева спроводи успостављањем концепта *абјекта*. Градећи овај концепт она развија простор за теоретисање субјективности као некомплетне и дисконтинуалне, као процеса пре

него фиксне структуре. Серија ових микропомака, наочиглед већ истрошених кроз теорију културе протеклих пола века, отворила је простор за прихватање непознатог исхода у пројектантском поступку за који архитектонски дискурс до пре две деценије није био спреман ни концептуално ни оперативно. Управо кад су ови теоријски помаци омогућили да се пригрли амбивалентност, неразрешеност чак и опасност света у ком делујемо на општем плану, развијају се технике и алати за њихово савладавање кроз архитектуру. Психоанализа је увела несвесно и тиме решила доминацију разума већ почетком прошлог века, али је остала одана стабилности, реду и константним фиксним идентитетима, док Кристева разоткрива испод тог уређеног света несигурност и неразрешеност емоција и слика. Уместо јасне границе између свесног и несвесног она нуди зону *ослабљења* напора свесног да потисне несвесно. Моменат у коме је репресија некомплетна и замагљена је процес *абјекције*, који за однос архитектонске унутрашњости и спољашњости представља теоријски основ за потребу да се разгради фундаментална опозиција унутрашњости и спољашњости. Ако се не производи субјективност комплетно одвојена од света који је окружује, већ се субјект и објекат никада не раздвајају у потпуности, не постоји ни објективна дистанца са којом пројектант може мислити и стварати објекат архитектуре, бивајући ван поступка, па чак и ван само градителског материјала у позицији доминације и контроле.

Ако субјект видимо попут одметника од свесног и несвесног између којих се никада не довршава граница, он се никада неће осећати уређеним и спознатљивим, јер је увек у том узбудљивом али и опасном стању неразрешености које нуди и осуду и искушење и које нас доводи у сумњу поводом сопствене аутономије и интегритета.³⁷ Тако се аутономност архитектуре као дисциплине и аутономност унутрашњег простора нити поништава нити заокружава и довршава, већ остаје у процесу сталног изазивања сопствених граница.

Могућност да се о субјекту говори на овај начин, где просторне категорије граде слику концепта унутрашњости, спољашњости, границе, тела, телесности, пермеабилности, даје директан одскок архитектонским стратегијама које истражују нелагодности границе и стратегије њиховог укидања и превазилажења. С друге стране граде разумевање континуитета у теорији Жила Делеза на концептуалном плану а не плану форме, кроз елаборацију ентитета који истовремено припадају обема странама, који су у стању замагљености и прелаза, и који доводе у питање процесе разграничавања уопште. Истраживања ових архитектонских стратегија крећу се од физичких, преко метафоричких и апстрактних, тако да неке дотичу

питања тела и облика, а нека питања смисла и процеса. Оно што појам *абјекције* доноси у мисаону перспективу су апстрактни процеси несигурности, неизвесности и међусобно захватање (инфицирање) субјекта и објекта. Абјекција представља дестабилизацију свих уређених система, значења, истине и закона па тако и наслеђених функционалистичких просторних модела. Све што узнемирава идентитет, систем, и уређеност то је абјекција, па све што не поштује правила, границе и позиције, што се налази у међупростору, или га производи, у архитектури се тражи кроз простор и програм нагризајући типологије до потпуног растварања.

Након превазилажења граница, у даљем развоју теорија субјекта, Делез и Гатари нуде потпуно одбацивање било какве идеје о координираном сопству. За њих је субјект само пресек бесконачних и насумичних токова и импулса који су у константном протоку, и никада не формирају фиксна стања. Делез и Гатари не одступајући од радикалне тврдње да субјективност по себи не постоји, нуде алтернативу психоанализи. Уместо да је просто критикују, граде сасвим нову алтернативну теорију о несвесном и његовом функционисању коју називају *шизоанализа*. Грађењем нове алтернативе Делзова теорија показује интервентни, а не само критички карактер. Шизоанализа нуди сасвим нови модел за разумевање филозофских концепата структуре, идентитета, значења и истине. Њени аутори нападају основну претпоставку која је уграђена у сваку потрагу за теоријом сопства а то је да је свет (па и реалност) спознатљива. Верују да се њено стање не може ни описати ни предвидети, било математички, геометријски, биолошки, или на неки други начин. Делезова теорија тежи да укине питања фиксних истина, спознавајућег субјекта и репрезентације. Субјект је, према овом аутору, скривен и обскуран извор бесконачне производње нових и различитих жеља, а несвесно је продукција новог и динамичног, а не рефлексија неког недостатка или губитка.³⁸ Ове теорије као главни елемент субјективности виде опну (кожу), која је у тензији и која је стимулисана новим конекцијама, отворена ка новим облицима – такозваним *савијућцима* (*fold*).

Ако признамо да не постоји невидљива интерна структура објекта наше опсервације, као и да нема коначну и фиксну суштину и спознатљиву истину, нема више ни циља да се та истина претвори у знање. Циљ нашег укључивања у свет и деловања у њему не постављаја се зарад спознавања поменуте структуре или истине, већ ради постајања по себи, а управо то Делез види као акт креације. Биће је, по овом гледишту, „бесконачна и вишезначна умешаност у свет, динамичан и пролазан склоп који остварује конекције између извесних мноштвености.”³⁹ Основни бенефит полазишта по којем мишљењу није непходан циљ, за архитектонско

пројектовање је развијање алата и техника за пројектовање (попут параметарског пројектовања) које истражују границе сопствених могућности без обавезе да буду применљиве у грађењу архитектонских објеката. Како циљ мишљења по овим теоријама није ископавање стабилних структура и представа да би их разумели и објаснили, па неизвесност поступка и производа у архитектури постаје алат и савезник а не противник.

Теорије субјекта, са краја прошлог века, су укидајући сопствени предмет истраживања, односно обелодањујући да он није јединствен, заокружен и стабилан, отвориле мисаони простор за прихватање неодређености и непредвидивости архитектонског процеса пројектовања и његовог производа. Направивши круг преко филозофије, социологије, психологије и уметности до технолошких помака који укључују и експлоатишу науку али реагујући на промене у друштву описиване кроз хуманистичке дискурсе, мисаони концепти трећег миленијума у архитектонском деловању простор ослобађају од обавезе да буде у потпуности регулисан и довршен, како је то до половине 20. века захтевала модернистичка парадигма.

3.2.

Отварање унутрашњости

Развојна линија теорија субјекта коментарисана је у претходном поглављу са намером да се ослика променљиви карактер нашег искуства, који се подједнако односи на доживљај простора колико и на доживљај сопства и тела. Динамика развојне линије субјекта показује да је унутрашњи живот подједнако скуп изненађења и случајности колико и освешћених и квалификованих спознаја и значења. Динамизам односа хуманог и нехуманог света испловио је на ниво свакодневних животних рутина, па су модели за стабилизацију овог динамизма постали сувишни. Можда је Делезова слика бескрајног флукса разумљивија него икада, кад коначно не постоје хијерархизовани односи између истине, знања, морала, субјекта, политика и природе. Размишљања о простору који припада субјекту, као и модели за производњу таквих простора морају се стога ослонити на перспективу коју су изградиле разматране теорије.

Теоретичар архитектуре Чарлс Рајс почиње истраживање настанка концепта ентеријера у књизи *The Emergence of Interior*^{A0} сликама које песник хвата као доказе

преласка са рационалног у ирационално, из материјалног у нематеријално, из искуства реалности у снове и меморију. Ови преласци по Рајсу насељавају *ипрос-ијор* унутрашњости, одвајајући га од архитектонске опне не физички, већ концептуално. У односу на истовременост припадања свету и одлажење од њега, а хватајући стања између тренутног и вечног – настаје место унутрашњости, као концепт и као материјална манифестација. Унутрашњи простор као прва следећа опна физичког и духовног садржаја субјекта након тела или његове коже, прелама неразрешивост динамике материјалног и нематеријалног која је уграђена у бивствовању нематеријалног дела субјекта у материјалном свету. Поменута динамика захтева вишеструкост простора у коме се одиграва, па њу теоретичари архитектуре покушавају разложити и представити кроз различите теоријске моделе. Чарлс Рајс нуди модел *двострукосџи* за разумевање ентеријера, који обухвата реалност унутрашњег простора кроз просторно искуство, и нематеријална значења уписана у слику ентеријера која може бити замишљена и сањана, и као таква настањена. Ослонце за свој модел двострукости Рајс тражи у етимологији самог термина. Ентеријер као дослован превод енглеске речи *interior*, у архитектонској пракси првенствено се односи на унутрашњи простор архитектонске љуске. Но његови етимолошки корени говоре о значењу проширеном са просторног на психолошки, социолошки и филозофски план. У касном 15. веку речи *interior* улази у употребу да опише духовну, односно *унуијрашњу* природу душе, поред просторне одреднице која разликује унутрашњост као супротност спољашњости геометријске фигуре. Од раног 18. века, овај термин добија облик *инџериорносџи* (*interiority*) који означава унутрашњи карактер, осећај индивидуалности и субјективности, а од средине 18. века то значење се проширује на унутрашњу политику земље, као и осећај територије која припада држави или региону. Тек од средине 19. века, термин *енџеријер* (*interior*) почиње да се односи на унутрашњост зграде или собе, као и на садржај слике која представља унутрашњост грађевине. Двострукост термина се посебно развијала у театру где се инсистирало на слици одвојеној од простора који репрезентује, а тој одвојености су касније допринела и третирања опремања унутрашњег простора кроз низ часописа о дизајну. Кроз штампани медиј димензионалних слика, унутрашњи простор означен је на почетку 19. века, као поприште професионалне борбе архитеката који се фокусирају на просторно искуство и *дизајнера*, односно тадашњих занатлија који су изводили завршне радове опремања унутрашњег простора, који се посвећују слици простора.⁴¹

Ентеријер као архитектура унутрашњег простора, или унутрашња архитектура појављује се на ничијем тлу између архитеката и дизајнера (занатлија), јасно не

припадајући ни једној од до тада формираних професија. Настаје истовремено као тродимензионални физички простор и као слика чије значење клизи од репрезентације унутрашњег света становника до слике у дизајнерском портфолију или кулисе позоришне сцене. Неухватљивост и вишезначност појма *унутрашњости* представља се у моделу који нуди Чарлс Рајс, као неисцрпност референци које може да представи слика простора. Оно што је за студију важно у Рајсовом моделу је инсистирање на независности а међуповезаности слике и простора када говоримо о појму ентеријера или унутрашње архитектуре. Становиште да простор и његова слика нису сасвим подударни, на један нови начин наглашава раздвојеност архитектонског концепта и искуства простора, коју смо разматрали у претходним поглављима. Слика простора садржи меморије и снове, подједнако колико и реалне материјалне елементе, подвлачећи управо да ни једна страна нема примат. Ова равноправност или непотчињеност простора слици и обрнуто, важна је за даље произвођење модела за пројектовање унутрашњег простора. Осим што нуди просторну организацију живота, ентеријер постаје нови топос субјективне интериорности; постаје поприште за успостављање нових односа међу половима, за измену породичних улога или стварање могућности за саморепрезентацију. Када се кроз уређивање простора дома јави свест о материјалној реалности породичног живота, настаје и свест о могућности да се ова реалност дестабилизује и трансформише кроз конципирање унутрашњег простора. Као кључ за разумевање ове нове препознате снаге ентеријера, Рајс нуди моменат у којем унутрашњи простор добија формативну улогу у настанку и устоличавању једне социјалне категорије – буржоаског сталежа. Кренувши од друштвеног контекста ка простору, ентеријер је постао *месито* за репрезентацију друштвених (буржоаских) вредности. Кренувши од простора, ентеријер усложњава просторно искуство кроз поступак *облајања* унутрашње стране архитектонске опне, *меким* материјалом, који одваја спољашњи од унутрашњег света. Ово *облајање*, нуди изолованост која омогућава устоличавање индивидуалности која се одупире социјалним силама. *Мекоћа* ткива ентеријера омогућава да се појави читав низ симбола којима се друштвена стварност изражава у личном простору, односно у пољу индивидуалног. Тиме унутрашњи простор постаје зона преговора између индивидуалног и социјалног, приватног и јавног, природног и друштвеног.

Када се појављује проблем индивидуе у односу на концепт простора, или када се отвара питање *личној њпростора*, трагови дебата недвосмислено воде до рада филозофа Валтера Бењамина и његовог текста *The Arcades Project (Пројекат Аркада)*.

У овом раду Бењамин препознаје продуктивну нестабилност концепта ентеријера,

у односу на повезане концепте становања и доместикалности. Описујући прилике живота у 19. веку, посебно се усмеравајући на технолошки развој и његов уплив на стамбене моделе, Бењамин трага за садржајем ентеријера који је везан за егзистенцију али одвојен од конкретних историјских прилика. Тражећи елементе који омогућавају повезивање ефемерних са трајним категоријама, Бењамин открива генеалогичку концептуалност ентеријера. Рад овог аутора изузетно је важан за теорију ентеријера јер одваја виђење унутрашњег простора као репрезентације односа индивидуе, друштва и простора од дотадашњих виђења ентеријера од стране историчара уметности који под овим термином подразумевају сваку визуелну представу унутрашњости архитектонске опне. Бењамин идентификује прелаз са конкретних услова простора, без обзира на којим се све плановима (од социјалних до геометријских) ти конкретни услови реализују, на илузију о простору. Илузија трансформише простор из *места* на коме се живот одвија у *искусиво* повезаности простора са категоријама времена (трајности) и постојања (бесконачности). Идентификацију ових процеса студија узима као полазиште за настанак и развој ентеријера као концепта.

Унутрашњи простор се први пут појављује као тема уметничког дела на сликама холандских мајстора из 17. века (Питера де Хоха, Јана Вермера, Емануела де Вита). До тада је он у улози сценографије за тему која се приказује. Кад постане тема, унутрашњи простор се користи као инструмент за преношење карактера његовог власника, као активан учесник, али и даље у функцији портрета. Као тема независна од портрета, већ као приказ породичног амбијента, ентеријер се јавља тек у 19. веку, да ослика вредности буржоаске породице на којима се у том тренутку базира читаво друштвено устројство. Унутрашњи простор није само кроз форму слике коју производи репрезентовао овај ослонац друштва, већ је својим конституисањем помогао формирање и устоличавање буржоаског сталежа, нудећи просторном организацијом и визуелним кодом нове концепције као што су интимност, приватност и комфор. Према Рајсовим речима: „Ентеријер се историјски формулише као контекст за недавно артикулисане жеље за приватношћу и комфором, као консолидовање улога полова и породичних улога у животу... и доместикалне праксе конзумирања и само-репрезентације.”⁴² Капацитет за генерисање нових односа ентеријер развија, према Бењамину, захваљујући сопственом процесу конституисања кроз савијање, извртање и омекшавање спољашњости у кретању ка унутрашњости. Аутор тврди да овим поступком настаје мекана површина која има способност *утискивања*, јер ентеријер „има преференције за велур и плиш, који чувају отиске свих контаката... Трагови становника утиснути су у ентеријер. Овде се налази полазиште детективске приче, која испитује и прати ове трагове.”⁴³

Способност материјала унутрашњости да прими отисак, уз увођење појма тактилности као категорије за тумачење поетичности просторног искуства, наглашава концептуални капацитет ентеријера да прими субјективност и њену одвојеност од социјалног простора, а да јој истовремено омогући и везу са спољашњим светом. Унутрашњост није херметична шкољка за бег од спољних услова, јер је активни простор који прима отиске спољашњих утицаја у напорима да обезбеди сигурност приватног живота. Бењамин нуди генезу ентеријера као покрет савијања архитектонске површи ка унутра са циљем да *обложи* становнике и предмете које окупља, у процесу грађења приватности.⁴⁴ Поступак обавијања настаје у реакцији на отуђење и дисјункције које производи град 19. и 20. века у процесу модернизације. Ентеријер испрва има за циљ да произведе стабилност коју модернизација угрожава, али у даљем развоју постаје један од саучесника модернизације, њених облика надгледања, контроле и управљања, развијајући се у односу на технологију. Кроз одвајање од конвенционалних историјских студија ентеријера као опремања простора унутар архитектонске опне, истраживање базирано на појмовима које ентеријер савладава као што су: приватност, сигурност, комфор и доместикалност, омогућава истраживање модела за пројектовање унутрашње архитектуре кроз активан однос ка прошлости. Метода којом је произведен Бењаминов есеј *Пројекти Аркада* значајна је за разматрање у оквиру теорије ентеријера јер представља колекцију цитата који су постављени потпуно равноправно коментарима аутора. Структура текста налик је монтажи дисперзних фрагмената, пре него организовању и фокусирању значења и мишљења. Будући да текст нема јасно организовану структуру кроз поглавља, у орнаменталној густини приказа нестаје разлика између тематског и дигресивног, а садржај постаје мод организације мишљења, који се опире структуралној кохерентности коју нуди архитектонска метафора. Кључна Бењаминова метафора о односу приватног и јавног, ентеријера и града, дословно гласи: „Против арматуре од стакла и челика, облоге пружају отпор својим текстилом”.⁴⁵ Обрада структуре и површине као и испуна ентеријера овде привилегују комплексне нехијерхизоване токове насупрот стабилности архитектонског уређивања. Обрада, облога и испуна нуде нову могућност за размишљање, које је увек у односу са структурирањем које нуди архитектура, али и у јасном отпору од њега. Чин облагања или, како га Бењамин сликовито назива – *шайацирања* – производи меки волумен који прима објекте и амортизује утицаје. Као што своја размишљања моделира попут меке површи око скупљених цитата, чинећи их њиховим калупом, тако и ткиво ентеријера не фиксира ригидно, већ тка као меку облогу. Цитат и рефлексивна на њега, као и однос становника и ентеријера постају привремени у простору и времену. Становнику је овом привременошћу и суптилним

стањем *и*аиациранос*и*и омогућено развијање особености субјективности. Мекоћа се наравно, као и у Бењаминовом тексту, првенствено тумачи као одустајање од потпуне контроле (архитектонске) структуре унутрашњости, а не као физичко својство материјала. На овај начин „ентеријер постаје *већи* од архитектуре, обухватајући је кроз једну врсту сањаних простора у којима се размера помера.”⁴⁶

Конституисање концепта унутрашњости ван појмова утилитарности физичког простора, може се још директине показати на објектима који је испуњавају. Индустријска производња и 20. век одвојили су произвођача и производ и тиме укинули увид у тоталитет процеса производње. Искуство тоталитета везано за произведен објекат замењено је парцијалним искуством, како произвођача тако и корисника. Последично, специфично искуство предмета се мења, јер се индустријализацијом предмет преводи из утилитарног предмета у робу на коју се даље пројектују и личне фантазије и социјални односи. Апстрактно се на овај начин оличава кроз материјалност, и то објеката који везују тренутна и парцијална искуства насупрот традиционалних искустава тоталитета. На овај начин омогућава се новонасталим социјалним односима да се манифестују у чврстој, материјалној форми. Удомљавајући објекте трансформисане у робу, ентеријер дома постаје поприште *социјалној живојој с*т*вари* на начин који нуди компензацију субјекту за одузето му искуство тоталитета и сигурности. Предмети који настају унутрашњост бивајући неспецијализовани производи масовне производње, граде нову природу ентеријера која нуди илузију да се лични простор може заштитити од фрагментизујућих механизма метрополе. Унутрашња архитектура тиме преузима задатак да надокнади искуства трајности и бесконачности. Отуђивање и одвајање које производи град у процесу модернизације, ентеријер покушава да ублажи *и*роширивањем простора са физичког и утилитарног, на симболички који омогућава развијање субјективног света континуитета и припадности. Парадокс да се ово проширивање остварује уграђивањем индустријализованог масовног процеса производње у неспецијализован предмет који насељава унутрашњи пејзаж само подвлачи недиректност и вишезначност односа простора, човека, дизајна, егзистенције и рада.

Будући да настаје са задатком да осигура интимност простора и човека, унутрашња архитектура развија процес *освајања* и *и*рисвајања простора, односно превођења физичког места у *лични и*простор. Теоретичар ентеријера Чарлс Рајс тврди да се процес освајања личног простора одвија преко процеса сакупљања и припитомљавања њему припадајућих објеката.⁴⁷ Сакупљање објеката постаје замена за

њихово произвођење, будући да вредност наслеђујемо уместо да је производимо. У процесу сакупљања објеката друштвене ситуације добијају своје материјалне репрезенте у ентеријеру, а суптилна клацкалица односа субјекта и простора показује се кроз репрезентовање *сйвари у личном простору*. Бењамин потврђује да је „*поседовање* један од најинтимнијих односа које човек може да има у односу на ствари”, а да је човек тај који живи кроз ствари.⁴⁸ Осим формирања материјала испуне, процес сакупљања има улогу и на плану конструисања односа ка времену, производећи интерно време које се повезује са категоријама трајности и бесконачности. Као категорију која повезује простор и време Бењамин уводи значајан концепт *трага*. Траг је тај који повезује процес сакупљања ствари са појмом *невољне меморије*.⁴⁹ Траг приказује оно што није манифестовано на нивоу садржаја колекције која је сакупљена, или на нивоу њеног организационог система, већ оно што је *мамац* за невољну меморију, оно што је изазива. Категорија трага коју условно можемо сврстати у метафоре, важна је за психоаналитичку димензију субјекта јер представља оно што садржај колекције прекрива и прикрива. Траг *мами* несвесно из структуре субјекта да се појави, и на тај начин, ентеријер који удомљава траг, представља један од начина да свесни део субјекта приступи свом несвесном делу. Према речима Марсела Пруста: „Тако је са нашим животима. У узалудном покушају да га ухватимо: сви наши напори показују се бескориснима. Прошлост је сакривена негде споља, ван домашаја интелекта, у неком материјалном објекту (у осећају који нам пружа тај материјални објекат) који ни не назиремо. И зависи од случаја да ли се сретнемо или не, са тим објектом поново, пре него умремо.”⁵⁰

У колекцијама ствари садржани су поменути *трагови* који воде до индивидуалне субјективности, осигурани приватношћу ентеријера. Тада ентеријер функционише као простор за регистровање трагова који ће отворити колекцију ван својих свесних организационих модела, а не као простор који омогућава кохеренцију класификације ствари. Специфичности објеката су оне које ослобађају несвесне потенцијале невољне меморије и тиме отварају могућност повезивања простора са категоријом времена кроз прелазак са краткотрајног непосредног искуства предмета на представе о трајности и бесконачности. Колекција тиме не удомљава ствари него постаје контејнер субјективности. Помак са објеката као примарног фокуса мисли, на *ефекат* објекта на становника као колектора, чини да меморија ослобађа *искуство* из његове заробљености стварима. Ентеријер заснован на колекцији објеката на овај начин ствара услове за изградњу субјективног индивидуалног света. Развојем модернистичке архитектонске парадигме долази до трансформације концепта ентеријера, јер почиње да подржава индивидуалност другог

субјекта – субјекта који гради унутрашњи простор – дизајнера или архитекте. Архитект прерушен у дизајнера почиње да ограничава становника и својом уметничком визијом покушава да преобликује његову индивидуалност.⁵¹ Истина о животу се не тражи кроз нагомилавање и облагање слојевима меморије и материје, већ се нуди прерађена и готова у свом фиксном и апсолутном облику. Бењаминова идеја о ентеријеру почивала је на откривању *замишљене* слике која се опире отрежњењу и додиру са реалношћу. Замишљена слика настаје у оквиру породичног живота, односно као његова просторна манифестација или *доместикалности*. Доместикалност, као ванисторијска и егзистенцијална категорија унутрашњег простора, омогућила је становнику да се склони од социјалних сила и несметано сања о сопственом комфору.

Питања психоанализе нису резервисана за питање индивидуе и њеног разрешења него се истовремено односе и на питања друштвеног или социјалног. Психоанализа истиче улогу породице у конституисању свих улога, одговорности, значења и недостатака индивидуе, па тако истовремено појашњава механизме настанка субјекта и настанка менталитета породичног (или приватног) живота. У простору овог породичног живота дешавају се пројекције ефеката и моћи друштвених односа. Симболизам доместикалног или породичног *ојросџорава* динамизам индивидуалног и социјалног. Кроз теорију снова, Фројд је критиковао претходне теоретичаре за поједностављивање везе структуре сопства са деловима куће или ентеријера и усложнио лепезу тумачења доместикалности. Истичући да се у сновима показује скривеност несвесних импулса управо из сцена из породичног живота, Фројд отвара истраживање ентеријера и доместикалности у улози чиниоца процеса субјективације. Ако се вратимо Бењамину и његовој дискусији о колекцији као покушају да се конституише индивидуалност унутар ентеријера кроз преузимање објеката, сама колекција иако не може у потпуности да опцрта субјект, варира између комплетности и отворености. Ова отвореност рађа нестабилност, и омогућава да колекција функционише као компензација за субјектову отуђеност од самог себе. Трагови који се граде објектима у ентеријеру постају везани са траговима субјекта који оповргавају једноставан наратив и компатибилност колекције. Но, колекција не може бити сведена на биографију колектора, нити биографија колектора може бити формулисана садржајем колекције. Ентеријер као субјективирање колекције, рађа пре нестабилност него разрешеност.

Теоретичар архитектуре Антони Вајдлер, пишући о односу простора и субјективног несвесног, указује да *несвесно* није својство простора самог, нити може бити изазвано неком посебном просторном консталацијом, већ је оно естетска димензија

одсуства, које омогућава репрезентацију менталног пројектовања, кроз одстрањивање границе између реалног и имагинарног да би се произвела узнемиравајућа амбивалентност клизања између живота и сна.⁵² Осећај несвесног манифестује се као проклизавање између ситуације која је репрезентована и ситуације у којој се репрезентација одвија. Активирање несвесног никада није било једнозначно и директно повезано са просторним карактеристикама до мере у којој би се оне могле побројати, класификовати и описати. Питања несвесних импулса, субјективације, жеље и идентификације остају кључни појмови за разрешење питања односа субјекта и простора. Посебни аспекти психоанализе не могу се мислити ван ентеријера, и обрнуто, али је важно да сам ентеријер и психоаналитичко размишљање нису редуктивни једно на друго. Као уједињујућа равна ових двају теоријских области остаје појам несвесног, као део у структури субјекта којем је на један начин могуће приступити и кроз категорије ентеријера, односно архитектуре.

Представа простора је допуна субјекта који га окупира. Репрезентација простора је у корелацији са могућношћу субјекта да се позиционира као референтно место простора, и кроз то позиционирање настаје субјектова способност да савлада простор, да њиме овлада.⁵³ Ентеријер на тај начин постаје једна од могућности да се субјект лоцира.

3.3.

Доместикалност

Слика живота у унутрашњем простору, пре свега у оквиру дома (приватног домаћинства), као што смо у претходним поглављима разматрали, омогућава истовремени увид у развој друштва и друштвених односа колико и у развој филозофских питања конституисања и трансформисања индивидуе. Како смо показали да најапстрактније идеје добијају своје материјалне реализације управо кроз ентеријер, питање праћења организовања и опремања унутрашњег простора добија нове улоге. Организација опреме унутрашњег простора до 19. века дословно је пратила архитектонску организацију простора, наглашавајући је тако што се намештај организовао увек ободно, по периферији просторија. Почетком 19. века, истражују се различите консталације опреме унутрашњег простора која је, иако различито дизајнирана увек пратила исти организациони план.⁵⁴

Потреба за варирањем организације намештаја унутар архитектонског простора, долази из потребе да се формирају различите социјалне констелације у унутрашњем простору. „За наша најинтимнија и најапстрактнија настојања, било да настају на кревету или столици, намештај омогућава непосредно физичко окружење у којем тела делују и реагују, за нас урбане животиње, намештај је наша примарна територија. Архитектура, објекат, географија – намештај је та слика где су форме стопљене у једно.”⁵⁵ Кроз промене у организовању опреме, настају и промене у техникама њихове репрезентације. Но, управо у одолевању бројним варијацијама просторних решења као и њихових репрезентација, могуће је препознати линију континуитета у виду односа фигуре корисника ка свом личном простору, односно у идеји доместикалности формиране простором око ове фигуре. У односу на ову линију континуитета, ентеријер се може концептуално одредити и кроз проналажење места приватне индивидуе у друштвеној историји.

Препознавање доместикалности и простора приватности остављањем трагова настајућућег субјекта, почело је прекривањем голих подова и зидова меканим декорисаним тканинама, да би се од сиромаштва заштитио и од њега одвојио буржоаски сталеж у 19. веку. Поступак конципирања простора кроз остављање трагова настајућућег субјекта, разоткрива тензичан и амбивалентан однос између становниковог простора и становникове субјективности. Амбивалентни приватни живот, који тражи приватни простор за дефинисање и култивисање индивидуалности, превише је хетероген кроз историју, да би се о њему могао конструисати историјски наратив.⁵⁶ Као концепт *приватни животи* препознат је у историји тек у 19. веку, и на овој чињеници базирају се све теоријске детерминанте о настанку ентеријера као самосвојног концепта кроз повезаност са концептом приватног живота. За концепт ентеријера врло је важна нијанса у дефинисању *приватној*, као онога што је насупрот *јавној* као окренутости заједници, а не *јавној* као субјекта ауторитета заједнице над приватним и индивидуалним. У потрази за историјским наративом индивидуалних искустава приватног живота, прети опасност од априори уверениости у константност животних инстинката који се протежу кроз историју на исти начин. Ову константност доводи у питање Фуко⁵⁷ који историју види као историју дисконтинуитета, а знање о историји као прилику да откријемо осцилаторни курс индивидуалних перспектива у конструисању историје. Настајак ентеријера, тако у овоме контексту, можемо видети као континуитет преокрета, где откриће сопства у историјској слици постаје сведок историјског прогреса.

За разлику од Фукоовог подривања идеје о константности животних инстинката, Бењамин искуство настањивања унутрашњег простора види као ванвременско и есенцијално за идентитет. Иако се мења начин на који простор учествује у грађењу идентитета, субјект се увек развија кроз конципирање личног простора. Могуће је тумачење ентеријера и као историјске категорије произведене специфичношћу услова (који препознају критичку вредност дисконтинуитета и фрагментарности), али и као ванвременског феномена, који препознаје трајне односе и везе које ове специфичности производе.

Поменуте потребе за приватношћу развиле су потребу за *комфором*, коју на даље теорија ентеријера види као један од својих формативних услова. Имагинација комфора је увек у односу на индивидуалне потребе становника, а у фази пројектовања та имагинација је одвојена од пројекције комфора од стране спољних, друштвених услова. У моменту замишљеног комфора дешава се помак од генералног архитектонског стила ка разумевању простора и његовог организационог плана као садржаоцу породичног живота. Тиме се развија двострукост појма комфора, која подразумева субјективно стање унутрашњег исконструисаног стања задовољства, подједнако колико и материјални атрибут унутрашњег простора. Насељавање ентеријера се остварује кроз апарат имагинације према организационом просторном плану, и та способност становника да *замисли* своје будуће (могуће) ентеријере као одговор на затечени простор – чини *сйварни* ентеријер. Стога се настањивањем, простор унутрашњости увек изнова преиспитује. Појам комфора развија се из свести о индивидуалном и потреби за простором који му припада због чега мења значења кроз историју. У 18. веку настаје једна од драстичнијих промена када комфор постаје атрибут физичке удобности *ишела* у простору, заменивши претходна значења која су се односила на моралне и духовне вредности. Окрећући се ка телу као талону за формулисање идеје о комфору, његова формулација трпела је трансформације: од изолованог простора приватности, хигијене, преко ублажавања тешког рада за домаћицу или стања одмора за мушкарца до дефинисања породичних вредности. У 19. веку даљи развој значења овог термина изазвао је испитивања физичке удобности намештаја, где је окретањем телу, додатно појачао интересовања за питања индивидуалног. Динамику између материјалног и нематеријалног аспекта надограђује питање естетике које се појављује у 19. веку, које у концепцију комфора уграђује и појам *иријатиности*. Овако проширена концепција открива *уживање* у естетској вредности амбијента поред уживања у корисности, односно физичкој удобности. Иако на први поглед подразумеван, скок остварен у 18. веку из сфере емотивног у сферу физичког, од

планиметријског ка субјективном, важан је за савремени модел преиспитивања и поновног дефинисања свих категорија архитектонске дисциплине. У 20. веку опет кроз концепцију комфора долази до редефинисања архитектонских вредности формулисаних у претходним епохама. Управо због амплитуда у развоју значења појма комфора, његова основна одредница остаје нестабилност и нефиксираност.

Као полигон за редефинисање архитектонских вредности претходних епоха, концепт комфора и његова реализација кроз ентеријер, првенствено породичног дома, могућ је предмет историјског праћења. Према речима првог темељног историчара и креатора доместикалне архитектуре у Енглеској – Хермана Мутезијуса: „Уметност почиње, као и многе друге ствари, код куће. Само онај који има уметничка интересовања у своја четири зида, ко је природно наклон обликовању свог личног окружења, даће форме сопственом укусу и пренети сензитивност за уметност од своје собе до улице или ширег окружења.”⁵⁸ Свој утицај на покретање модерне идеје о дизајну, Мутезијус почиње као управник сектора мануфактура које производе опрему за домаћинство, укључујући утицаје модне индустрије.⁵⁹ Ове позиције усмериле су његову пажњу на могућност технологија у производњи материјала и материјала самих да постану критеријуми за развој просторних детерминанти, уместо дотадашњих наслеђених историјских категорија стила у архитектури. Мутезијус као централна фигура енглеске доместикалне архитектуре касније је активан и кроз немачки покрет *Веркбунд* који је уграђен у основе развоја школе дизајна и архитектуре *Баухаус*. Нова позиција за формулисање основа архитектонског стила гради се у односу на примереност породичном животу (прво енглеског, а затим и немачког) становника, са циљем да се формулише као универзална и јединствена и тако повеже различите културне средине. Пред унутрашњу архитектуру се на прелазу из 19. у 20. век поставља задатак да рефлектује културу и то тако да се кроз њу консолидују национални идентитети, али у интернационалном контексту. Дизајн породичног амбијента преузео је кључну улогу у представљању културног идентитета и економске снаге нације.⁶⁰ У контексту реформе ентеријера у односу на индустрију од модног до индустријског дизајна, под утицајем Немачке и Енглеске културе, унутрашњи простор се позиционира као ослонац индивидуе за њено укључивање у веће формације и колективне идентитете.

Веза културе, уметности и дизајна на прелазу векова текла је преко архитектуре, тако да се промовисање индивидуалног и настањивање по мери субјекта које је започело у енглеском ентеријеру у једном тренутку, уобличио у форму стандарда који треба обезбедити читавом друштву. Кроз откривање улоге индивидуалног

у конципирању односа субјекта и простора показује се и јак утицај настањујућег субјекта ка заједници, где индивидуалност постаје основа снаге националног идентитета. Концепт *сџиила* у овом поступку трпи разградњу, јер се одваја од декорације и креће ка концептима просторне и социјалне организације. С друге стране, индивидуални осећај комфора развијан у приватности домаћинства, и даље условљава представљање те индивидуе у јавности. У односу на захтеве за комфором, развијају се представе о хигијени прво становника самог (субјекта) и просторних услова који је обезбеђују, до хигијене простора којег субјект настањује која доводи до генералног става о укидању орнаментa у архитектури. Постепеним развојем модернистичких идеја о животу у стамбеном простору, ентеријер постаје концептуални апарат за актуелизовање начела модерности у свакодневном животу. Преко унутрашње архитектуре обезбеђује се повезивање архитектуре са масовним медијима посредством фотографија ентеријера у магацинима о дизајну, где фотографија постаје репрезент простора више него само искуство простора. Модерна архитектура тако експлоатише двострукост ентеријера на нов начин, фокусирајући се на слику као садржај, а не на оно невидљиво и прикривено које обитава између виђеног и настањеног о којем прича Бењамин дефинишући генезу концепта ентеријера. Управо оно невидљиво за објектив камере, које Бењамин назива *ауром*, бива изгубљено кроз модернистичке технике репрезентације. Асоцијације које се у дому скупљају око објеката перцепције у невољној меморији, које творе Бењаминову ауру објекта, повезују тренутно искуство објекта и трајно искуство егзистенцијалних инстиката. Будући да нуди могућност изградње трајног искуства, ентеријер према Бењамину, успоставља специфичне меморије доместикалности. Продуктивност и функционалност стамбеног окружења приказане кроз технику фотографисања нису довољне да би се ове специфичности приказале. Препознавање *ауре* објекта ентеријера повезује се са Прустовим појмом *меморабилије* или *оној шћо буди сећање*. Меморабилија представља извесно *сударање* или *јурање* чулних опажаја са несвесним импулсима унутрар психе. У овом сударању настаје варница препознавања која формира подсвесне слике или просторне ситуације.

У плану овог несвесног искуства настаје идеја о ентеријеру као прибежишту, а као антитеза идеји прибежишта у форми доместикалног комфора, делује хероичност модернистичке авангарде. Уклањајући могућности за појављивање пукотина ка несвесном у коме се иманентно садржи *јрошло* или *наслеђено* (у било ком смислу), модерна уклања специфичности и субјективности које би могле постати мамци ових несвесних меморија. Иако у Бењминовом буржоаском ентеријеру, индивидуа бива склоњена и сачувана од друштвене *буке* тиме што јој је омогућено да изгради

сопствену просторну илузију, она није несвесна екстеријера. Унутрашњи простор увек је нудио механизме контролисања учешћа екстеријера у ентеријеру, друштва у приватном, индивидуалном свету. У односу на њих, ентеријер добија револуционарне капацитете за редефинисање архитектонских парадигми (па тиме и најавна идеја модернизма). Тиме што је у 19. веку ентеријер понудио артикулацију стамбених навика кроз организациони план простора и кроз реформисани дизајн у односу на нове индустријске услове, допринео је стварању услова за артикулацију самосвесне модерне мисли и архитектуре. Колико год да се прилике у којима се формулише ентеријер разликују, у самој основи концепта ентеријера налази се појам медијације. Унутрашњи простор најпре је прелазни у формирању организације живота, субјектове индивидуалности, улоге појединца у друштвеним групама, конзумације медија у домаћинству и изградњи медијске слике приватног живота.

Индивидуа којој се идеја модернизма обраћа, а коју постепено и производи, је независна, рационална индивидуа која делује аутономно захваљујући слободи коју јој је донело ослобађање од наслеђених симболичких условљености. Секући опну тракастим прозором, Корбизије не само да нуди уједињење екстеријера и ентеријера, већ омогућава поглед из нечег новог на оно што је старо или превазиђено, и тако гради позицију прогреса и неспутаног развоја. У поступку реорјентације доместикалности из пренатрпаности буржоаског дома предметима ка доживљају простора кроз кретање, кроз чисту *архитектонску њроменаду*, отвара се унутрашњост простора и простор индивидуалних слобода. Иако формулисана кроз редукцију специфичности и постављање стандарда уравњених потреба, модерна парадигма је вером у технологију и чистотом форми у свакодневни живот индивидуе унела помоћ у обављању послова у домаћинству и визуелни код ослобађања од било које врсте наслеђених обавеза. Захваљујући својој двострукости, ентеријер је поред простора за развој модерног субјекта понудио и полигон за развијање утицаја технолошких новина на архитектуру. Нови медији (попут фотографије) заживели су као масовни захваљујући односу са ентеријером. Презентовањем уређења унутрашњег простора, створили су се услови за реализацију модерне архитектуре и као медија.⁶¹ На заласку модернистичких идеја, у другој половини 20. века појављује се дислокација хуманог субјекта као центра простора и његове организације. Дислокација се остварује тиме што се помера место перцепције са нематеријалних хуманих конструкта на реалност материјалног. Овом процесу доприноси нова материјалистичка перспектива Жила Делеза у којој човек није у хијерархизованом односу са природом већ само један од пресека непрегледних токова мрежа ствари и субјеката. Асемблажи или склопови материјалних садржаја креирају универзум

у којем хумани рецептори представљају само једну од компоненти.⁶² Просторне компоненте доместикалности се на даље реконцептуализују у односу на улогу електронских и медијских мрежа. Организациони модели простора окрећу се ка ономе што ће тек доћи, што није репрезентација постојећих услова, већ оно што, уз помоћ већ свеприсутне технологије, гради нове одосе простора и субјекта.

Делезова теорија оријентисана је увек будућем, које има клицу у постојећим условима али је отворено ка споља у односу на унутрашњи успостављени систем односа. Унутрашњост је за Делеза увек нешто преносиво, нешто што се конституише кроз услове трансмисије и рецепције. Тиме се и размишљање о историји доместикалности може проширити, размишљањем о њеним будућим консталацијама.

Напомене уз 2. део

- 1 Термин *немесѝо* сковао је француски антрополог Марк Оже у истоименом делу. Видети у: Марк Оже, *Немесѝа* прев. Ана Јовановић (Београд: XX век, 2005).
- 2 Ово тврди Делез када каже да „имати сопствени простор значи желети али и контролисати” у предговору студије аутора Jacques Donzelot-а под називом *The Policing of Families*. Видети опширније у Charles Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (London and New York: Routledge, 2007), digital edition, 117.
- 3 Charles Rice, *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (London and New York: Routledge, 2007), 117.
- 4 Diana Fuss, „Freud’s Ear”, in *The Sense of an Interior*, (London: Routledge, 2004), 78.
- 5 Видети опширније у: Diana Fuss, *The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them*, (London: Routledge, 2004).
- 6 Diana Fuss, „Freud’s Ear”, 81.
- 7 Sigmund Freud, *Group Psychology and the Analysis of the Ego* (1922), (Group Psychology Press, 2013), 59.
- 8 Као неке од најважнијих мислилаца ове теме Ник Мансфилд издаваја: Сигмунда Фројда, Жоржа Лакана, Мишела Фукоа, Јулију Кристеву, Феликса Гатарија и Жила Делеза. Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000).
- 9 Реч *субјект* у енглеском језику датира из 14. века и примарно значи: „особа под доминацијом и контролом другог”, видети у: Douglas Harper, *Online Etymology Dictionary*, <http://etymonline.com/?term=subject> (приступљено 11. 3. 2013).
- 10 Теоретичарка културе Лус Иригарај у потпуности укида постојање аутономног конституисаног сопства и нуди моделе сопства контролисаног и споља и из унутра, попут *рејликанати*а или *кибори*а. Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000), 69–79.
- 11 Субјект је, према Фројду нешто реално, постојеће, оперативно и са релативно фиксном структуром која се може разумети и описати. Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000), 25–38.
- 12 Кант тврди да морамо имати свест о сопству, као и о његовом јединству, да бисмо били у стању да се поставимо према свету. Видети у: Имануел Кант, *Критика чистиој ума* (Београд: Дерета, 2012).
- 13 Организују се окупљања са темама које обрађују везе између архитектуре и друштвених наука, архитектуре и природних наука, као и архитектуре и уметности попут конференције „Четири лица – динамика архитектонског знања”. 20th EAAE Conference *Four faces – The Dynamics of Architectural Knowledge*, Stockholm and Helsinki, May 8–11, 2003 <http://www.fourfaces.info>
- 14 Bernard Tschumi, „Architecture and Limits III” (1981) in Kate Nesbitt, ed., *Theorizing a New Agenda for Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 164–167.
- 15 Michael Hays, introduction to *Architecture Theory since 1968* (London: MIT Press, 2000).
- 16 Peter Eisenman, *Diagram diaries* (Universe Publishing, 1999), 50.
- 17 Peter Eisenman, *Diagram diaries*, 50.
- 18 Peter Eisenman, *Diagram diaries*, 168.
- 19 Winy Maas, „Essay 07” in *Architecture bulletin 05, Symposium architecture 2.0 / the destiny of architecture* (Rotterdam: Netherlands Architecture Institute, 2007), 98–114.
- 20 Peter Eisenman, *Diagram diaries*, 211.
- 21 Jeffrey Kipnis, „Forms of Irrationality”. In Whiteman, J., Kipnis, J. & Burden, R. ed., *Strategies in Architectural Thinking*, (Cambridge, Massachusetts and London: The MIT Press, 1992), 158.
- 22 Lebbeus Woods, *Radical Reconstruction* (New York: Princeton Architectural Press, 1997), 24.
- 23 О овом удаљавању Ајзенман говори када формулише појмове *експериорносѝи* и *инѝериорносѝи* архитектуре у књизи *Дијаграмски дневници*. Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, 37.
- 24 Peter Eisenman, *Diagram Diaries*, 37.

- 25 Christopher Domino, *Francis Bacon: Taking Reality by Surprise* (London: Thames and Hudson, 1997), 96.
- 26 Жил Делез интерпретира идеје Френсиса Бејкона о настајању ирационалних невољних, случајних и слободних покрета сликарском четкицом који представљају настајање новог света. Видети опширније у Gilles Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation* (1981), (New York&London: Continuum, 2003), 100.
- 27 Ги Дебор и Асгорн Јорн предлажу повезивање делова Париза за које верују да су сачували интензитет амбијента кроз мрежу путева којима би људи *илуијали* без циља како би искусили осећај слободне игре. Предлагали су и нову употребу постојећих објеката како би људе ослободили њихових симболичких значења.
- 28 Објекат сликања добија облик кроз *акт* сликања, који припада тренутку стварања. А предуслов тренутка је стање *капсифрофе* које уметник директно проживљава на путу прихватања нефигуративног хаоса. Видети у: Deleuze, *Francis Bacon: the logic of sensation*, 103.
- 29 Процес конституисања индивидуалног субјекта изучава и устоличава Фуко под термином *субјективација*.
- 30 Anthony Vidler, *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unholy* (MIT Press, 1992), 17.
- 31 Појавом романа *Франкештајн* ауторке Мери Шели и Стивенсоновог *Др Декил и Мр Хајда*, интересовање за фантазије и мистичне мрачне силе налази свој израз у литератури.
- 32 Видети опширније у: Sigmund Freud, „A Note on the Unconscious in Psychoanalysis” (1912), in *On Metapsychology*, (Penguin Books, 1984), 50–57.
- 33 Психоаналитичар Жак Лакан нуди модел конституисања сопства у којем велику улогу игра жеља за повратком у имагинарно, која нас покреће али која се никада не задовољава услед немогућности да се то имагинарно које је измакло, надомести.
- 34 Без обзира на позицију коју заговара, као осовина нових знања се успоставља субјект као дискурс који проучава имагинарно порекло понашања индивидуе и друштва. Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000).
- 35 Иригарај каже да „Она је неограничено друга у себи самој”. Видети у: Luce Irigaray “This Sex Which Is Not One” in Marks and de Courtivron ed. *New French Feminisms: An Anthology* (Amherst: University of Massachusetts Press, 1980), 103.
- 36 Њих Кристева види у принципу *мушкост*и (који Лакан устоличава као централни у конструкцији субјективности), и консеквентно у *доминацији* као превлађујућем принципу културног идентитета прошлог века.
- 37 Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000), 79–92.
- 38 Видети опширније у: Nick Mansfield, *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway* (New York: NY University Press, 2000), 136–148.
- 39 Gilles Deleuze, Felix Guattari, „Rhizome” у *A Thousand Plateaus*, превод Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1987), 6.
- 40 Charles Rice, Introduction to *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity* (London and New York: Routledge, 2007).
- 41 Rice, Introduction to *The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity*.
- 42 Rice, Introduction to *The Emergence of the Interior*.
- 43 Walter Benjamin, „Paris, Capital of the Nineteenth Century (Exposé 1939)”, in *The Arcades Project*, (Cambridge: Harvard University Press, 1999), 20.
- 44 Видети опширније у Rice, 33.
- 45 Benjamin, *The Arcades Project*, 218.
- 46 Rice, 106.
- 47 Рајс каже да „објекат постаје припитомљен, одомаћен – сакупљањем.” Rice, 44.
- 48 Walter Benjamin, „Unpacking my Library” in *Illuminations*, Hannah Arendt ed., Harry Zohn превод (New York: Schocken Books, 1969), 67.
- 49 Концепт *mémoire involontaire* или *невољне меморије* дефинише Марсел Пруст у делу *In Search of Lost Time* (1913) као сећања повезана са несвесним која испливавају невољно кроз сусрете са траговима који се појављују у свакодневним рутинама.
- 50 Marcel Proust, *In Search of Lost Time*, 6 vols, (London: Vintage, 1996), vol. 1, 50.

- 51 Модерна доноси уметничку визију живота у ентеријеру односно визију промене индивидуе кроз директан контакт са уметношћу.
- 52 Vidler, *The Architectural Uncanny*, 12–14.
- 53 Елизабет Грос говори да простор није пасиван садржалац на који се тело пројектује, већ да је простор формиран око „рефлексије имагинарне анатомије.” Elizabeth Grosz, „Space, Time, and Bodies”, in *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, (London: Routledge, 1995), 87.
- 54 Видети опширније у Robin Evans, „The Developed Surface” у *Translations from Drawing to Building* (MIT Press, 1997), 214, 215.
- 55 Bernard Cache, *Earth Moves: The Furnishing of Territories* (MIT Press, 1995), 29.
- 56 Филип Аријес, Жорж Дибби, Предговор *Историја приватног живота*, Део 4. (Београд: Клио, 2003).
- 57 Michel Foucault, „Nietzsche, Genealogy, History” у *The Foucault Reader*, Paul Rabinow, превод и ед. (Harmondsworth: Penguin, 1984), 87.
- 58 Hermann Muthesius, *Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, trans. Stanford Anderson, (Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994), 96.
- 59 Утицај моде долази од његове жене Ане Мутезијус, која је била дизајнер одеће и Херманов сарадник у унутрашњој архитектури њихових породичних кућа. Управо ангажовање Ане Мутезијус у свету моде, имало је велики утицај на Херманово виђење стила. Видети опширније у Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*, (Cambridge: MIT Press, 1995), 138–151.
- 60 Mitchell Schwarzer, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 128–166.
- 61 Видети опширније о односу медија и модернизма у: Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media* (MIT Press, 1996).
- 62 Christopher Hight, „Inertia and Interiority: 24 as a Case Study of the Televisual Metropolis”, у *Journal of Architecture*, vol. 9, no. 3, (Routledge, 2004), 380.

3. део

ПРИНЦИП КОНТИНУИТЕТА

Жил Делез се 2007. године нашао на дванаестом месту најцитиранијих аутора у историји друштвених наука,¹ па је утицај његове филозофске платформе на развој модалитета за промишљање (савремене) реалности неоспоран. Посебно је важан утицај рада овог аутора на теоријске дискурсе ван филозофије, па се јавља потреба да се ови утицаји обједине и идентификују кроз разне студије, па чак и нове едције референтних библиотека.² Џон Рајман, филозоф чији се рад односи и на области уметности и архитектуре, тражећи опредељујући атрибут Делезове мисли, закључује: „наравно да је читава Делезова филозофија о везама; на неки начин, она је готово уметност вишезначних ствари које се држе на окупу *дисјунктивном синџезом*, логичким везницима који претходе и који нису редуцибилни на предвиђања или идентификације. Такав је збиља његов принцип селекције и афирмације: задржава се ... само оно што увећава број веза.”³

Опредељење студије да издвоји принцип који сматра ослонцем филозофске платформе Жила Делеза охрабрено је овом Рајмановом тезом. Најдиректније речено, модел мишљења према којем остаје само оно што увећава број веза, док се све остало одбацује као ригидно, назива се *модел континуитета* и биће даље испитан као ослонац за развој методолошких модела за архитектонско пројектовање унутрашњег простора. Модел континуитета функционише кроз изналажење постојећих клица које даље могу да се развијају у нешто ново и тако чувају контакт или надовезаност прошлог и будућег, старог и новог кроз стално откривање упоришта за даљи развој. Делез пишући о протезању и кретању свеукупне материје уводи појам *конективности* (connectivity)⁴ који омогућава кретање константним током, путем прелаза из једне сингуларне тачке у другу, путем непосредног контакта. У књизи *Шта је филозофија?* Делез и Гатари означавају свет као свепротегнути хаос кроз који филозофија и остали дискурси мишљења праве своје пресеке. Те равни пресека неограничене су, а протежу се искључиво путем

веза у сталном контакту материје, водећи процесе од познатих ка стално непознатим формама. Читава филозофска поставка обесхрабрује сваки унифициран план организације или развоја и самим стилем којим формулише идеје у виду *серија* и *илајџа* који се увек гранају и једни на друге надовезују (чистим контактима) без затварања у коначан хијерархизован систем мишљења. Студија на основама ових филозофских идеја формира модалитет за размишљање у архитектури, и истражује како он може водити до формулисања нових проблема, инвенције нових концепата, и на крају производње нових модалитета за стварање.

У циљу истраживања односа филозофије и архитектуре, можемо истаћи да ова теорија сама нуди алиби за *ујојребљавање* филозофије од стране других дискурса. Делез задатком филозофије сматра њено кретање у много праваца одједном, управо да би отворила непредвидиве везе између дисциплина.⁵ Рајхман поштујући ове намере, свој рад усмерава на тангентне зоне између филозофије, архитектуре и уметности и тако гради платформу за *нефилозофско разумевање филозофије*. Када пише о другим филозофским идејама, Делез користи методу коју назива филозофском *содомијом*, (*burggery*) јер проговара из уста аутора о којем пише – сопственим језиком. Предуслов да се ова метода реализује је потпуна повезаност, односно чиста конективност. Тек разумевајући у потпуности филозофије о којима говори, наставивши се *на месту* онога који је заговара, Делез бива у стању у њу угради сопствене, различите, а надовезане идеје. Говорећи о идејама својих претходника, у само разумевање тих идеја он уграђује своје ставове и тек у овом стању надовезивања а ипак диференцијације, отвара нове. Психоаналитичар и теоретичар културе Славој Жижек оцењује овај модел као једини прави модел оспоравања, јер тек сложивши се са неким у потпуности, можемо тражити места размимоилажења. По Жижеку, сви они који се држе насупрот, ван контакта са противником, заправо су *са њим*, у немогућности да му се одупру.⁶

Делезова филозофска платформа нуди простор за мислиоце чији идентитети нису заокружени и очврснути око дефиниција хијерархизованих затворених система и који остају неопредељени у постмодерном класификовању на такозване континенталне и аналитичке филозофије. Ова платформа омогућава рад са зонама које нису прецизно и комплетно детерминисане и локализоване, па их је тешко проучавати, будући да се крећу у нерегулисаним правцима. Управо у капацитету за рад са неуређеностима и неодређеностима студија види продуктивност преносења знања из предметне филозофске платформе на креативне дискурсе. Делез развија пре *осећај* за логику, него рационалну логику коју наставља филозофија

традиционално, и тиме настоји да покаже да осим логике смисла, постоје *зоне* недетерминисаности, које увек прате организационе форме. Управо су ове зоне за мишљење важне, јер размишљати, по Делезу, значи експериментисати – а не судити. Зато се ослобађа традиционалних појмова логике, морала и естетике градећи мрежу веза уместо локализованих тачака, која упошљава *укус за нејознајно*, а не здрав разум. Делеза занима све оно што друштво још увек није препознало и одредило као познато и стабилно. Тиме се одупире историцизму као затвореном моделу који нуди само понављање познатог, али се одупире и прогресивизму који је једнако затворен јер зна унапред чему стреми будући да заговара визије које долазе из затвореног света фантазија а не виртуелних могућности. Захваљујући базираности на поменутом *осећају* за непознато уместо на рационалној логици, еманципација ове теорије у прошлом веку значајно је ојачала улогу креативних дискурса у развоју друштва.

Надовезујући се на оцену да се читава Делезова теорија гради око механизма успостављања веза, Рајхман у књизи *The Deleuze Connections* говори о неколико принципа за њихово успостављање којима се студија служи да екстрахује механизам деловања *модела континуитета*. Рајхман истиче емпиријски карактер модалитета размишљања који захтева континуитет, јер је то модалитет који се развија базиран на експериментисању а не онтологији, на везнику онога што је придружено (*и*) изучаваном појму, уместо на дефинисању шта он до краја јесте (*је*). У књизи *A Thousand Plateaus* Делез и Гатари кажу да је *мноштеност* оно што треба успоставити пре логике, али да њега свака индивидуа мора створити и учити кроз то стварање, па Рајхман закључује: „Морамо увек стварати везе, будући да оне нису већ *дајте*.”⁷ Учење кроз делање блиско је архитектонским пројектантским механизмима, но *правило* по којем смо дужни да успостављамо везе које нису дате, омогућава усмеравање акција. Делезова теорија нуди једно од генералних правила да полазећи од датих објеката и стања отварамо путање за трансформацију. Овај готово емпиријски принцип Делез проналази још код филозофа скептичара Дејвида Хјума, разумевајући да су „*односи спољашњи сојственим условима*”,⁸ тврдећи да управо Хјум антиципира један нови тип мислиоца-експериментатора који је спреман да пређе границе здравог разума и да кује релације и везе ван поља *јознајно*. Поштовањем принципа за успостављање веза путем замењивања сигурности веровањем у несигурност, подржава се уверење у постојање *увек нових* веза. Зато Рајхман каже: *морамо стварати везе, стално све више веза*,⁹ за шта није потребно знање (ни сигурност, чак ни онтологија) већ вера да ће нешто ново наићи, иако нисмо потпуно сигурни шта је то.

Хјум је тај који замењује картезијанску *сијурносѝ* могућношћу *веровања* кога Делез прати, али одлази и корак даље када поставља питање веровања у зону такозваних немогућих *шанси*.¹⁰ Апсолутна афирмација шансе по себи, а не њене вероватности, налази се не у предвиђању, већ у приправности и пажњи према непознатом које је можда већ присутно. Делез истиче да је за откривање продуктивности механизма непознатог заслужан Кафка, јер је говорио о везама као покретачима механизма непознатог јер „оно што заиста чини машину јесу везе, све оне везе које управљају демонтирањем.”¹¹ Инструменате који омогућавају ове *машини-сѝичке везе* између неинструментализованих чак немогућих врста, Делез види као делове већих *склойова* или *асемблажа*. Мишљење је то, које треба да успостави зоне недетерминисаности и експерименталности из којих везе могу настати, и то издвајајући неуобичајене перцепције, персонализоване афекте или форме простора репрезентације и реидентификације објекта. План који настаје на овај начин, пресудан је за наше размишљање по Делезу, јер једино тако се опиремо *сѝууид-носѝи* која представља стање света и нас самих у њему, у којем не можемо да правимо нове везе.¹² Класична филозофија усмерена је против грешака, празноверја и предрасуда, и надаље се репродукује без сумње да још увек постоји потреба за таквом орјентацијом мисли. Будући да је филозофија та која конфронтира нове проблеме и открива нове орјентације, Делез открива нови проблем који настаје у 19. а актуелан је и у 20. веку – проблем одсуства нових веза. Свака проста и неактивна класификација знања попут енциклопедија, сврстава се у поменут проблем, па Делез истиче улогу уметности у његовом превазилажењу, посебно улогу модерне уметности која представља борбу да се ослободи чист доживљај од клишеа или упрошћавања могућности. Креативни дискурси тако добијају улогу водича у скоку из познатог у непознато, а читава слика света мења се драстично, преласком са оне која је изграђена на стабилним категоријама на ону која почива на динамичности међусобно формативних веза (међуповезаности).

За разматрање односа архитектонске спољашњости и унутрашњости, конструктивна метафора је појам *Тела без орјана* који уводи Делез да означи равноправност спољашњости и унутрашњости. Овај појам означава насумичну и бесконачну игру веза и импулса на површини опне (или *коже*) која је на снази у свим ризомским системима. *Тело без орјана* подрива претпоставку да су ствари аутономне и одвојене, и да своју истину чувају у својим унутрашњим структурама. Одвојеност као идеја се одбацује радикално, и критикује се позиција у којој је могућа репрезентација света као размештаја аутономних јединица кроз моменте њихове сепарације, јер је сепарација само друга страна *додира*. Све што је ван нивоа односа,

за Делеза је нетачно. Зато се модели за пројектовање унутрашњег простора постављају само у односу на континуитет спољашњости и унутрашњости са специфичностима које се диференцирају у смеру мултипликовања а не редукције нових могућности.

Глава IV

Одређујући појмови принципа у филозофији Жила Делеза

Градећи филозофску платформу, Жил Делез говорио је о изузетно великом броју појмова. Иако се у принципима крије права снага ове мисли, кроз архитектонску праксу краја прошлог века, издвојили су се неки појмови који су у највећој мери остварили утицај на архитектуру. Студија бира неколико појмова који су непосредно уграђени у истраживани принцип континуитета, а могу се детектовати у елементима у најзначајнијим архитектонским епистемологијама и стратегијама прошлог и текућег века. У првој глави студије приказали смо преплетеност онтолошких питања са питањем настањивања¹³ која је указала на архитектонски дискурс као могућност да се о питањима смисла (или о филозофским питањима) дискутује на још један начин, из још једног угла. Један од најутицајнијих филозофских текстова на архитектонску теорију двадесетог века, Хајдегеров есеј *Грађење, сјановање, мишљење*, директно је отворио питање теоретизовања сложеног *осећаја* који архитекте имају да је *грађење*, неодвојиво од *мишљења*, да би се могло рећи да неко *сјанује*.¹⁴ Архитектонски дискурс почива на амбивалентности односа материјалног и нематеријалног, будући да кроз материјалност форме конструише нематеријална значења. Поменута амбивалентност је један од основних филозофских проблема, јер у моменту кад се формулише однос материјалног и нематеријалног света, гради се платформа одређене филозофске теорије.

Ако је хајдегеровска теза да *сјановање значи бити*,¹⁵ један од илустративних пресека архитектуре и филозофије, теорија Жила Делеза се може видети као одскок који се у истом моменту од ње и одупире, првенствено расветљавањем ове преплетености из материјалистичке перспективе (за разлику од Хајдегеровске идеалистичке перспективе). Градећи своју тезу да је становање једна димензија егзистенције, Хајдегер указује на егзистенцијалну неодвојивост човека и простора. Јер „простор не стоји спрам човека. Он није ни спољашњи предмет ни унутрашњи

доживљај.”¹⁶ Тражећи дефиницију човека, Хајдегер, говори о створењу које постоји на људски начин, на начин да *йребива* – постоји просторно или станује. „Однос човека и простора није ништа друго до становање суштински замишљено.”¹⁷

Модернистичко наслеђе зонирања простора према разврстаним активностима које чине живот града оставило је формиране просторне типологије, које се, у последњим деценијама 20. и почетком 21. века, константно разграђују. Према модернистичкој тези да *форма йраији функцију*, а да су функције формулисане да задовоље универзалне типове потреба, понашања и активности сврстане по категоријама, усталиле су се одређене формалне асоцијације у односу на активност у простору. На овај начин можемо рећи да је архитектонска теорија модернизма оставила у наслеђе пројектантским стратегијама извесну дозу очвршћавања и фиксирања типологија, односно модела или образаца по којима се одређене активности удомљавају. Становање схваћено према модернистичком речнику као *функција* најпре је подлегла стандардизацији, будући да је било потребно обезбедити велике количине станова за нарастајуће индустријско друштво. Стандардизоване су најпре потребе а затим и функционални и организациони модели који те потребе задовољавају. Стандардизација се тако на примеру становања, у архитектонској пракси прве половине прошлог века манифестовала кроз питање типологије стана, а у теорији архитектуре на одјеке филозофских теорија структурализма и дијалектичког материјализма о фиксним категоријама и јасним односима делова унутар чврстих структура.

Одскок који се овим радом жели нагласити који је у филозофији својом теоријом начинио Жил Делез, односи се управо на преокрет у разумевању услова контекста и реаговању на његову нарастајућу разноврсност, који се у пројектантским теоријама краја прошлог и почетком овог века показује у константној разградњи и нестајању типологија као чврстих категорија. Функционализам као подскуп модернизма са становишта технике и производње препознао је неопходне физичке параметре простора за становање, па су се кроз квалитет параметара као што су величина стана, осветљеност, структура, организација, флексибилност, инфраструктура, формирали одређени стандарди који представљају минимум, оптимум или максимум услова за становање. Функционализам је на овај начин изостављао емоционални однос корисника и стамбеног простора који представља *дом*, редукујући сложеност (филозофског) концепта становања на утилитарност коју поменути физички оквир нуди. Теоријска свест о раслојавању комплексне структуре симбола, снова, идеала и аспирација коју специфичан корисник у оквиру сопственог социо-културног и урбаног идентитета остварује не би ли материјални простор именован домом,

развија се и под утицајем захтева постмодерних дискурса за комплексношћу. Делезова позиција потраге за усложњавањем је радикална јер тврди да сваки поступак свођења, или редуковања, представља удаљавање од откривања праве природе изучаваног. Да постоји јасан и прецизан алгоритам за превођење човекових идеја у материјални простор окружења, постојала би само једна и коначна теорија архитектуре. Ултимативни допринос утицаја Делезове филозофије на архитектонски дискурс је коначно прихватање неизвесности и небројивости у конципирању па и произвођењу архитектонске материјалне реалности.

У картезијанској стабилној слици којој се опире Делез, постоје јасно координисани делови и јасна хијерархија тих делова, па тиме и хијерархија значења и истина у систему мишљења.¹⁸ Истина и вредности су према овом систему апстрактне, трансцидирају реалност и захтеве сваког појединачног догађаја, а налазе се у степену вишег ауторитета од кога нижи (јединица, део) добија упутство о праћењу утврђене путање. Резултат овог система је масовна редукција потенцијала и могућности. Ригидност оваквих система Делез назива диктаторским, јер се субјективност гради у ослањању на пре-постојање фиксне истине. Свако испитивање приступа фиксној истини, па макар то било и несвесно по психоаналитичким теоријама, Делез види као одустајање од даљих пројекција ка новим могућностима.

Момент у коме субјект ступа у однос са објектом да би га разумео и репрезентовао, је моменат *додира* где се нове везе успостављају повратно мењајући почетно стање и субјекта и објекта. Овим стварањем повратних веза – међуповезаности (или *интерконекција*) како их назива Делез, настаје нови *склој* (*асемблаж*) у догађају, у укључености и инвенцији. Не постоји даља сврха ових међуповезаности нити њихово јединство на вишем нивоу, оне једноставно допуштају *постјајање*.¹⁹ Као основа принципа континуитета међуповезаности и међузависности омогућавају нову структуру мишљења коју Делез и Гатари називају *ризомском*. У дословном (ботаничком) смислу *ризом* је тип гранања (стабла) које се шири испод земље хоризонтално, пуштајући корење и нове клице, не из једног јединственог језгра, већ из мреже која се шири бесконачно из сваке од својих тачака.²⁰ Код ризоматичне структуре, мноштво није коначни производ гранања као код стабла, већ сама природа структуре. Децентрираност и нехијерархизованост мреже су у основи ризома, и зато је он модел хетерогености. Сачињен од насумичног пресека безбројних линија ризом повезује наизглед одвојене импулсе и силе, оне које не само да су различите него су наизглед у сасвим другим категоријама. Анализа и опсервација нису могуће споља, ван и са дистанце, јер су већ обавијене импулсима који прелазе са субјекта на објект,

игноришући привидну одвојеност ентитета.

Веома је важно напоменути да изградња ризомског система не значи оповргавање или укидање модела стабла, управо због тога што је укинута бинарна логика искључивости (или/или). Модел стабла је само једна врста специјалног случаја *ризома*, или један начин читања модела ризома. Оно што ризоматичну структуру одваја од свих хијерархизованих структура је системска отвореност. *Отвореност* је неоспорен Делезов мотив који остаје и након свих даљих читања и критика његових поставки, на чијој линији савремени филозофи и данас постављају нове платформе²¹, а на којој и ова студија тражи кључ за разумевање и даље развијање концепција пројектовања унутрашњег простора.

4.1.

Мноштвености

„Прави супстантив, сама супстанција, јесте *мношћивеност* која беспотребним чини једно, као и мноштво. Променљива мноштвеност, то значи оно колико, оно како, оно сваки случај. Свака ствар је некаква мноштвеност уколико оваплоћује идеју. ... Свуда разлике мноштвености, и разлика у мноштвености, замењују шематске и грубе супротстављености. Постоји само разноврсност мноштвености, то јест разлика, уместо громадне супротстављености једног и мноштва. ... умеће мноштвености, умеће да се у стварима захвате Идеје, проблеми које оне оваплоћују, а да се ствари схвате као оваплоћења, као случајеви решења за проблеме Идеја.”²²

Разумевање термина *мноштвености*, може се односити на његову улогу *номиналној иридева* као чистог опозита термину *један*, но и на другу улогу – много *интензивније* смисла на коју се ослања Делез и назива је *истинским сујстанијивом*, парафразирајући Хенрија Бергсона. Делезова поставка концепта мноштвености директно се ослања на истраживања математичара Бернхарда Римана и филозофа, математичара и писца Хенрија Бергсона. Риман је развијао математичке моделе за приказивање реалности као ансамбла сингуларитета који не чине јединствену целину, а Бергсон идеје о превазилажењу и замени дијалектичких опозиција типолошким разликама између мноштвености.

Књигом *Берсонизам*, Делез поново буди интерес за Бергсонов рад, истичући

као његов најважнији допринос филозофском размишљању – поставку концепта *мноштености*.²³ Бергсонов концепт мноштености изванредан је по Делезу јер покушава да уједини на конзистентан начин две контрадикторне карактеристике: хетерогеност и континуитет. Оваква поставка мноштености као крајњу последицу има реконципирање саме природе заједништва, па тако и друштвене заједнице која претставља основни предмет истраживања друштвених наука. Значај Бергсонове концепције мноштености Делез истиче у поређењу са концепцијом овог термина коју развија феноменологија. За феноменологију, мноштеност је одлика феномена а везана за јединствено свесно, док је за Бергсона сам непосредан садржај свести – мноштеност.²⁴ Конструкција о непосредном садржају свести у функцији је раздвајања времена и простора које Бергсон чини да би дефинисао појмове свесности и слободе. Садржај свести Бергсон проглашава у вези са временом или трајањем,²⁵ где само у трајању можемо говорити о искуству и слободи. Но трајање је квалитативна мноштеност, насупрот квантитативној мноштености. У књизи *Време и слободна воља*, Бергсон наводи неколико примера квантитативне и квалитативне мноштености, које помажу да увидимо њихову разлику. Квантитативна мноштеност је увек хомогена, и у односу на простор, док је квалитативна мноштеност хетерогена, континуална и у односу на време.²⁶

За концепт мноштености који Делез развија пратећи Римана и Бергсона пресудно је осуђивање дијалектичке логике која крећући се од једног опозита ка другоме, једноставно пушта да суштина ствари измакне. Да би ухватио суштину времена и простора, Бергсон предлаже њихово тумачење као два типа мноштености: квалитативне и квантитативне. Иако разликује два концепта мноштености, Делез наглашава да они коегзистирају и преплићу се. Сваки тип мноштености осликава другу страну постојања и перцепције.²⁷ Наука прецизно осликава једну страну реалности, која се може посматрати и категорисати. Са друге стране, улога филозофије је да створи концепте за догађаје који су чисто јединствени и који не припадају ни једној установљеној категорији. Двострукоост појма мноштености реконфигурише древну расправу између поезије и разума. Квантитативна мноштеност може бити ухваћена логиком, математиком и уопште научним поставкама. Квалитативна мноштеност захтева проширивање палете познатих поставки за нијансу у односу на специфичности сваке проматране ствари, због ког филозофија формира савез са уметницима (сликарима, режисерима, писцима, скулпторима... архитектурама). Филозофи креирају концепте који реагују на уметничке опажаје. Зато Делез прати и позива уметнике, попут Вирџиније Вулф или Марсела Пруста, да би отворио систем промишљања ка силама и опажајима које цирку-

лишу универзумом, а које наука и њени апарати не виде. Уметнички дискурси на овај начин постају један од алата за истраживање света кроз концепт квалитативне мноштвености, равноправни науци (и разуму) која представља квантитативне мноштвености.

Осим што открива капацитете уметничког стварања за истраживање реалности паралелне научном аналитичком расуђивању, сам појам мноштвености, преко појма трајања, уводи *йокреџ* као иманентан садржај сваког стања и на тај начин остварује велики утицај на разумевање архитектонског простора, и даље на методологије његовог конципирања. Закључујући да се трајање састоји из две компоненте – јединства и мноштвености, Бергсон развија интуицију као методу коју Делез рехабилитује и операционализује за стваралачке дискурсе средином прошлог века.²⁸ У књизи *Материја и њамћење* Бергсон говори о значају преокрета са интелектуалног ка искуственом, од аналитичког расуђивања ка учењу кроз навику и практиковање. Бергсонова интуиција се састоји од *улажења у ствари* уместо дистанцирања од њих и њиховог објашњавања *од споља*. Тек ово *улажење у ствари* омогућава апсолутно знање. За епистемологије креативних дискурса, Бергсонова метода интуиције указује на један важан *акт* (у низу актова који Делез твори да би назвао интуицију методом) – *акт скока (the leap)* уместо реконституисања које долази актом синтезе након анализе. Овај скок, или одскок, представља напор који омогућава смештање у непосредно трајање, у којем се кроз меморију открива континуална хетерогеност трајања. Тако је за Бергсона интуиција *џамћење*, а не *йерцейција*.

„Али ако збришете моју свест материјални универзум постоји као што је био: само као што сте ви абстраховали овај посебни ритам трајања који је био услов моје акције над стварима ... Материја се ... распада у безбројна трептања, повезана сва у непрекидном континуитету, која су сва солидарна међусобно и у свим правцима се разносе као дрхтаји. Вежите једне за друге, једном речи: дисконтинуалне објекте вашег свакодневног искуства; раставите затим непомични континуитет њихових квалитета у трептања на том месту; вежите се за ове покрете ослобађајући се дељивог простора који их затеже с тим да у њима видите само покретљивост, овај неиздељени акт који ваша свест прима у кретањима која ви сами изводите: добићете о материји можда заморну визију за вашу имагинацију, али чисту и очишћену од оног што захтеви живота чине да у њу уносите у спољној перцепцији. ... На тај начин хиљаду сукцесивних положаја једног тркача стежу се у један једини симболички став који наше око запажа, који уметност репродукује, и који постаје за цео свет слика човека који трчи.”²⁹

4.2.

Међуповезаности

Открићима у физици и математици у 20. веку, догодио се значајан преокрет у интерпретацији природних закона. Прелаз са еуклидовске на нееуклидовску геометрију променио је, из корена, поимање стварности које је западна цивилизација градила од својих почетака, и које је сматрала својим врхунским достигнућима. Као последица уследило је рушење картезијанског система коначног простора и увођење нелинеарних геометрија (као што су топологије) које омогућавају разне врсте трансформација и мутација које раније нису биле замисливе. На поље филозофије, па и теорије архитектуре, најдиректније је утицало откриће о временско-просторном континууму. Увођење нових научних премиса средином двадесетог века одјекнуло је у потрагама за новим филозофским системом који би на њих одговорио. Жил Делез је први филозоф који је успоставио конзистентан филозофски систем базиран на математици, за разлику од дотадашњих филозофских разматрања која су се консеквентно (и традиционално) увек ослањала на логику успостављену као рационалистичко утемељење (Аристотел). Након дуге традиције успостављања и развијања логике, Делез први одлучно тражи да се од ње одустане и да се коначно „свету донесе нешто у потпуности неразумљиво.”³⁰

Према филозофу и уметнику Мануелу Да Ланди, Делез је први објединио нова сазнања из области науке, филозофије и социологије друге половине двадесетог века, иступајући са радикалном теоријом, која у потпуности раскида са дотадашњим системима консеквентно надовезиваним на Аристотелову теорију о општим и посебним категоријама. Раскидајући на тај начин са традиционалношћу филозофског развоја, Делез се нашао на неистраженом пољу које је давало безброј могућности. Ново поље промишљања увело је акценат на индивидуалност, различитост и посебност, сваког посебног ентитета (сингуларитета), као и бесконачан потенцијал за трансформацију једних у друге. Иступајући ван свих наслеђених модела размишљања, Делез је првенствено критиковао модерну као историјско раздобље доминације засноване на размножавању нормирајућих дискурса и институција које прожимају све аспекте социјалне егзистенције и свакодневног живота. Иако никада номинално у потпуности није усвојио дискурс постмодерне, Делез је парадоксално, можда најрепрезентативнији пример постмодерних напора да се разбију модерна убеђења у јединство, хијерархију, идентитет, фундаментализам и репрезентацију. Славећи контрапринципе различитости и мноштености у

теорији, политици и свакодневном животу, Делез помаже напорима постмодерне мисли али се на њу не ограничава.

Архитектонска постмодерна теорија трага за могућностима одговора на потребе за динамиком и трансформацијом (констатоване кроз критику идеологије модерне) истраживањем односа простора и догађаја које трасирају Питер Ајзенман и Бернар Чуми. Осим што је допринео развијању нових концепата о третирању простора, Делез је простор користио као средство у стварању филозофских начела. Филозофију је учинио просторном, омогућавајући нам да мислимо просторно. Кроз филтер нових научних открића о комплексној природи нељудског света, развиле су се нове идеје о друштвеним принципима у хуманим наукама. Прихвативши науку критички, ослањао се на њена знања у својим промишљањима, не подчињавајући јој се. Повезивањем микро- и макро- плана, времена и простора, материје природног и створеног света, Делез ствара онтологију актуелних индивидуалних сингуларитета и виртуелних универзалних сингуларитета која позајмљује новооткривену тополошку структуру природних закона. Ова онтологија обезбеђује увид у диверзитет ентитета и у потенцијал за њихову међусобну трансформацију. Уједињавајући знања из различитих научних дискурса конструисао је филозофску платформу која је у следу развоја филозофских идеја представљала отпор до тада доминантним дискурсима идеализма. Делезов материјализам, нов је у односу на материјализам Маркса и Енгелса најпре због превазилажења проблема есенцијализма. У мисаоној клими средине двадесетог века када се филозофи баве различитим видовима конструисања реалности текстом, идејама, мислима, језиком – дакле феноменологијом, Делезов бескомпромисни материјализам стоји усамљен, чак одвојен и од сопствених корена. Верујући да свет постоји независно од наших идеја и наших умова, нови материјализам ослобађа наслеђени материјализам есенцијализма, отварајући нове погледе на механизме креације света чији смо део. Есенцијализмом називамо мишљење по коме ствари у природи и свету чувају свој идентитет захваљујући есенцији. Есенција носи информацију о идеалном узорку датог материјалног ентитета који се неком трансцеденталном или материјалном силом преноси или отискује на дати ентитет, са више или мање успеха. Делезово превазилажење есенцијализма одиграва се елиминисањем идеалног узрока и спољне силе кроз откривање морфогенетског потенцијала материје (подробније описаног у истоименом поглављу) или могућности материје саме да твори форме. Есенцијализам је пре Делеза објашњавао материјалистичке дилеме о очувању идентитета ствари и базирао се на довршености есенције која се даље отискује, пресликава у своје варијетете у материјалном свету. Ту је поступак постајања фор-

ми кретао од фиксног узора ка фиксној копији. Делезов помак састоји се управо у концентрисању на *процесе*. Начин на који форме постају је процес – процес одмотавања вишеструке равни иманенције у сваки појединачан случај путем чистих контаката и континуитета, такозваном интерконективношћу или међуповезаношћу.

Материјални аспект нашег живота по Делезу, укључен је у наше окружење сасвим директно протоком хране кроз ланце исхране, протоком воде, генетског материјала кроз генерације, токовима биомасе и ваздуха. Идеја да материјалном свету не треба наметати своје визије већ пружити му партнерство, испитивана је сингуларним покушајима кроз историју уметности па и архитектуре кроз радове шпанског архитекте Антонија Гаудија, америчког архитекте и проналазача Бакминистера Фулера или немачког инжењера и архитекте Фреи Отоа. Али Делезова мисао прва је понудила заокружено теоријско поље за развој ових идеја. Средином прошлог века развојем технолошких могућности за проучавање материје, компјутерске симулације понашања природних механизма улазе и у свет уметности и архитектуре. Данас можемо учешће компјутерских софтвера у настанку уметничких дела назвати компјутерском уметношћу, а њена се методологија претапа у методологије других креативних дискурса међу којима је и архитектура. Она подразумева да уметник своју замисао испитује кроз организовање процеса које ће обавити компјутер, а који представљају интерпретацију симулације природног понашања материје (из које је настао *генетички алгоритам* као алат за генезу форме). На овај начин савладава се амбивалентност односа микро и макро плана, агенаса који делују и структуре коју граде. У Делезовој онтологији постоје само сингуларни индивидуални догађаји, где се разлике међу њима појављују само на просторно-временској скали, али међу њима нема уједињујућег тоталитета. Ови догађаји представљају сет позиционираних сингуларних, јединствених ентитета који су у односу непосредног контакта из којег се даље диференцирају нови контакти, али без припадности некој категорији по принципу сличности. Разлике су једино што међу њима постоји, које се диференцирају само захваљујући формирању новог контакта. Ове машинистичке везе где делови нижег реда формирају делове вишег реда чине да се целина која се појављује, формира само чистом интеракцијом (чистим контактима) делова а њоме се једино и одржава.

4.3.

Разлика

Делез уводи појам *разлике њо себи* као један од кључних појмова своје теорије, но не расветљавајући до краја сложеност овог појма, издвајамо неке његове аспекте, посебно важне за креативне дисциплине. Један од тих аспеката је карактер разлике – такозвана *њозийивносїї* разлике. Наиме, Делез разлику не види као недостатак сличности (у односу на оно што је Идеално – позитивно), са негативним предзнаком (будући да је недостатак), већ као потврду постојања *друїої* и *нової*. Разлика није подчињени члан пара исто/различито, који традиција филозофије установљава да би истоветност/једнакост држала за супериорно као доказ одржања идентитета. Делезова разлика је без негације. Говорећи о филозофијама које се базирају на репрезентацији, Делез критикује разумевање понављања као вечног враћања једној, правој, идеалној представи идентитета. Кроз копије, које творе серије које се даље умножавају, репрезентација само потврђује већ установљено идеално *Једно*. Радикалност Делезове филозофије мноштвености је управо у обрнутој тврдњи – да понављање није ре-продукција Једног (истог), већ оно што представља акт креације по себи: „стварање из различитог и за различито”.³¹ Овако концепирано разликовање без негације, по Делезу јесте ултимативна потврда живота, и то живота чији смисао још увек не схватамо и захваљујући чему смо и слободни од обавезе да га предвиђамо или претпостављамо. Само у овој ослобођености од предвидљивог, коначног и одређеног лежи покретачка снага акта креације. Идентитет може бити развијен само проналажењем разлике, не истоветности. Разлика је тако по Делезу потврда живота самог.

У традицији филозофије постоји експлоатација *неїаџије* од утемељења у Аристотеловој логици до дијалектичког материјализма 20. века, која ради у име расе, класе или капитала, а у којој Делез види основну препреку мишљењу. Стога он новим концептом појма *разлике* нуди алтернативу *неїаџији*, постављајући „правило нове филозофије” које гласи: „можемо без негације, не можемо без разлике.”³² Осим што упошљава позитивност разлике, Делез овим концептом чини одлучан корак у превазилажењу трансценденталних категорија, које филозофија такође традиционално нуди и развија као основ идеалистичког расцепа између *стїварної светїа* и *савршеної* света идеала којем стварни свет тежи, никада га не досежући. Корак који Делез чини ка прихватању овог *стїварної* света, онаквог какав он јесте, за креативне дисциплине је пресудан јер усмерава на готово емпиријско истраживање, кроз удруживање са њим.

Шта овај свет (природа и ми као њен део) има да понуди, питање је које Делез отвара са јасном напоменом да је потрага усмерена ка непознатом јер нема *идеалне* слике ка којој се креће. Тиме *циљ* губи покретачку снагу а преузима је сам *процес* потраге, који захтева спремност да будемо изненађени резултатима. Ову оријентацију ка инвенцији теоретичари културе наглашавају као основни потенцијал тумачења Делезове теорије за креативне дисциплине. „Делезовим речима (речима целе генерације француских мислилаца, Лиотара, Дерида, Фукоа, Лакана, Сера, Барта, Бодријара) задатак се састоји у томе да се рад неаивној замени *и*ром разлике. Реч је о замени Хегела једном врстом афирмативно-критичког Ничеа. Како је то могуће? Има много начина, али барем су три важна за профил Делезових одговора: ослобађајмо Жељу, прихватајмо Постајање (или Догађај), изнађимо нов сусрет између Слике и Мишљења. Проблем инвенције постаје отуда кључни, насупрот добу посвећеном серијализовању, стерилизовању, индиференцији.”³³

Прелаз са другог на трећи миленијум, архитекте и теоретичари архитектуре називају већ неколико деценија временом инвенција и редефиниција (Кишо Курокава, Кристофер Александер, Жак Херzog и Пјер де Меурон, Џефри Кипнис и др). Високо специјализована знања изазвала су удаљавања дисциплина, а повратни ефекти стандардизација које су спровођене током прошлог века оптеретиле су друштвене механизме. Кроз захтеве за редефинисањем и дефинисањем новог, тражи се одбацивање контроле над процесима и окретање аутентичности и нужности у егзистенцијалној непатворености. Делез, још средином протеклог века, примећује да се друштво преоптерећено репрезентацијама враћа креацији. Зато његова поставка разлике кроз нови механизам *афирмације* која не побија већ превазилази дотадашњи модел размишљања – гради велики број филтера кроз које откривамо до тада невидљиве нијансе ствари редуковане тврдом дијалектичком логиком негативитета. „Разлика је лака, прозачна, афирмативна. Афирмисати не значи носити, већ потпуно обратно: растеретити, олакшати. Није више негативно то које производи утвара афирмације, сурогат афирмације. Управо је Не резултат афирмације: са своје стране оно је сенка, али више у смислу последице, у смислу *Nachfolge*. Негативно је епифеномен.”³⁴

Разлика, овако постављена, ослобађа продуктивне механизме друштва притиснутог репрезентацијама, а читавом Делезовом мишљењу даје карактер мишљења *афирмације* за разлику од мишљења *негације*.³⁵ Свој отпор негацији Делез надовезује на Ничеов, који је заснован на оспоравању свих поступака за избор који се заснивају на супротстављености и борби, јер тако раде у корист осредњег и већине.

Понављање и вечно враћање Делез нуди као могућност да се направи прави избор, да се уклоне осредње форме и ослободи „виша форма свега што јесте,” јер „вечито враћање управо и прави разлику, зато што ствара вишу форму.”³⁶ За архитектонску теорију и пројектантске стратегије, одустајање од стандардизације, уједначавања и потраге за средњим вредностима и универзалним решењима, постао је велики изазов и велика прилика за промену парадигме. Као најдиректнији одјек ових размишљања настаје посвећивање процесу пројектовања као субјекту архитектуре, за разлику од архитектонског објекта. Осим што сам процес улази у фокус, изузеци и ексцеси добијају превласт над правилима и стандардима, а сам покретач процеса није негативно, већ позитивни диференцијални елемент „који, уједно, одређује настанак афирмације и афирмисану разлику.”³⁷ За сам пројектантски поступак најзначајније је испитивање кретања које имплицира прегршт перспектива и њихово заплитање као нов пројектантски алат који замењује до тада упошљавану манипулацију представама. На општем плану, испитивана теорија окреће се од идеализма ка материјализму али истовремено даје скоро практична средства за сналажење у свакодневним процесима кроз ишчитавање свакодневних догађаја на потпуно нове начине. Делез говори о *вишем* емпиризму који за предмет има интензивни свет разлика. Откривањем ових разлика, виши емпиризам нас учи *мношћиву, мношћивеносћи*. Диференцијација или изналажење разлике према овој поставци јесте начин да се пронађе и приступи правој суштини ствари јер „... разлика је иза сваке ствари, али иза разлике нема ничега.”³⁸

Архитектура резонирањем ових поставки, развија нове поступке који откривају оно *друјо*, оно што није наше, познато или идентично, као кључ за сагледавање сопственог идентитета. Попут Фихтеове онтологије у којој се биће мисли из оног што оно није, Делезова разлика сама диференцира то *друјо*, ново и постаје извор свих креативних нагона. Пројектантски поступак према овим идејама има могућност да непознато наслути и искористи као креативни механизам. Тиме се наглашавају поступци базирани на интуицији (према Делезу сложеном механизму знања, жеља и искуства) који постају нови извори за развој архитектуре, не негирајући рационалност и не залазећи у произвољност, већ напротив, прецизним отискивањем *шачно* у непознато.

Глава V

Механизми деловања принципа:

Вечна филозофска клацкалица између материјализма и идеализма, на општем плану приказује амбивалентност питања односа човека и простора, његових духовних и физичких димензија која раслојава архитектонске теорије, посебно након половине 20. века од сингуларне (модерне) ка плуралним (постодерним). Као што је нерешивост питања смисла покретач филозофског питања о томе шта је филозофија, тако је и недокучивост алгоритма преношења модалитета мишљења у модалитет стварања покретач динамике методологија архитектонског пројектовања. Према овом ставу, о питањима архитектонског простора може се мислити као о односу екстензивних својстава ентитета и ономе за шта ти ентитети праве простор у нашој свести или нашем уму. Овде смо дужни приказати бенефите обрта у филозофским разматрањима двадесетог века, као својеврсну прилику за проширивање модалитета размишљања на основу којих се развијају модалитети стварања у архитектонском пројектовању.

Према Делезу и Гатарију у књизи *Шта је филозофија?* сврха филозофије је да нам обезбеди концепте. Инвенција концепата припада пројектантском поступку такође. Но, овде морамо имати у виду да је на исто питање *Шта је филозофија?* од Сократа до Канта одговарано на различите начине који су често као циљ постављали досезање и описивање апсолутне или коначне истине. Делез не верује у постојање истине, нити као циљ филозофског промишљања види потрагу за њом, јер би на тај начин филозофија постала коначна и затворена. Ако би постојао модел промишљања према којем је могуће пронаћи коначну истину, процес пројектовања као и остали одговарајући модалитети стварања, могли би коначно бити сведени на интерпретацију (или чак апликацију) дотичне откривене истине. Материјализација апстрактне истине била би могућа и кроз објекат архитектуре, па би и питање архитектонског пројектовања пре или касније завршило коначним затвореним рецептом. Но Делез наглашава да циљ филозофије није да нам објасни и да нас увери, већ да нас опреми новим средствима у оријентацији у односу на свакодневне процесе и догађаје. Обезбеђивањем нових средстава за њихово описивање, филозофија нам пружа нове начине разумевања света и нове могућности деловања у њему.

Важност ове позиције за архитектонско пројектовање налази се у отпору наслеђеним категоријама потраге за апсолутном истином (од антике до модерне) која се

налази и у рефлексу школованог архитекте као нека врста обавезе према историјском развоју дисциплине. Дестабилизација фиксних питања и фиксних одговора, или како их филозоф Алан Бадју назива када говори о аналитичкој филозофији – *йравих* питања и *йравих* одговора, није само Делезова амбиција. У истом интелектуалном миљеу, готово у исто време, са потпуно различите тачке Жак Дерида (у сагласју са Мишелом Фукоом и осталим теоретичарима тога раздобља у Француској) покушава да растресе све стабилне системе, институције и односе да би отворио пролаз ка другоме и другачијем, ка – *друјосџи*. Дерида своју потрагу назива *деконсџрукцијом*, а заправо једино у шта је сигуран када о њој говори је да је инвентивна и активна. На потпуно други начин Делез отвара путеве ка другоме, другачијем – ка *друјосџи*. Ни Дерида ни Делез никада не говоре о том новом свету, ни тим новим људима, којима њихове филозофије помажу да се роде, и ту се налази тачка јасне дистинкције између утопије (која је такође по Делезу затворена и фиксна јер предвиђа резултат) и праве отворености за нешто заиста ново (коју заговарају Делез и Дерида). Ново за којим су они у потрази је у потпуности непредвидиво, и ове услове архитектонска теорија даље испитује као формативне за развој пројектантских стратегија.

Иако нас Делез опрема *йиџањима* уместо одговорима, отварањем концепција уместо затварањем и довршавањем, теорија коју гради је готово истовремено практична. Тиме што не даје модификације механизма затварања него његово потпуно превазилажење (детериторијализацију), она постаје истовремено критичка и оперативна. Џон Рајхман у књизи *Консџрукције* разликује две врсте просторних диспозиција: ефективну и афективну.³⁹ Ефективном назива диспозицију у којој се у неки већи претходни организациони модел – умеђу покрети, фигуре и активности. Афективном назива ону која, насупротив првој, тежи да ослободи фигуре или покрете од било ког облика организације, дозвољавајући им да се крећу неочекивано и реагују једни на друге неодређено. Овај механизам дистрибуције говори о Делезовом утицају на разумевање архитектонског простора као просторне диспозиције којој је покрет инхерентан, где се под појмом простора подразумевају живи процеси и материјалне силе.

5.1.

Структурирање поља могућности и Морфогенетски потенцијал материје

Највидљивији утицај филозофије Жила Делеза на архитектуру огледа се у пројектантским интерпретацијама Делезове теорије генезе форме. У вези са овом теоријом настаје и највећи број погрешних интерпретација, према оцени Делезових аналитичара (попут Рајхмана и деЛанде), будући да се заустављају на нивоу истраживања геометрије форме, која уз помоћ нових алата (на основу нових технологија) постају самодовољна и одвајају се од изучавања *принципа* настанка *ствари* по себи – или *форми* у ширем смислу. За приказ Делезове теорије генезе форме неопходно је представљање три модалитета размишљања које он позајмљује из биологије, физике и математике да би их ујединио у филозофској платформи. Позајмљени модалитети размишљања врло добро су радили одвојени, у својим областима, али није постојао покушај да се уједине на општијем нивоу и тако размене своје капацитете. Раван на којој Делез конструише обједињавање сва три модалитета размишљања, настаје издвајањем концепта *разлике* и његове централности у сваком појединачном модалитету.

Први модалитет размишљања Делез преузима из еволуционе биологије и назива га *размишљањем на основу популације (population thinking)*.⁴⁰ Процесе у еволуцији, према овом модалитету, води разноврсност репродуктивне заједнице. Управо хетерогеност материјала и несавршеност сваког појединачног члана (његове специфичности, одступања и разлике) круцијални су покретачи процеса креације. Еволуцију води напред хетерогеност и варијабилност, које се заснивају на издвајању и неговању разлике сваког појединачног ентитета (сингуларитета) у односу на други, њему суседан. Хомогенизовање популације зауставило би процес еволуције, ратиме Делез показује механизам развоја који је инхерентан материји самој (развој базиран на потенцијалу материје да сама генерише форме). Вредновање разлике као круцијалног покретача развојних процеса и важност варијација и мноштвености, ова теорија износи у први план. На овај начин, начелно се отвара могућност да се о креирању форми у уметности, па и у архитектури размишља као поступку претраживања разлика иманентно постављених у материји самој. Попут гена који се крећу кроз материју истискујући из ње форму, бирајући једну могућност из поља могућности које та материја по себи конструише, уметници су, по Делезу ти, који треба да претражују и проширују поље могућности материјалног света и попут алгорита за претраживање рађају (бирају) нове форме. За пројектантске стратегије

специјално је важно такозвано *слејило* гена које истиче Делез. Гени у еволуционом току функционишу искључиво у односу на дати моменат и дати материјал, без предвиђања и унапред утврђеног циља. У тој својој опортунистичкој кратковидости, *еволуција* и *јенейички алјоритам* (компјутерска симулације процеса еволуције) су веома добри у откривању *нових* форми. Разнородност и неодређеност Делез апострофира као изворе креације насупрот њиховом потискивањима у структуралистичким потрагама за хомогенизовањем и контролом. Може се рећи да се по први пут, под утицајем ових филозофских поставки, у архитектонским стратегијама појављује амбиција да се не претпоставља крајњи резултат процеса пројектовања, и да се то *незнање* вреднује као позитивно.

Други модалитет размишљања Делез преузима из термодинамике, а назива га *размишљање на основу интензивног* (*intensive thinking*).⁴¹ Поново се појављује концепт разлике као централни, као активан и продуктиван – као онај који води процесе. Екстензивне карактеристике ентитета увек описују коначне и фиксне ситуације. Могу се у простору идентификовати и поделити па су стога неактивне – не производе даље утицаје већ само описују карактеристике већ завршених процеса и готових форми. Интензивне карактеристике описују могућа стања, смерове у којима се ствари крећу, трендове процеса. На основу интензивних карактеристика можемо описати механизме покрета и процеса, а не особине готових стања и производа. Делез нуди прегршт илустрација за овај модел посматрања – од метеоролошких мапа интензитета притиска у атмосфери земље, које показују потенцијал да се роде нове форме као што су урагани, кише или струје (због разлике у интензитетима температуре и притиска) – до рађања органских форми које је вођено разликом концентрације хемијских супстанци у процесу ембриогенезе.⁴² На овај начин гради се перспектива по којој свет постаје мапа интензитета, мапа поља спорости и брзина у сталном протоку и у сталној могућности новог пресека.

Трећи модалитет размишљања преузет је из математике и заснива се на једној од њених најмлађих грана – топологији (*topological thinking*).⁴³ Утицај овог модалитета највидљивији је јер се чита на пољу геометрије архитектонске форме. Топологија је један од алата за приказивање промена перспективе из које сагледавамо материјални свет. Овога пута, осим као морфогенетски напуњен формативним разликама у интензитету, и константно жив у покрету, универзум видимо и као нелинеаран и бесконачан. Открићима математичара као што су Гаус, Риман и Поанкаре, постало је могуће описати свет категоријама које говоре о стопи промене уместо о фиксној картезијанској позицији линеарног простора. Диференцијални рачун

описујући *тренд* уместо *стања* постаје најважнији алат у физици за хватање материјалних процеса. Иако је свако фиксно стање само једна вредност датог тренда у датом тренутку, овај математички модел описује *стајане* *промене*. Новим алатима за описивање простора отварају се и нове концепције простора у осталим областима ван математике. Говори се о простору промене а не фиксних стања, о векторима уместо о линијама, и о новом математичком језику који може описати ове промене а то је *тополошки простор*. Тополошки простор приказује просторе могућности. Разлике су оне путем којих се ови простори могућности претражују, формирајући ону равну уједињења коју гради филозофско размишљање у циљу разумевања материје. Тополошки простори представљају тенденције у материјалним системима, будући да приказују ка чему се системи крећу, односно идентификују *атракторе* који ова кретања воде. Елаборирањем ових принципа у пројектантским методологијама проучавају се системи самоорганизовања и праћења атрактора. Тиме у самом простору могућности уочавамо стања вероватнија од других и представљамо их тополошким просторима. Ови простори имају карактеристике повезаности које су посебно одјекнуле у архитектури кроз потрагу за такозваним *савијућком* (*fold*) који је изазвао готово нови естетски код или архитектонски *стил* који теоретичари архитектуре попут Кипниса, називају *архитектуром савијућка* (*folding architecture*). Делез наглашава филозофску важност принципа повезаности по коме се развија тополошки простор где нема резова и лепљења него само принципијелног извлачења и извијања којима се форма *исписује* из материје. Овај закон повезаности по коме се понашају топологије патентира Поанкаре, математичар који је решио *проблем n-димензионалног простора*, покушавајући да идентификује све начине на који одређени систем може да се промени (такозвани *фазни простор*).

Знања из различитих дисциплина, до тада одвојена, Делез спаја у јединствен филозофски систем који нам омогућава да о простору промишљамо као о *варијетету* *интензијата* *покрета*. Но, вредност Делезовог утицаја је управо у интерпретацијама његових система које остављају простор да се идеје зачете у филозофском систему развијају у архитектонски систем, на различите, субјективне и креативне начине. Делезова филозофска поставка је механизам који отвара нове могућности погледа на свет који нас окружује, ако не представља и саму неисцрпност тих могућности. Одбацујући традиционалне концепте идентичности и репрезентације у корист разлике и понављања, ова теорија поставља питања комплексности, пролиферације и мноштвености теоријски образлажући наш свет као свет флукса, плуралности и покрета. Открићима у биологији, физици и математици (која почињу још крајем 19. и настављају се у 20. веку све до његове

половине), попут Теорије еволуције, Теорије фрактала, Теорије катастрофе, Теорије хаоса и коначно Теорије релативитета – доказује се да материја није инертна са немогућношћу да роди форме, како се до тада (посебно у филозофији) материја третираше. Напротив, Делез каже да је материја напуњена могућношћу креирања форми односно – *морфојенейским појенцијалом*.⁴⁴ Она има снагу креирања форми самостално, што су и доказале теорије у физици, хемији и микробиологији уз помоћ математичких апарата (који описују физичке и биолошке процесе). У креативним дискурсима, уметник је тај који открива морфогенетски потенцијал и помаже му да се испоји. У грубој аналогiji коју теоретичар и редитељ Мануел да Ланда гради, уметник представља алгоритам тражења (или *јен*), који из потенцијала материје истискује форме. Партнерство са материјом које нуди изучавана теорија, ново је и пресудно за архитектонски процес пројектовања, јер развија алате за архитектонско и уметничко генерисање форме удруживањем са материјом, чије се понашање симулира компјутерским софтвером. Ови софтвери настали су из потребе проучавања биохемијских процеса настанка природних форми од којих је најстарији и најпримењиванији *јенейички алјоритам*. Софтвер који опонаша понашање материје у природи, испитује се као алат за генерисање форми у архитектури. Тиме се одговорност за производњу форме дели између уметника/архитекте и материје (или компјутерске симулације понашања материје) и ово партнерство омогућава да се идеја о облику не формира унапред, већ да се она развија у процесу. Са дизајнирања објекта, окреће се дизајнирању процеса који рађа форму. Тиме настају нове, сасвим непредвидиве форме, ненаметнуте, према Делезу – већ истиснуте.

Непредвидиво, према испитиваној теорији, није произвољно него заправо потпуно супротно – оно је *нужно*. Оно се већ садржи у материји и креће се путевима најмањег утршка енергије, ка највероватнијим и најпотребнијим стањима. Методологија пројектовања, усвајањем овог модела размишљања, окреће се откривају *нужности* и путања њихових промена. Граде се флексибилни системи који одговарају на ове промене и испитују се нове технике и алати за производњу самоорганизујућих система у архитектури. На тај начин у потпуности се раскида са наслеђеним фиксним категоријама које сврставају универзалне и коначне потребе у фиксне и коначне односе (што је механизам деловања наслеђених архитектонских типологија). Архитекта препознаје креативну снагу материјала са којим ради и у сарадњи са њим открива пресек својих намера и постојећег морфогенетског потенцијала материјалног света.

5.2.

Реалност виртуелног и Акт креације

Испитивана теорија је деведесетих година прошлог века на поље архитектонске теорије најјачи утицај остварила кроз постављање питања улоге дигиталног домена у перцепцији и производњи (архитектонског) простора.⁴⁵ Након елаборације утицаја медија на архитектуру као важног фактора за успостављање модернизма у архитектури,⁴⁶ теоретичари архитектуре су у Делезовим третирањима покрета и слике (непосредно везаним за филм, а посредно и за архитектуру) видели ново поље истраживања формативних утицаја *нових медија* на пројектовање и перцепцију. Анализе улоге медија у перцепцији архитектуре (тада првенствено фотографије) које је понудила теоретичарка архитектуре Беатриз Коломина, квалификовале су утицај медија као начелно негативан, алудирајући на губљење *реално* у процесу његове репрезентације кроз *замрзнути* кадар.⁴⁷ Делезова разматрања архитектонског и филмског кадрирања (или *сйваран*ја слика) уклонила су ова носталгична жаљења за губитком *реално* у процесу посредовања између субјекта и објекта. Критиковањем поједностављивања и фиксирања односа објекат/субјекат, Делез нуди нове актове раслојавања, усложњавања и интензивирања као оквира за разматрање улоге посредника или медија у перцепцији и производњи архитектуре. Аутор пише о мобилности перцепције успостављајући појмове попут *йокре*й-слика, непосредно везане за филозофију филма, али који се коначно обрађају питањима концепције времена моделоване у Бергсоновом појму *йра*јања, за које архитектонска теорија од деведесетих година прошлог века развија посебан интерес, захваљујући развоју технологија које коначно успевају да, уз помоћ компјутерских симулација, уграде покрет у сам процес пројектовања.

Процес делезовског усложњавања растапа бинарне категорије попут унутра/споља, приватно/јавно, тело/архитектура или реално/виртуелно и креира интензивирани поља пресека, која замењују до тада *зидовима* одвајене светове. Спајање разнородних елемената у нове ентитете које Делез концептуално нуди кроз везивање сила чији проток твори материју света, превазилази статичност бинарне диспозиције (процес Коломиновог фотографског статичног кадрирања) и нуди територијализацију као процес путем којег квалитети постају и живе означавајући тако само тренутак и један могући облик (или пресек) константног свекупног флукса хаоса у који смо уроњени. Теоретичарка културе Елизабет Грос⁴⁸ назначавала да је архитектура та која треба да успостави однос између тела и света,

и да би читаву уметност требало схватити као „екстензију архитектонског императива да се организује простор света.“⁴⁹ Ако је уметност и архитектура као прва од њих,⁵⁰ та која треба да организује хаос процесом територијализације, средства којима располаже свака дисциплина аутоматски су укључена у процес постајања. Иако се и данас архитектура првенствено ослања на раздвојеност оригинала (објекта архитектуре) и њене копије (репрезентације кроз модел, цртеж, фотографију и сл.), Делезова теорија о преплетености међусобно искључивих категорија, довела је до *проширивања* реалних простора виртуелним, и *проширивања* објеката догађајем. Виртуелно се, за Делеза, никако не односи на поље репрезентације. Према речима словеначког филозофа и психоаналитичара Славоја Жижека: „Делез је .. филозоф Виртуелног“, и за њега није важна „виртуелна реалност него реалност виртуелног.“⁵¹ Виртуелна реалност као имитирање реалности за Делеза је сасвим неважна. Као репродуковање већ готовог искуства у артифицијелном медију, она је затворена и непродуктивна. Оно што њега занима је како приказати све могућности за понашање једног система, специјално оне које нису реализоване. Математички модели за описивање понашања материјалних система користе појам атрактора да означе тачке којима се приближавају све линије фазног простора (тачке којима сви процеси теже) никада их не досежући. Егзистенција ове тачке је потпуно виртуелна – она је ништа друго него *лиренд*, али управо њена виртуелност чини *реалношћу* поља могућности које се гради око атрактора. Та непомична тачка око које све циркулише, и која чини да све циркулише, а никада се не остварује, *виртуелна* је а ипак могућа – Делезовим терминима – *реална*. Иако никада не постаје актуелна, то што је могућа чини је реалном, али управо чињеница да заувек остаје неостварена (виртуелна) покреће цео систем даље. Овај механизам Делез проналази као принцип у природној али и у друштвеној средини. Славој Жижек га интерпретира кроз циркулисање друштвених кретања око ауторитета: „да би функционисао као делотворан ауторитет, он мора да остане не-у-потпуности-актуализован, вечна претња.“⁵²

Стање *недодирљивости* атрактора појашњава на који начин је неодређеност или отискивање у непознато у пројектантском поступку плодносно, као и зашто је далеко од произвољности. У реакцији на модернизам и структуралистичке теорије, архитекте некада из непажње западају у произвољност какву можемо препознати у стилу *постмодерне* како га дефинише теоретичар архитектуре Чарлс Џенкс. У одбијању модернистичког фиксног, апсолутног и универзалног, архитекте се враћају на познато, директно цитирајући прошле форме и категорије, или граде елементе по принципу *сличности* са прошлим. На тај начин само потврђују старе односе

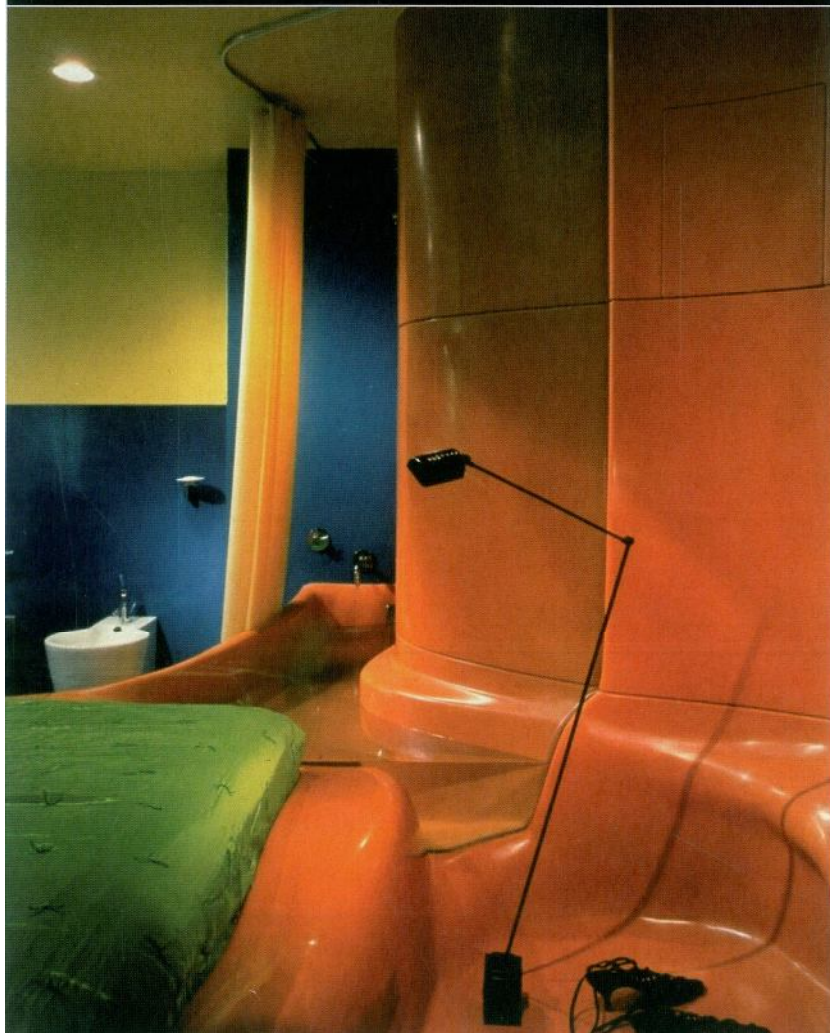
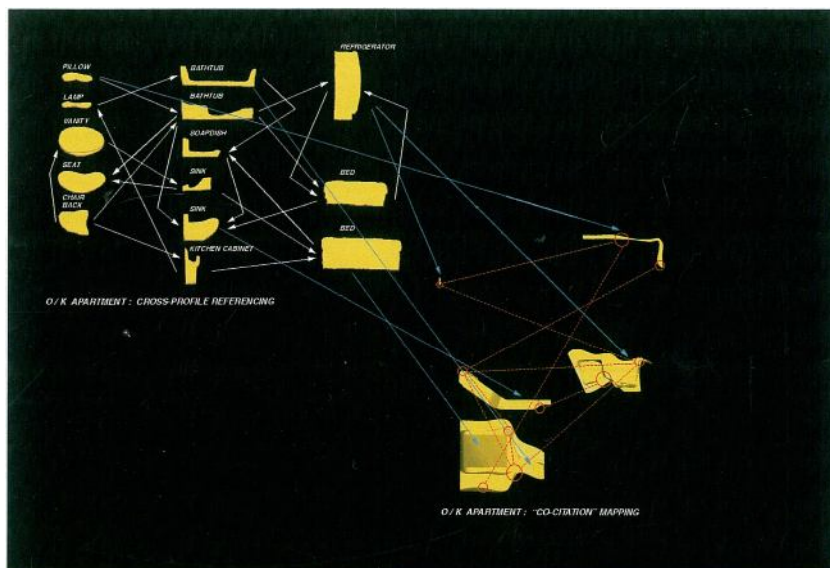
којима нема више места у новим ситуацијама. Делез предлаже манипулацију односом делова и целине, где се делови не групишу у категорије према *сличносци* својстава, него где они својим међусобним односима и везама производе *нова* својства, крећући се ка не-актуализованим атракторима, градећи нова поља могућности у бесконачном механизму постајања. Ефекат виртуелног је актуализација – процес који једно од могућих стања чини актуелним, а сходно томе, виртуелно постаје продуктивна категорија. Процес реализације виртуелних потенцијала Делез приказује кроз однос универзалних и индивидуалних сингуларитета. Традиционалну Аристотелову поделу на опште и посебне категорије он замењује појмовима *индивидуалних и универзалних сингуларитета*. Њих можемо схватити као приказ међусобних односа ентитета материјалног света. Универзални сингуларитети се могу видети као поље могућности неког материјалног стања а индивидуални сингуларитети као актуализовање једне од тих могућности кроз конкретан материјални ентитет. Међу њима се одвија *процес актуализације*, односно преласка из једног у други облик. Процес постанка ентитета се одмотава из апстрактног универзалног сингуларитета у актуелни индивидуални сингуларитет, путем који Делез назива *прогресивном диференцијацијом* или путем сукцесивне продукције разлика и њихове експресије. То је акт креације по Делезу. Уметници, па и архитекте су ти који треба да претражују сопствене просторе могућности, да их развијају, да их прогресивно диференцирају не би ли изразили, извели и изродили оно што је изворно *друго, друштво, неизвесно – ново*. За процес прогресивне диференцијације важно је да се поље могућности не гради у свету произвољности и фантазије, већ око актуелног ентитета који има своја конкретна својства, особине. Ова својства ентитетима граде *капацитете*, који не дефинишу ништа актуелно али су реални, захваљујући актуелизованости својстава. Дакле капацитети су виртуелни, не-актуелизовани али и даље реални. Архитекте препознају капацитете актуелизованих ентитета којима даље могу развијати и конструисати поља могућности у пројектантском поступку, и тако у односу на коначан сет пребројивих својстава градити непребројив сет капацитета. Капацитети су увек релациони, настају у односу на својства, али будући да зависе од укључивања у однос са другим својствима, број релација које остварују је непребројив, стога су и капацитети непребројиви. Својства представљају фиксна стања, па су зато реална, актуелна, могу се побројати и коначна су. Капацитети су динамични догађаји, и још увек немамо математички апарат којим можемо побројати све капацитете, па стога не можемо у потпуности осликати поље могућности. Математичким моделима можемо описати тенденције, више вероватна стања и атракторе ка којима се материја креће. Али, управо због тога што је поље могућности бесконачно, а капацитети непребројиви, потребан је

креативни акт да води поступак проналажења нових форми (материје). Креативне професије су те, према Делезу, које претражују могућности тамо где аналитички апарати стају.

Први резултати утицаја ових филозофских поставки на пројектантске стратегије јавили су се деведесетих година прошлог века, а данас се дискутује чак и о такозваној *исцрпљености* ове теорије за архитектонско пројектовање.⁵³ Студија бира два пројекта унутрашње архитектуре кроз које се могу интерпретирати приказани механизми деловања принципа континуитета, иако иза њих не стоје декларативно формулисане теоријске основе. Из методолошких модела којима су пројекти развијани, студија ишчитава испитиване механизме. Први пројекат илуструје почетке улива ових теоријских поставки у времену технолошки релативно примитивних пројектантских алата, а други се може сместити у савремен тренутак *исцрпљености* испитиване теорије, када се наново одступа од линије развоја пројектантских алата и техника заснованих на дизајнирању компјутерских софтвера.

Пројекат *O.K. Apartment* студија Колатан и Мекдоналд (Kolatan/MacDonald) из 1997. године, истражује нове односе дневних рутина становника и елемената архитектуре стана. У овом истраживању превазилазе се све успостављене категорије просторних елемената и трага се за новим родовима ентитета који превазилазе традиционалне поделе на категорије попут конструкције, облоге, опреме простора и индустријског дизајна. Преиспитују се и установљени односи тело/простор, где се одвајају елементи који припадају простору и они који директно ступају у контакт са телом. Пројектовањем посредних елемената који граде прелаз са просторних граница ка телесним границама, концептуално се третирају, кроз методологију пројектовања унутрашње архитектуре, представљени принципи структурирања поља могућности, реалности виртуелног и тополошких трансформација.⁵⁴ На пољу техника и алата за пројектовање, пројекат се налази на почетку експанзије принципа параметарског пројектовања, али представљене поставке испитују се првенствено у домену конципирања. Амбиција да се превазиђе хијерархизована структура потреба, као и елемената простора који припадају категоријама које одговарају на те (већ стандардизоване) потребе, делезовска је више него сама техника којом се истражују форме *шесте* геометрија које дају визуелну слику тополошког простора могућности. Овде се граде нови односи ентитета који су пре били у одвојеним категоријама (лампа, зид, кревет, славина) а које сада путем чистих контаката прерастају једни у друге творећи нови пресек, нови ток и *нови род*.

Значај овог пројекта лежи у потрази за *ајџијолоџијом* пре него у визуелном коду који гради поменута *шекућа* геометрије. Амбиција да се испита процес постајања новог рода, другог или непознатог, на основу преокрета у одабиру улазних параметара процеса пројектовања, делезовска је, јер ставља у исту раван живи и неживи свет, простор и време, облик и догађај. Полазећи од процеса животних рутина, (а не типизираних потреба и коначних просторних елемената) пројекат се методолошки отискује ка несврстаном прелазном ентитету који измиче дефиницији али рађа активност.



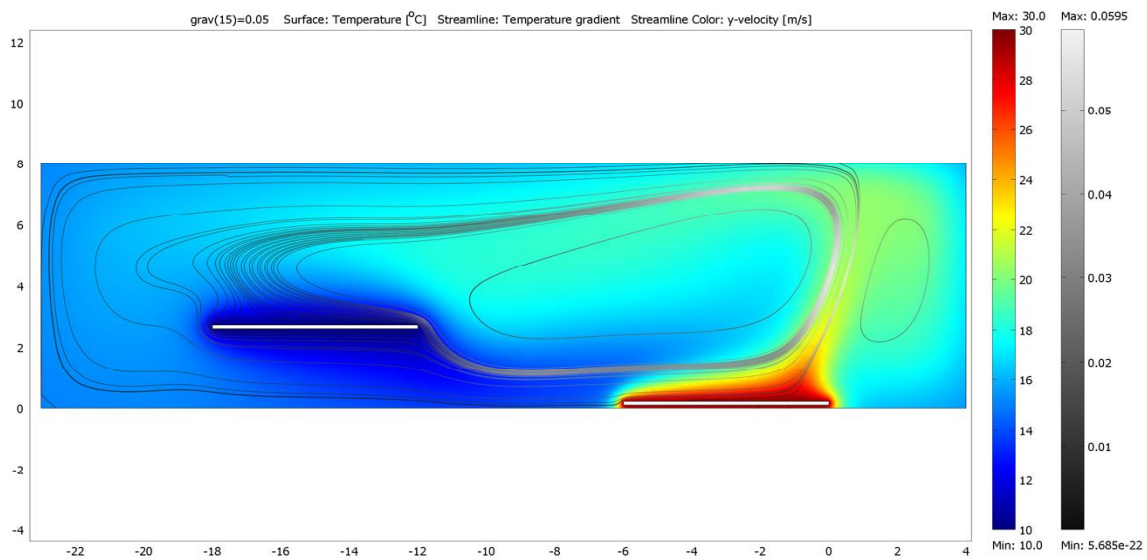
слика 1: Ентеријер *Ost/Kuttner Apartment*, аутор: Колатан/МекДоналд Студио (Kolatan/Mac Donald Studio), Њујорк, 1997. (извор: Tschumi, B. and Berman, M. (eds) (2003) *INDEX Architecture: a Columbia Book of Architecture*. The MIT Press. стр. 32.) Опросторен дијаграм дневних рутина.

Други пример трансформисања архитектонског поља знања који можемо довести у везу са климом коју је Делезова теорија створила у протеклих пола века, успоставља се у односу на прогрес науке, и односи се на рад швајцарског архитекта Филипа Рама. Будући да је откриће нових материјала попут бетона и челика већ једном сасвим трансформисало наше разумевање просторних концепција, Рам нуди знање о физичким, хемијским и електромагнетским својствима материјала, као нове смернице за развој архитектуре. Помак парадигме који овај аутор заговара, назива помаком од *физичке* ка *физиолошкој* или *ајмосферичној* архитектури. Покушава да простор не види кроз детерминисане просторне границе, већ кроз својства шупљина по себи. Кроз истраживања која назива од *јросјора* ка *јрадијенцију* покушава да превазиђе традиционалне начине репрезентације простора (дводимензионалне и тродимензионалне приказе својстава граница простора) комплексним композицијама градијентских својстава материје која се протеже упркос просторним границама.⁵⁵ Рам у свом раду директно прелази са екстензивних на интензивна својства материје (простора) и тиме ступа са њом у директан контакт експлоатишући њен морфогенетички потенцијал. Архитекта на овај начин истражује питања амбивалентности материјала, одвајајући се од меморије и аналогije као основних појмова кроз које се материјал тумачи⁵⁶ и окрећући се физичким својствима материјала и њихове перцепције. Мирис, дужина светлосних таласа, ниво влажности ваздуха, за Рама су градивни елементи архитектуре и позиционирају његов стваралачки модел на теоријске основе новог материјализма Жила Делеза. Рам оперише дословним сензацијама и ефектима материје (односно простора шупљине), коју обезбеђује архитектура, а не са њеним метафоричким значењима.

Став да се архитектура бави проблемима перформанси а не форме, омогућила је Раму да створи каталог форми деривирајући из чистих интензитета као што су температура, влажност ваздуха и томе слично. Основни задатак архитектуре, према овом аутору, је да контролише унутрашњу климу. Пројектом *Digestible Gulf* за Бијенале у Венецији 2008. године креира разнолик термички пејзаж, који интензитетима твори просторе размазаних граница повољније за једне од других активности без одређивања и фиксирања односа простор-догађај.

Деривирајући концепт за архитектонско деловање из интензивних, а не екстензивних својстава простора, архитекта нуди бег из функционализма, фиксних типологија и рационализма ка новој архитектури (блиској Делезовом материјализму) која људско тело види у непосредном контакту са простором кроз сирову размену

материје. У архитектонској пракси Филипа Рама препознајемо делезовски помак од тектоничког ка климатском, од видљивог ка невидљивом својству материје/енергије и проналазимо као фундаменталан појам *међуовезаности* екосистема.⁵⁷ Делезова теорија и Рамова архитектура уче нас да је материја у природи у стању протока (флукса) као и да материјали неживог света и тело живог света нису изоловани једни у односу на друге, већ су међусобно повезани серијом хемијских, физичких и биолошких трансформација. Тражећи пресеке у токовима материје, свесни да смо и сами само један актуелни пресек од мноштва могућих, активирањем *жеље* као моћног алата за откривање невидљивих веза можемо *осећати* непресушност креативног потенцијала нашег света. Ако послушамо речи филозофа Алана Бадјуа да је „*филозофија њо себи, афирмација могућности нечега другога (другости)*”,⁵⁸ можемо ли учинити да (на свој начин) то постане и архитектура?



слика 2: Пресек *Digestible Gulf Stream*, архитекта: Philippe Rahm, Интернационално Бијенале Архитектуре у Венецији, 2008. (извор: <http://www.philipperahm.com/>) Дијаграм интензивних карактеристика простора: температуре.

Напомене уз 3. део

- 1 Податак обезбедила мрежа: Thomson Reuters' ISI Web of Science, 2007, <http://www.timeshighereducation.co.uk/405956.article> (приступљено 10. 10. 2012).
- 2 Попут едиције *Deleuze Connections*, у издању Edinburgh University Press чији је уредник Ian Buchanan, <http://www.euppublishing.com/series/delco>, (приступљено 15. 5. 2013).
- 3 John Rajchman, *The Deleuze Connections* (MIT Press, 2000), 4.
- 4 Видети опширније у: Deleuze and Guattari, „Rhizome” у *A Thousand Plateaus*.
- 5 Видети Увод у Rajchman, *The Deleuze Connections*.
- 6 Славој Жижек, *Орјани без шела*, 72.
- 7 Rajchman, *The Deleuze Connections*, 6.
- 8 Adrian Parr, *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh University Press, 2010), 98.
- 9 Rajchman, *The Deleuze Connections*, 7.
- 10 Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being* (University of Minnesota Press, 2000), 71–76.
- 11 Жил Делез, Феликс Гатари, *Кафка* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998), 144.
- 12 Rajchman, *The Deleuze Connections*, 9.
- 10 Која је покренуо Мартин Хајдегер у есеју: Мартин Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење” у *Предавања и расправе* (Београд: Плато, 1999).
- 14 Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење”, 117.
- 15 Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење”, 125.
- 16 Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење”, 125.
- 17 Хајдегер, „Грађење, становање, мишљење”, 125.
- 18 Делез описује стабилни модел размишљања као модел стабла, по коме је суштина увек ван ентитета у степену вишег ауторитета од оног који сам део поседује. Видети у: Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 16.
- 19 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 10.
- 20 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 6.
- 21 Један од најистакнутијих актуелних критичара Жила Делеза – Алан Бадју, иако сасвим другим средствима заговара исти циљ: ултимативну отвореност система мишљења. Видети опширније у: Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*.
- 22 Жил Делез, *Разлика и понављање* (Београд: Федон, 2009), 297.
- 23 Жил Делез, *Бергсонизам*, превео Душан Јанић (Београд: Алфа, 2001), 31.
- 24 Жил Делез, *Бергсонизам*, 33.
- 25 Марк Лошонц, „Бергсон и виртуелност меморије” у *Филозофија и друштво XXIII(3)* (Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, 2012), 371–387: 379.
- 26 Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1910), trans. F.L. Pogson (New York: Cosimo Inc, 2008), 121.
- 27 Henri Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*, 128–129.
- 28 Жил Делез, *Бергсонизам*, 36.
- 29 Анри Бергсон, *Мајерија и меморија: о глед о односу шела и духа* (Београд: Издавачка књижарница Геце Кона, 1927), 215–216.
- 30 Gilles Deleuze and Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, (1980) trans. Brian Massumi (Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987, 11th print 2005), 378.

- 31 Новица Милић, „Rizom-Delez: O četiri gotovo pesničke izreke Heraklita iz Efesana na koje bi se umalo mogla sažeti misao Žila Deleza”, у R.E.C. *Časopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br. 58.4. (Beograd: K.V.S. Samizdat Free B92, jun 2000), 179–193:180. http://www.b92.net/casopis_rec/ (приступљено 5. 3. 2013).
- 32 Милић, 179.
- 33 Милић, 180.
- 34 Жил Делез, *Разлика и понављање* (Београд: Федон, 2009), 98.
- 35 Милић, 191.
- 36 Жил Делез, *Разлика и понављање*, 100.
- 37 Жил Делез, *Разлика и понављање*, 100.
- 38 Жил Делез, *Разлика и понављање*, 103.
- 39 Rajchman, *Constructions*, 92.
- 40 Manuel de Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy* (London and New York: Continuum, 2002), 45.
- 41 De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 47.
- 42 Жил Делез, *Разлика и понављање*, 375–380.
- 43 De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy*, 26.
- 44 Жил Делез, *Разлика и понављање*, 405.
- 45 Marko Jobst, „Why Deleuze, Why Architecture” in *Deleuze and Architecture*, Frichot&Loo, ed. (Edinburgh University Press, 2013), 72.
- 46 Коју је понудила теоретичарка архитектуре Беатриз Коломина у делима: Beatriz Colomina, *The Split Wall: Domestic Voyeurism in Sexuality and Space* (New York: Princeton Architectural Press, 1992) и Beatriz Colomina, *Privacy and Publicity* (MIT Press, 1996).
- 47 Видети опширније у: Marko Jobst, „Exception, Rule and Architecture out-of-field” у *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*, No 21, (State University Bowling Green: Winter 2010), par. 3.
- 48 У књизи: Elizabeth Grosz, *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth* (New York: Columbia University Press, 2008), 10.
- 49 Grosz, *Chaos, Territory, Art*, 10.
- 50 „Почетак уметности није пут него кућа; зато је архитектура прва уметност”. Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 237.
- 51 Жижек, *Орјани без шела*, 17.
- 52 Жижек, *Орјани без шела*, 17.
- 53 Frichot and Loo, Увод у *Deleuze and Architecture*, 3.
- 54 Један од аутора Сулан Колатан каже да у овом решењу „...можете имати врата која су и сто такође. Можете направити каду која је и кревет, такође. Можете живети у композиту и осећати га, такође. Можете имати свој дигитални дизајн, али га и изградити, такође.” Sulan Kolatan, *Un-private house*, MOMA interactive exhibitions 1999, http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/un-privatehouse/Project_17.html (приступљено 3. 5. 2013).
- 55 Phillipe Rahm, „Form and Function follow Climate”, у *Archithese No 2, Bauten/Bauen – ArchitekturLABSCHWEIZ*: Interview 3, interviewed by Laurent Stalder (Departement architecture TH Zürich, 2010), 88–93, http://www.wolfsberg.com/documents/Interview_PhilippeRahm.pdf, (10. 11. 2012).
- 56 Којом манипулишу његови сународници и колеге попут Питера Зумптора и ауторског тима Херzog & деМеурон у пољу архитектонске феноменологије.
- 57 Phillipe Rahm, „Form and Function follow Climate”, 88.
- 58 Alain Badiou, *What is Philosophy? Part II*, (European Graduate School EGS Media and Communication department program Saas-Fee Switzerland Europe: Public lecture, 2010), http://www.youtube.com/watch?v=MBtZpn_d_TQ (приступљено 10. 10. 2012).

4. део

МЕТОДОЛОШКИ КАПАЦИТЕТ ПРИНЦИПА КОНТИНУИТЕТА за пројектовање унутрашњег простора

Студија нуди размену знања између филозофског и архитектонског дискурса у циљу проширивања теоријског упоришта за рад у области архитектонског пројектовања. Да би се планирана размена остварила, успоставља се равна размена на епистемолошком нивоу, преводећи начине на које се долази до знања у оба дискурса на ниво апстрактног механизма. У претходном делу студија је приказала апстрактне механизме деловања модела континуитета препознате у филозофској теорији Жила Делеза, а у овом делу, те апстрактне механизме препознаје у постојећим пројектантским методологијама, студијом случаја. Студија је позиционирана у области филозофије архитектуре, тако да кроз студију случаја тражи представљене апстрактне механизме у филозофским упориштима пројектантских методологија (односно њених фрагмената), а не у карактеристикама њених реализација. На овај начин, сложености и нестабилности архитектонског контекста идентификују се и савладавају кроз свеобухватност и есенцијалност филозофског дискурса.

Потреба да се о архитектури и простору размишља као о активним творцима социјалних односа постаје доминантна тема теоријских разматрања у другој половини прошлог века, међу којима су радови филозофа Анрија Лефевра, историчара Мишела Фукоа, антрополога Марка Ожеа и урбаног географа Едварда Соце. Архитектура се у овом раздобљу реконцептуализује као простор токова, за разлику од претходно постављене дистрибуције објеката у простору, тумачећи се као производ међудејства ствари, простора, индивидуа и идеја.¹ Филозофска теорија Жила Делеза открива нестабилност света чији смо део, непродуктивност фиксних структура и негира формативну улогу њених јасних и чврстих ослонаца. Студија стога, бира места амбивалентности и мултивалентности у методолошким системима архитектонског пројектовања, односно места *слабости* система које, по

угледу на делезовска тумачења, приказује као места отварања могућности за конституисање нових модела за архитектонско пројектовање. Перспектива за посматрање и анализу студија случаја у овом поглављу, према утицајима које обједињује делезовска поставка, премештена је са фиксних картезијанских позиција на релативистичке позиције тренда или брзине промене. Кроз историју архитектуре се проналазе трагови механизма функционисања испитиваног модела континуитета у различитим облицима, фрагментарно. Избор случајева тиме не чини затворен систем који до краја описује и побраја могућности његове интерпретације у области архитектонског пројектовања. Напротив, студија случаја отвара субјективне и креативне начине да се идеје зачете у филозофском дискурсу препозају и развију кроз архитектонски, интерпретацијом пре свега начелне међуповезаности феномена, природних механизма и друштвених односа.

Ослањајући се на критеријуме за препознавање савремености у теорији архитектуре које поставља теоретичар и историчар архитектуре Мајкл Хејз, студија бира праксу *исредовања*,² или производње односа између формалне анализе архитектонског дела и његовог контекста, као перспективу за посматрање двојакости дејства архитектуре (у којем се дискурс препознаје као аутономна сила која подједнако поизводи и репородукује сопствени контекст). Студија трасира неколико карактеристичних случајева за праћење трансформација идеје о унутрашњем. Од првог просторног континуитета архитектонске идеје од спољашњем ка унутрашњем (*Црвена кућа* Филипа Веба за Вилијема Мориса), преко идеолошког континуитета у модернистичкој представи хијерархијског приказивања апсолутне истине кроз идеју *иошјал дизајна* (куће *Шредер-Шредер*, Герита Ритвелда), до технолошког континуитета куће-иновације која настаје на основама повезаности личног и друштвеног, природног и створеног, естетског кода и конструктивног склопа (*Димаксион кућа* Бакминистера Фулера).

Идеја о континуитету испитује се од програмских захтева преко конструктивних принципа (*Мебијус кућа* УН студија и серија *Кућа Намештај* Шигеру Бана), до континуитета између процеса пројектовања и процеса употребе архитектонског дела (пројекат за оживљавање Тешима острва САНАА ауторског тима). Фокус на процес пројектовања као производ архитектуре, резултат је уплива Делезових разматрања динамике, процеса и просторно-временских континуума на поље развоја архитектонских алата за пројектовање. Но то је управо и место на коме савремени теоретичари траже *исцирљивање* испитиване теорије за област пројектовања јер представља напуштање концептуалних упоришта на рачун самосвојности и

самодовољности техника и алата. Модел континуитета на нивоу апстрактног механизма, ишчитава се и као *недијалектички*, односно као онај који превазилази дијалектички модел промишљања и деловања. Ако се тражи филозофски став који стоји иза нелинеарних геометрија континуалних површи он почива на могућности да се клизи на лествици (од редукције ка усложњавању) у правцу *ка* комплексности, пре него на амбицији да се истражи сама *форма*, коју омогућавају пројектантске технике нове генерације (програмирање компјутерских софтвера). У континуитету усвајања сложености на концептуалном плану, сложене и једноставне геометрије постају сличне а не различите, па се тако елиминише питање супериорности једних геометрија над другима. Стаклена (*Фарнсфорџ*) кућа Мис ван дер Роа постаје попут *Ембриојенетичке куће* Грега Лина, само још једна од могућности одсуства граница, нарочито оних које се дефинишу формом. Питање унутрашњости и континуитета посматрају се као питања резоновања и његове логике а не као питања архитектонске форме. На овај начин културне дефиниције унутрашњости и континуитета, како приказују архитектонско-филозофско-психолошки пресеци у досадашњим истраживањима, могу генерисати архитектонске иновације, поготову у спрези са рапидним технолошким напретком.

Глава VI

Трасирање случајева

6.1.

Континуитет идеје: Црвена кућа, кућа Димаксион и кућа Шредер

Студија је у другом делу представила наслеђени прекид у пројектантском праксама који настаје када се са плана екстеријера прелази на план ентеријера, као један од основних проблема пројектовања унутрашњег простора. Идеја о чистом прекиду између ова два плана развија се кроз историју архитектуре колико и идеја о њиховом уједињењу, паралелно, представљајући неразрешивост амбивалентности између индивидуалног и социјалног, приватног и јавног, општег и посебног. Модерна као прва глобална идеологија, заговарајући универзалност идеја и њихових материјализација, ујединила је архитектонску праксу као ни једна идеологија, пре или после ње. У самом корену модернистичке мисли крио се континуитет апстрактне истине (која је затим серијом механизма произвела континуитет апсолутног правила), који не само да је ујединио архитектонски дискурс него је једним циљем увезао све дискурсе културе, тако да се о друштву тог доба може говорити као о *модерном друштву*. У овом поглављу студија разматра три случаја на којима се показује универзалност модернистичких идеја у архитектонском деловању на три нивоа: примарно кроз повезивање унутрашњости и спољашњости, секундарно повезивање уметности, заната и науке, и коначно, повезивање створеног и природног.

На примеру настанка **Црвене куће** у Лондону, архитекте Филипа Веба, по први пут се унутрашњост и спољашњост архитектонског објекта виде као концептуално јединство 1859. године, према разматрањима теоретичара архитектуре Чарлса Рајса.³ Рајсова теза да ентеријер поседује веома кратак живот у 19. веку, када се одваја од архитектуре и постаје средство буржоаског утемељења комфора (приказана детаљније у 2. делу студије) које модерна убрзо напада и руши, корисно је полазиште за испитивање могућности његовог континуитета. У другом делу студије појашњено је разумевање самих термина *ентеријер* и *унутрашњости* којим се рад одваја од историја ентеријера трасираних еволуцијом стилова декорације и намештаја, организације и начина уређивања породичног живота (које првенствено нуде историчари уметности). Појединачни услови који илуструју специфичан историјски тренутак

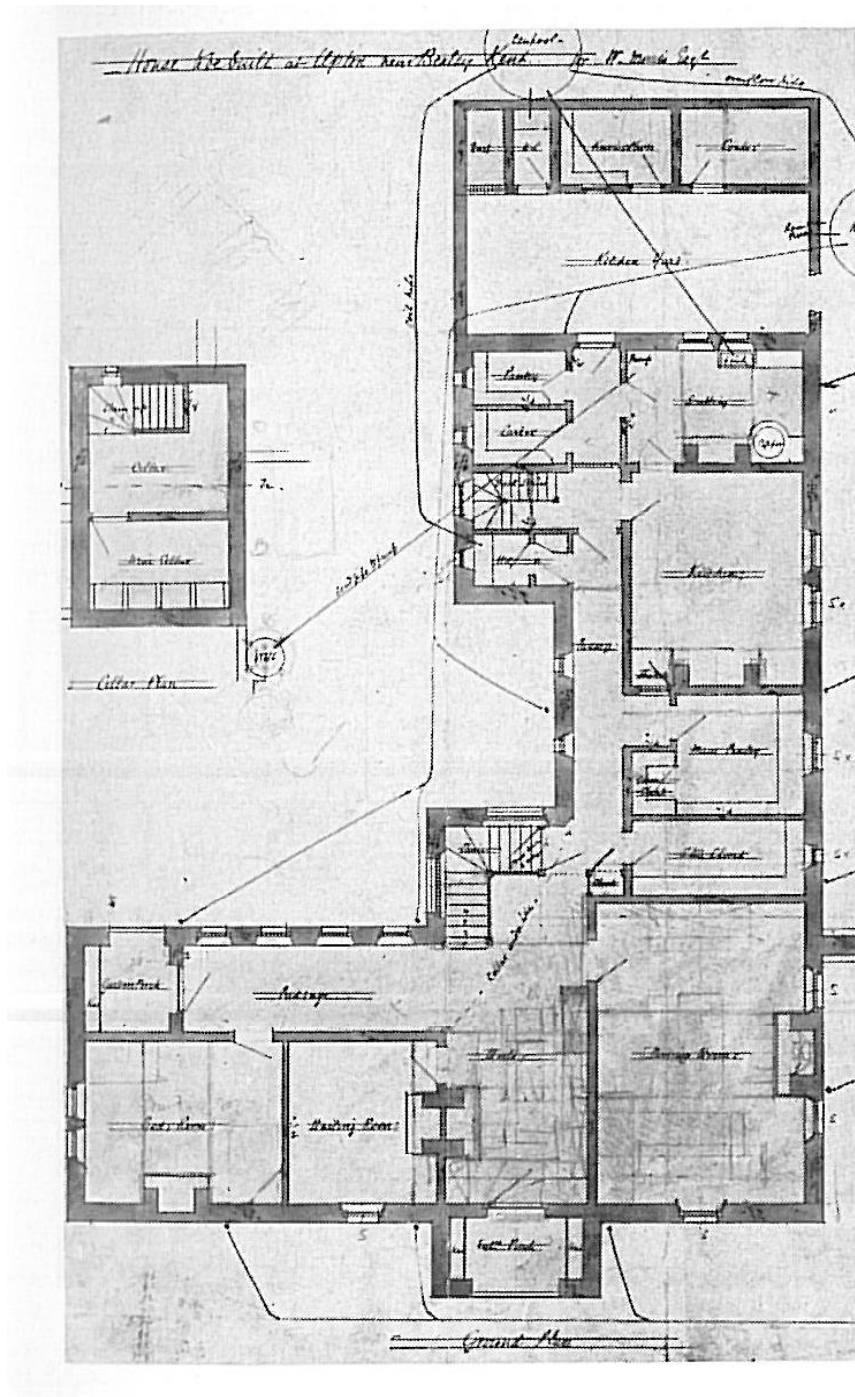
нису од користи за овај начин резонувања, већ карактер односа унутрашњег простора који осваја и идентификује субјект, самог субјекта, и архитектуре која омогућава овај процес освајања или настањивања. У потрази за поменутим везама, као и у потрази за уједињујућим механизмом по којем се оне мењају кроз време и простор (историјски и географски), *Црвена кућа* Филипа Веба постаје један од референтних зглобова истраживаног механизма.

Будући да је прва кућа тадашње „нове уметничке културе”⁴ у којој се унутрашњост и спољашњост конципирају као јединство, немачки архитекта и критичар архитектуре Херман Мутезијус, назива је првом *модерном* кућом,⁵ бивајући и сам протагониста ране идеје модернизма од покрета *Уметности и Занатли* преко покрета *Веркбунд* до покрета *Баухаус*. *Црвена кућа* створена је у сарадњи два уметника и дизајнера – Филипа Веба и власника куће Вилијема Мориса, са основном идејом о *ахисторијичности стила*, односно о отпору према затвореним историјски заокруженим стилским формама које су формулисане из Италије и Француске долазиле тих година на Британска острва. Кућа је конципирана *из унутра ка споља* да би првенствено одговорила на свакодневне потребе породичног живота, полако постављајућу функцију у први план, одбацујући наслеђене моделе организације и декорације.⁶ Амбиција коју су Мутезијус и Веб покушавали да остваре кроз овај пројекат била је потрага за аутентичним, *неисторијским* стилем, стилем који припада британском породичном домаћинству, и који ће омогућити директну експресију локалних материјала и занатских вештина. Ова амбиција довела их је до парадоксалног оживљавања готике кроз употребу глинених плочица, конзола и лукова од опеке и кружних отвора које су видели као начин да се артикулише отворена форма вернакуларног израза.⁷ Бежећи од готових рецепата за третирање форме и декорисање површине, архитекте залазе у нову зону активне употребе архитектонске традиције (или историје) кроз грађење нових елемената конструкције, просторних организација и декорације употребних предмета, који нису на тај начин до тада виђени, али су ипак проистекли (надовезани) из постојећих. Архитекта Филип Веб, у свом антииндустријском уверењу на које је веома утицала мисао Џона Раскина, утискује свој лични *ручни рад* у градивни материјал куће кроз рад на витражу, бојеном стаклу, плочицама, резбаријама, намештају, тапетама и теписима. Овде се препознаје директна укљученост аутора у рад са материјалом изграђеног објекта, истог интензитета као рад на конципирању и изради цртежа форме, конструктивног система или организације. Веб је започео овим пројектом и своју самосталну архитектонску праксу, која осим што је оставила иконицка дела тадашње архитектонске парадигме, увела је и нови карактер – ка-

рактер неформалних и непретенциозних простора. Иако право рушење баријере између монументалне и декоративне уметности остварује тек покрет *Баухаус*, почевши од пресека уметности и заната кроз пројекат куће *Сомерфилд* Валтера Гропијуса и Адолфа Мејера – *Црвена кућа* отвара могућност да се смернице водећих архитектонских парадигми могу разрешавати у просторним условима свакодневне породичне праксе. Употребни предмет овде са својом просторном *сценом* постаје киборг унутрашњег или продужетак тела субјекта самог, са даљим везама ка устоличавању сцена пракси свакодневног живота. Директније и реактивније него архитектура сама, њено јединство са унутрашњим простором *Црвене куће*, прелама динамику најопштијих идеолошких питања тога доба.



слика 3: Улазни хол *Red House*, Bexleyheath, архитекта: Philip Webb, 1859-60. (извор: Elizabeth Cumming, Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement* (London: Thames and Hudson, 1991, Reprinted 1995), 30.) Организација и обрада простornih елемената проистиче из доместикалне сцене живота.



слика 4: Основа приземља *Red House*, Bexleyheath, архитекта: Philip Webb, 1859-60. (извор: Roger Dixon and Stefan Muthesius, *Victorian Architecture* (London: Thames and Hudson, 1978, Reprinted 1995), 51.). Спољашњост произлази из унутрашњости и њеног организационог плана.

Кућа Димаксион своју иновативност на концептуалном плану дугује идеји о континуитету природног и створеног, као и о континуитету сагледавања делова и целине, унутрашњости и спољашњости, потреба и простора. *Димаксион* кућа представља серију пројеката породичне куће коју је развијао архитекта, инжењер и проналазач Ричард Бакминистер Фулер у Сједињеним Америчким Државама између 1927. и 1946. године. За разлику од *Црвене куће* у којој се становало све до недавно, први произведени прототип *Димаксион* куће (1946. године) био је дом веома кратко време и у прерађеном издању (викенд куће) – само двадесет година. Бакминистер Фулер почео је рад на *Димаксион* кући почетком двадесетих година прошлог века. Кроз читав век радио је на проналасцима из разних области, од конструктивних градитељских система до возила и машина, али се константно враћао пројекту мале породичне куће. Форма и материјализација куће мењала се током развоја пројекта, водећи се основним истраживањима ефикасности у коришћењу енергије, брзе и једноставне монтаже у времену, а мобилности и функционалности у употреби. Сматрајући превазиђеним масивни традиционални систем градње, Фулер је материјале и принципе израде форми *йозајмљивао* из транспортне индустрије, индустрије оружја и комуникација. Први модели настали су на основу проучавања ових индустрија 1928. године, кроз цртеже такозваних *Лајанних кућа*, да би наредне године настала комплетна студија под називом *4d* кућа, која ускоро мења назив у *Димаксион* кућу.⁸ У Фулеровој архиви налази се илустрација из новина са кратким коментаром, која хвата моменат лебдења лопте у ваздуху, након што је баца млада уметница на свом наступу у току паузе у Њујоршким биоскопима двадесетих година прошлог века.⁹ Коментар који уписује Фулер односи се на идеју *лакоће*, која представља основни проблем ком посвећује читав свој истраживачки рад. Континуитет испитиване идеје тражи у материјалу, конструктивним системима, форми, организацији, чак и у олакшавању напора и скраћивању времена потребног да се објекат изгради, монтира и користи. Опседа га идеја да, на сваком плану, са што мање средстава оствари што више перформанси. Један од главних циљева постаје и дословно олакшавање тежине објекта које подразумева избор лаганих и отпорних грађевинских материјала.

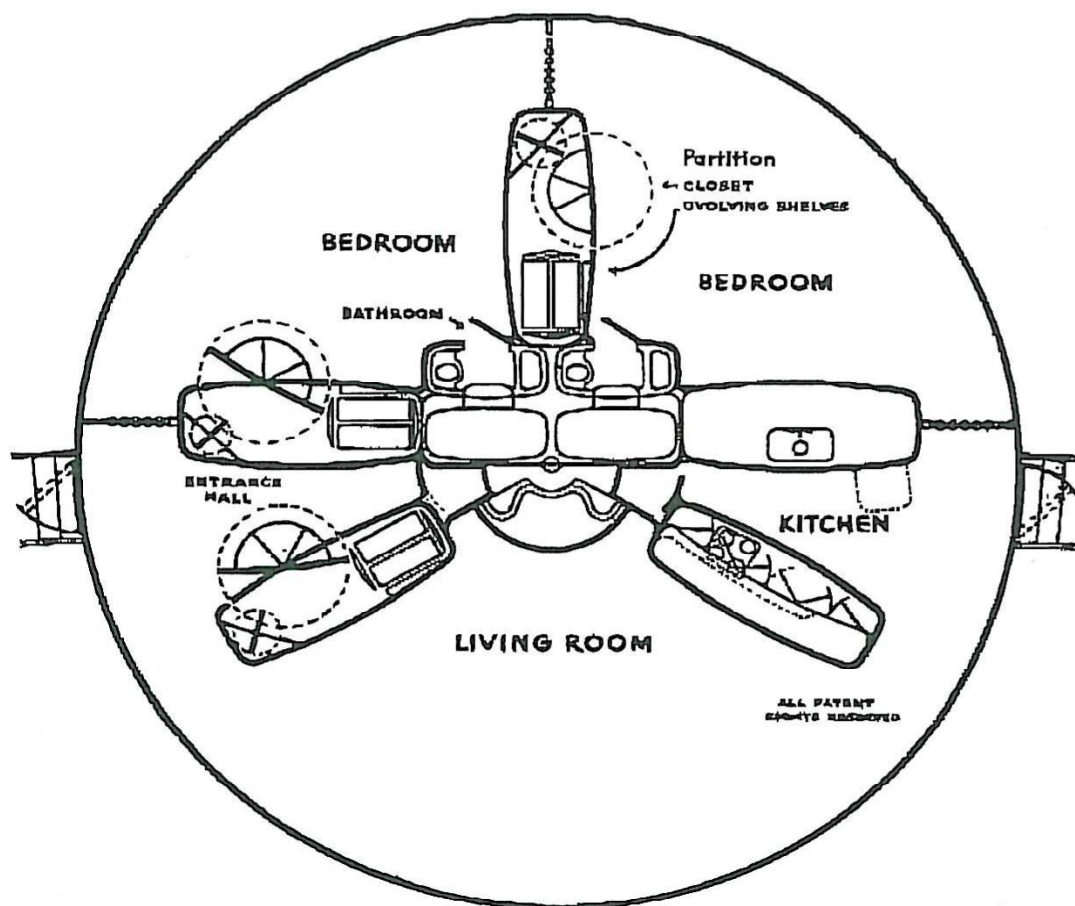
Прве цртеже *Димаксион* куће Фулер комплетира 1928. године, тада још правоугаоне основе са централним носећим пилоном и лаганом фасадом неправилних великих отвора. Исте године представља и пројекат *4D Лакої сџамбеної тџорња (4D Lightful Tower Mobile Housing)*, где одлази корак даље у плановима да смањи количину утрошене енергије у производњи али и експлоатацији куће. Кућа је требало да буде произведена у фабрикама, донешена летилицама на локацију, монтирана попут

артифицијелног дрвета чији је ослонац истовремено и самосталан генератор енергије који обезбеђује комфор на сваком плану од климатизације до потпуне опреме намештајем и апаратима. Теретана, амбуланта и базен су били интегрални део *ојреме* ове куће будућности, и тиме показивали спону тело-простор коју је аутор наглашавао самим конципирањем структуре. У поређењу новог модела са традиционалном кућом тога доба, аутор приказује да осим дословном тежином, традиционална кућа преваже захтевношћу инсталационог система, оптерећењем инфраструктурне градске мреже и временом потребним за изградњу. Кроз ово поређење, *4Д Лајани сѿамбени ѿорањ* осим ефикасности градње, нуди нови *однос* према простору. Овај однос подразумева на првом месту јасније разумевање природног окружења, које данас (безмало сто година касније) постаје једина универзална друштвена идеологија.¹⁰ Разумевање природе природног, доводи до идеје о континуитету као принципу по коме се модел природног окружења може преточити у моделе створеног, где енергија која тече од природног ка створеном може бити ослонац архитектонских концепција и проналазачки искорак у третирању односа просторних структура и самог тела становника. Базен, теретана и амбулата интегришу се у стамбени програм попут кухиње или купатила. Иноваторска дефиниција стамбеног простора као да прескаче читаво раздобље раздвајања *ѿела* од свог природног окружења кроз развој разноликих типова *склониѿиѿа*, да би се вратио директној вези. Кућа постаје нека врста лаганог *скафандера* који не оптерећује окружење (један ослонац, лебдећа конструкција, енергентска самодовољност, мобилност захваљујући монтажном-демонтажном систему). Овим стамбеним моделом само тело становника, постаје свесније природног, уједињено са њим на свакодневном нивоу од отвореног погледа (прозор тече континуално свих 360 степени ваљка основног волумена куће) до енергетских протока материје и животног циклуса материјала. Модел *Димаксион* куће настаје корак по корак. Од метар изнад тла уздигнуте платформе подржане алуминијумским радијалним гредама закованим на алуминијумски прстен, преко централног јарбола формираног од неколико повезаних цеви, са којег висе метални каблови који подржавају опну преко неколико прстенова који се шире, претапајући кров у зидове и обједињујући их и конструктивно и у материјалу (јединствена опна са транспарентним и нетранспарентним делом).¹¹ Са централним вентилатором ког покреће ветар (обезбеђен довод ваздуха природном вентилацијом), унутрашњим преградама које чине монтажне оставе, специјално дизајнираним купатилем, *Димаксион* кућа је и унутра и споља олакшана од свега сувишног, чак до те мере да је лишена и специјалистичког знања у конструисању објекта. Након рата у Америци је већ постојала идеја о јефтиним краткотрајним монтажним кућама које становници сами могу да *склоје*, па се Фулеров напор да поједностави производњу идеално уклопио у надилазећу *уради сам* културу становања.

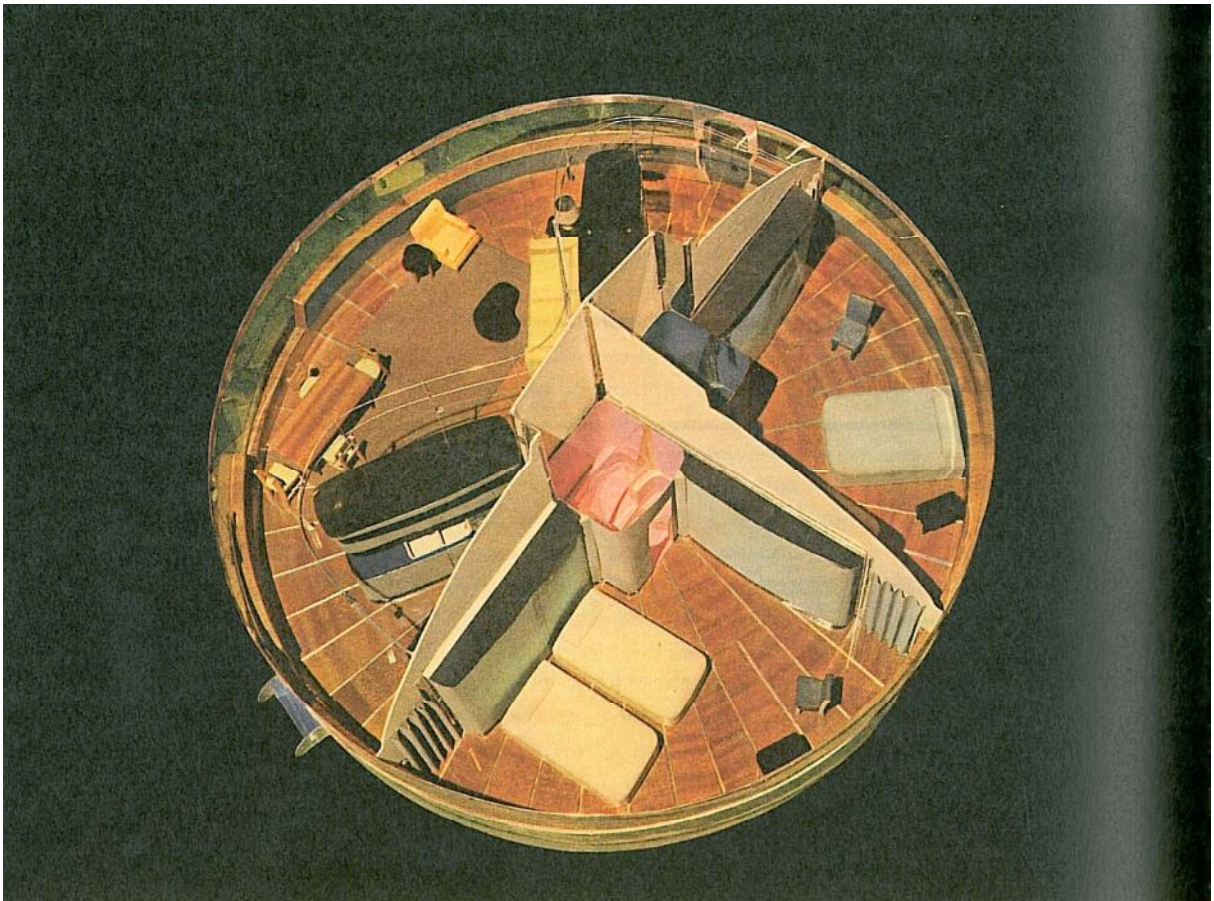
Други прототип *Димаксион* куће под називом *Вичиџа* (у серији од укупно четири) произведен је у фабрици авиона 1946. године у истоименом граду државе Канзас, а коначна тежина од 3 тоне (која чини педесетину тежине традиционалне стамбене куће), постигнута је следећи принципе тензије и компресије који замењују угибе коју греде примају у традиционалном склопу.¹² Захтев за олакшавањем објекта, подразумевао је помаке и у самој организацији и опремању стамбеног простора, не само у конструктивном склопу опне. Преградни панели заправо су оставе или сервиси надовезани у кретању по луку уз континуалну опну по распореду дневних животних рутина. Иако је организација и дизајн уградних елемената намештаја, санитариија и кухињских елемената, органски део конструктивне логике и материјализације форме кроз опну, изабрана опрема слабила је *индустријски* карактер свеукупног унутрашњег амбијента. Лакоћа саме структуре повлачила је слабости на пољу звучне и термичке изолације као и изолације од воде. Појавила се посебна изложеност спољашњим звуцима (и обратно) која укида део унутрашњег *комфора*, али поставља и питање да ли на овај начин *Димаксион* кућа постаје ближа спољној *кожи* становника, интензивирајући однос тело/архитектонска опна кроз једну врсту синестетичког искуства.

У јединој прозведеној *Димаксион* кући, као кући за одмор, породични живот одвијао се преко двадесет година. Након тога, кућа је била двадесет година напуштена, да би 1992, била пажљиво расклопљена и поново састављена у Музеју Хенрија Форда у Детроиту. Реконструкција је трајала три године, јер је изведена кућа била компилација два прототипа. Реконструисана *Димаксион* кућа, која је од 2001. доступна публици, вернија је оригиналним Фулеровим замислима. У самом концепту станишта, архитекта је видео неопходност демонтаже структуре. *Димаксион* кућа дизајнирана је да би се демонтирала, рециклирала и затим постала део неке нове структуре. Свест о новом циклусу развијена је код пројектанта до последњег детаља, па стога он користи само *чистије* материјале, не композитне, управо да би могли ућу у процес рециклаже.¹³ Привременост која је уграђена у идеју о овој кући, додатно преиспитује (западно) поимање карактера личног (породичног) простора. Још од теоријских начела Витрувија, архитектура трага за стабилношћу и трајношћу, па тако традиционално развија модел *склонишћа*, уточишта или система *одвајања* од природног. У једној од верзија које је испитивао у теорији 1932. године, Фулер је чак развијао опрему куће као продужетак њене структуре кроз кућне апарате (нпр. развијао је аутоматску систему за прање, сушење и одлагање веша). Ова архитектонска структура нудила је нову стамбену логику, али и захтевала *новој* становника, окренутог променама, несталности, мобилности и

одговорности ка окружењу. Седамдесет година касније становник је скоро *нов*, изграђене свести и жеље за променом, но технологија производње архитектонских елемената није та која нуди иновативност модела. Несталност и непредвидивост нуде се кроз проширено разумевање простора од улоге медија у конструисању личног простора до *йамейних кућа* где технологија није алат за производњу архитектуре, већ архитектура сама. Лакоћа коју је кућа недвосмислено остварила на сваком плану, још у прошлом веку подрила је идеју о стабилности, анкеровању или усидравању стамбеног простора. Унутрашњост која левитира, дезорјентисана у равноправности праваца које обезбеђује кружна форма, нуди ослобађање од сигурног тла, и заустављањем између фикције и реалног живота, постаје савремена.



слика 5: Основа *The Dymaxion* (Wichita) House, архитекта: Buckminster Fuller, 1948. Wichita, Kansas (извор: R. Buckminster Fuller, *Your Private Sky*, Krause and Lichtenstein (Baden: Verlag Lars MÜller und Museum für Gestaltung Zürich, 2000), 234.) Унутрашње преграде су помични сервиси са уграђеном опремом.



слика 6: Макета ентеријера са намештајем, *The Dymaxion* (Wichita) House, архитекта: Buckminster Fuller, 1948. Wichita, Kansas (извор: R. Buckminster Fuller, *Your Private Sky*, Krausse and Lichtenstein (Baden: Verlag Lars MÜller und Museum für Gestaltung Zürich, 2000), 246.) Намештај којим је опремљен унутрашњи простор није одговарао визуелном коду који је градила архитектонска концепција.



слика 7: *The Dymaxion* (Wichita) House, архитекта: Buckminster Fuller, 1948. Wichita, Kansas (извор: R. Buckminster Fuller, *Your Private Sky*, Krause and Lichtenstein (Baden: Verlag Lars Müller und Museum für Gestaltung Zürich, 2000), 239, 240, 241, 244, 245, 247.) Склапање монтажно/демонтажних префабрикованих елемената.

Ако је деветнаести век усталичио буржоаски сталеж, између осталог и кроз начин живота уз помоћ новоформулисаног ентеријера породичног дома, модерна мисао га крајем истог века доводи у питање, а у току прве четвртине двадесетог века чак и укида. Бити модеран почетком двадесетог века значило је, пре свега, бити спреман на радикално одустајање од свих наслеђених модела. У свакодневном животу, модерност је значила презирање комфора у којем се уљуљкују утврђени друштвени односи, и спремност да се постане део новог доба које ће одбацити непотребне слојеве наслеђених симбола и допрети до огољене истине кроз апстрактне механизме функционалних машина. Почевши од захтева да се оголе људске потребе а онда на њих одговори најдиректније могуће, модерна је кренула од тела, хигијене, здравља и физичке кондиције (првенствено на физиолошком нивоу, затим на психолошком, социјалном и естетском) као нових тема на које треба одговорити просторним условима. Кроз серију пројеката који испитују неопходности и минимуме одржања препознатих квалитета, модерна се усталичава и као формални стилски израз апстрактног функционализма. У препознавању модернистичке парадигме, **кућа Шредер- Шредер** архитекте Герита Ритвелда, незаобилазна је икона.

„Унутрашња структура, стројно израђени дијелови, хладни правокутници, модерна душа зграде мора бити изражена у вањском дијелу зграде, посве лишена додатних украшавања. Врхунски израз овог начела била је кућа *Шредер* Герита Ритвелда, архитекта скупине Де Стајл. Ритвелд је екстеријер прекрио избаченим дијеловима волумена, једина задаћа којих је била назначити мрежу, дијаграм, парадигму, геометријску прогресију на којој се темеље нацрти. Запрепашћујуће! Каква виртуозност! Како силно небуржујски.”¹⁴ У овом сатиричном наглашавању карактера истраживане куће, Том Волф истиче отпор успостављеним категоријама комфора који заговара и наручитељка куће и дизајнерка Трус Шредер (Truus Schröder-Schräder), која је становала у кући Шредер од изградње 1924. године до своје смрти 1985. године. Као аутора пројекта ангажовала је свог колегу Герита Ритвелда, јер је са њим делила идеје о животу, архитектури и дизајну. Основни захтев инвеститорке био је да кућа буде отворена, једноставна, скромна али пуна светлости, да би се у њој живело активно. Осим начелних, формулисани су и специфични захтеви. Један од њих био је да у свакој соби кревет може бити постављен на бар два начина, други – да свака соба има директан довод и одвод воде, као и да има директан излаз у спољни простор. Ритвелд је као и његова колегиница – инвеститорка пројекта био занесен идејама једноставности, трезвености и транспарентности па је 1924. године започео изградњу својеврсног полигона за испитивање идеје о *тотал дизајну*. Будући да је почео као дизајнер намештаја, детаљност која је

одликовала његов процес пројектовања била је природна за мислиоца који настоји да истовремено савлада и микро и макро план. Поред добро познатих помичних преградних зидова који у само неколико минута у потпуности трансформишу план из затвореног у отворени, кућа је препуна *скривених* детаља који се налазе готово у свакој просторији. Покретним панелима скривени су простори оставе, посебни пролази којим намирнице могу бити допремљене споља директно у кухињу, стаклено поштанско сандуче, кревет који постаје софа и томе слично. Иако је желео да цела кућа буде израђена у бетону, због трошкова изградње, једини бетонски делови остали су темељи и балкони, док су зидови од опеке, конструкција од челичних греда, а рамови прозора и врата као и подови – од дрвета. Свођење форме на раванске елементе Герит Ритвелд је прво развио дизајнирајући намештај, па је тек након тога овај принцип увео у пројектовање унутрашњег простора, а након тога и у архитектуру.

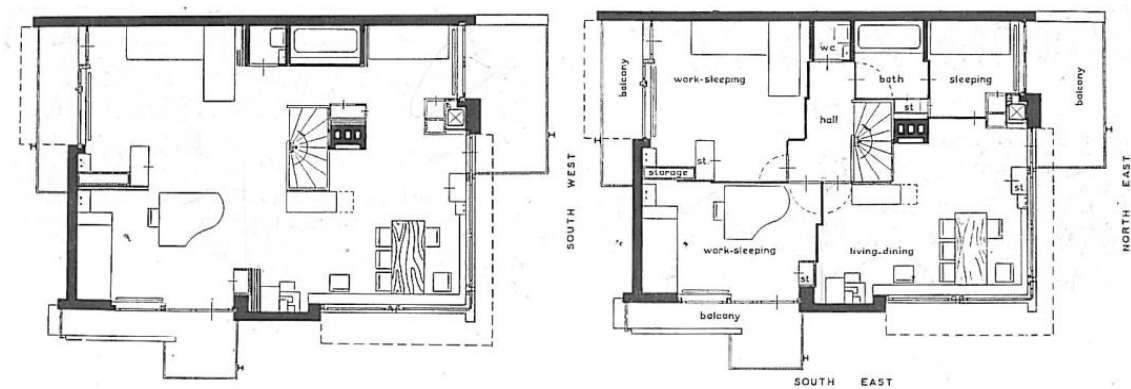
Ел Лисицки је о Ритвилдовом раду рекао да није апстрактан јер је произведен кроз моделе у којима архитектка осеће све под прстима.¹⁵ Осећање материјала под рукама, у процесу пројектовања код Ритвелда омогућава повезивање најопштијих архитектонских питања са нивоом обраде материјала, детаља, дизајна и израде употребног предмета. Кућа *Шредер*, пример је јединства унутрашњег садржаја архитектонске опне, опне саме као и њене *ауре* (дејства *на сивоља*), јер чине недељиву целину. Иза ове недељиве а вишеслојне стурктуре стоји једна идеја, један принцип, један начин да се разуме живот у граду и једна јединствена жеља да се тај живот архитектуром промени. Јединствена идеја, у овом случају идеја покрета Де Стајл, материјализована на архитектонском плану, остварила је јак утицај на све аспекте културе (од високе до популарне) тога доба. Модни креатор Ив Сен Лоран 1960. године прави иконичку *Мондријан хаљину*, која је чак и људско тело лишавала треће димензије, покушавајући да од њега створи платно за хармоничан однос базичних ликовних геометријских облика и боја. Позе које тело у хаљини заузима, бар на промотивним модним фотографијама Лифе магазина, такође позивају на уздржаност, скромност и елеганцију као начине да се буде ближе истини.

Висока естетизованост куће *Шредер*, њеног садржаја па можда и становника самих, гради извесни простор *мисли* (простор за промишљање), који уметност увек отвара када оствари прелаз из конкретног у апстрактно и тиме ослободи реалност ка ономе што би она могла бити. Но, с друге стране, њена присутност у животним процедурама уместо кулисама тог живота и њена константност у времену, одузима слободу на другом плану – на плану одвајања од идеје која је довршена,

и поласка ка неком *новом* догађају. Модернистичка потрага за аутентичним, од препознавања онога што је *типично* у свакодневном животу, завршава у високо-естетизованим амбијентима тоталног дизајна, који је контролисан до крајњих детаља да би дошло до ослобађања на плану идеја. Модернистичка мисао веровала је да ће функционализам градске структуре спасити друштво, а да ће естетизовање свакодневног окружења *обичној* човека (који није љубитељ дизајна или уметности) – ослободити појединца. Овде се ради о специфичној игри контроле и слободе на нивоу свакодневних животних рутина коју француски филозоф Анри Лефевр тридесетих година прошлог века пионирски детектује кроз критику *свакодневности живота*.¹⁶ Свакодневни живот Лефевр види као праву могућност да се подрије процес репродукције капитализма, за који сматра да се одиграва управо кроз дијалектику пресека илузије и истине, моћи и немоћи, онога што човек контролише и онога што је ван контроле.¹⁷ Између ових диверзних, специфичних ритмова тела, физиолошких и социјалних ритмова, одвија се понављање трансформативних конфликта који чине свакодневни живот, а аутокритиком је, према овом аутору, могуће разумети ове механизме, а затим их и изменити. Превратом у свакодневном животу, у коме капитализам по Лефевру преживљава, можемо прекинути његову доминацију. Идеја континуитета у приказивању универзалне идеје кроз сваки аспект живота, која је у основи амбиције тоталног дизајна изазвала је непредвиђене нуспојаве у виду прекомерног свеукупног *дисциплиновања* и уједначавања окружења. Питање објективности истине коју модерни покрет заговара, изазива губитак субјективне перспективе на рачун теоријског погледа *одозго*. Одвајање од специфичности свакодневице зарад уопштавања, посебно се показује на плану доместикалности.¹⁸ Свакодневно искуство пешака или становника поново враћа у фокус теоретичарка постмодерне мисли Џејн Џејкобс која критикује одвајање приватног и јавног живота настало у периоду модернизма у архитектури, специјално на урбанистичком нивоу планирања градских функција. Да би превазишла критиковани прекид између објективног и субјективног, јавног и приватног, Џејкобс одустаје и од теоријских модела на рачун емпиријске опсервације која укључује испитивања како се простор заиста користи. Уводећи ову методу *искусства* свакодневног корисника насупрот дистанци теоретичара на коју се модернистичко планирање града ослањало, отвара важност субјективности и личне перспективе за развој града. Ова позиција субјективности, припада унутрашњости дома, личном простору који се осваја телом, а завршава новим субјектима које ауторка открива. Културни теоретичар Мишел де Серто¹⁹ идентификује локализованост и пролазност као основне квалитете свакодневних рутина. Кроз ова истраживања елаборирају се амбивалентни односи контроле који су наметнути свакодневном животу

и његове слободе. Радост и диверзитет свакодневног живота које Де Серто назива „мрежом антидисциплине”,²⁰ одупиру се модернистичкој дисциплини насталој да би се идеја превела од најопштијег до најпосебнијег плана, а које идеја тоталног дизајна развија и утврђује. Полиморфизам и флуидност доместикалних рутина Де Серто посебно истиче као важне за потирање свих предрасуда које су настале као нуспојаве модернизма у архитектури, иако нису биле оригинално уграђене у њену идеологију. Архитектонска теорија након модернизма, запитала се да ли градски простор и његове структуре могу бити сагледане са субјективне позиције задовољства, хумора и емоција. Тражила је могућности за остваривање архитектуре која није херметична у односу на своју парадигму већ активно укључена у лични емоционални и физички живот индивидуе.

Након ере модернистичког јединства, коју кућа *Шредер* представља, појављују се архитектонска теоријска и практична питања колико је могуће избећи механизме дисциплине и контроле, а да се не упадне у механизме негације или трансгресије. Поставља се питање, кроз архитектонске теорије и пројектантске стратегије, колико је могуће бити изван стега комфора или његовог ремећења, а остварити могућност за симултаност свакодневног живота и онога чему се он одупире.



слика 8: Основа првог спрата *Schröder House*, архитекта: Gerrit Rietveld, 1924-25. Utrecht (извор: Paul Overy, *DeStijl* (London: Thames and Hudson, 1991), 115.) Трансформација простора отварањем и затварањем преграда.



слика 9: Ентеријер првог спрата *Schröder House*, архитекта: Gerrit Rietveld, 1924-25. Utrecht (извор: Paul Overy, *DeStijl* (London: Thames and Hudson, 1991), 122.) Ентеријер је рестауриран од 1985 до 1987. године према оригиналном дизајну који укључује наменски дизајниране све елементе опреме, намештаја и светиљке.



слика 10: *Модријан хаљина*, дизајнер: Ив Сен Лоран, 1965 (извор: The Metropolitan Museum of Art, Heilbrunn Timeline of Art History, Works of Art, "Mondrian" day dress) (<http://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/C.I.69.23>) Естетизовање свакодневног окружења протеже се до естетизовања самог становника.

6.2.

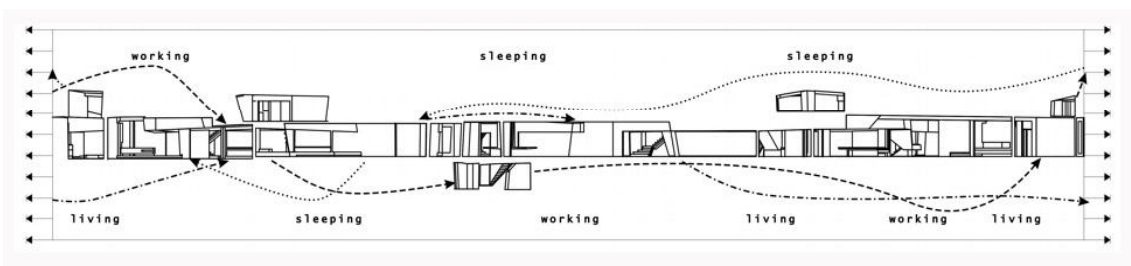
Континуитет као идеја: кућа *Мебијус* и *Намештај кућа*

Физичар, историчар и теоретичар науке Томас Кун 1962. године у књизи *Структура научних револуција* описује парадигму као доминантни кластер теорија под којим ради већина научника у једном периоду.²¹ Промену или напредовање ових парадигми Кун не види као линеаран процес, већ као серију мирних интервала испрекиданих насилним интелектуалним револуцијама, током којих је један концептуални поглед на свет, замењен другим.²² Насупрот овом моделу помака парадигми стоји алтернативни модел Гастона Башлара.²³ Башлар тврди да нове парадигме не настају у револуцијама, замењујући претходне, већ да коегзистирају симултано у једној врсти односа налик гњежђењу једне опне у другој, по угледу на слагање руских *Бабушка* лутки. Старе парадигме постоје уз нове због своје способности да идентификују и дефинишу исте феномене али у другим контекстима. Тиме је могуће да две различите, чак опречне парадигме, коегзистирају у потпуно различитим позицијама и да остају важеће унутар њих. Као пример овог модела аутор подсећа да свакоднево оперишемо у оквиру закона еуклидовске геометрије, иако знамо да је она само један посебан случај комплексних нелинеарних геометрија које описују свет. Будући да је могуће функционисати на неколико међусобно искључивих рационалних платформи, Башлар закључује да је то захваљујући гњежђењу парадигми, а овај би модел требало имати у виду када размишљамо о архитектонском пројектовању где се вишеструки кодови мишљења преплићу и коегзистирају у истом пројекту по различитим аспектима. У овом поглављу студија разматра континуитет као идеју на којој се базира архитектонска концепција, било да се он налази у програмском, конструктивном или организационом аспекту. Концепција се не остварује увезивањем разнородних аспеката као у претходном поглављу већ се базира на чистој конективности елемената унутар једног аспекта.

Осим задовољавања свакодневних стамбених потреба, наручиоци **куће *Мебијус***, хтели су да дају иновативни допринос развоју архитектонских парадигми. Млади брачни пар, поверио је 1993. године холандском архитектонском тиму *УН студио* (Бену ван Беркелу и Каролини Бос) наруџбеницу за кућу коју желе да остане запамћена као референтна у редефинисању архитектонског језика. Кућа је пројектована шест година и испитивала је у архитектонском контексту идеју континуалне површи немачког математичара Аугуста Фердинанда Мебијуса из 19. века, под називом *Мебијусова њрака*.²⁴ На основу идеје о континуалном (непрекинутом)

преласку од споља ка унутра, и обрнуто, у процесу кретања дуж *Мебијусове њираке*, архитекте су развијале у процесу пројектовања дијаграме две испреплетене линије које прате два корисника куће (жену и мужа) и њихове ритмове у оквиру двадесетчетворочасовног животног циклуса. Захтев младог пара био је да се рад и становање преклопе у неким временским интервалима дана, док се у другим интервалима тражила њихова одвојеност. Дијаграм две независне, но у неким тачкама спојене линије, које утичу једна на другу, представљале су моделе понашања два корисника простора. Захваљујући апстрактности нивоа на којем је модел постављен, било је могуће испитивати везе времена и програма, и њихове преклопе кроз материјализацију просторних елемената дуж ових линија. Кућа је организована дуж континуалних путања које програмски прате дневне рутине кроз простор, крећући се и увијајући око промена у програму, као и промена у елементима материјализације и конструкције. Дијаграм куће није дословни математички модел *Мебијусове њираке*, већ контекстуализован тако да су континуитет и увезивање примењени као принципи кроз разне аспекте пројекта. Од програма, преко материјала, конструкције, осветљења и односа ка окружењу, унутрашња организација куће протиче у пејзаж, спајајући унутрашњост и спољашњост структуре. Стари односи наслеђени кроз функционалну сегрегацију елемената опреме простора разграђени су динамичним проточним ткањем просторно програмских равни које се увијају, спајају и раздвајају.

Посебно је занимљиво да се континуитет сваке траке унутар система преплетених трака очувава без прекида, као на примеру конструктивног скелета куће или унутрашње опреме. Из конструкције или архитектонске опне, токови материјала настављају у посебно дизајниране елементе намештаја. Бетон као једна трака осим носећих елемената обезбеђује и унутрашња степеништа, столове и неке унутрашње преграде, као и пултове разних висина. Стакло осим транспарентне опне прелази у унутрашње преграде и опет елементе намештаја као што су столови или пулткови. Замагљивањем односа спољашњости и унутрашњости (као директне интерпретације математичког модела) Беркел и Бос, интерпретирају принцип континуитета и кроз замагљивање односа рада и становања надовезујући их у бесконачну петљу. Кретање кроз кућу интерпретира бесконачно кретање по *Мебијусовој њираци*, где се без јасног прекида смењују програми, материјали и односи са окружењем. По истом принципу развијана је и структура куће (конструкција и инфраструктура), све до саме испуне елементима намештаја. Овиме се уграђује континуитет као основна идеја сваког аспекта понаособ али и њиховог преплитања, подједнако у процесу пројектовања колико и у процесу коришћења куће.



слика 11: Надовезани пресеци *Möbius House*, архитекта: UN Studio/Van Berkel&Bos, Het Gooi, The Netherlands, 1998.

(извор: http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/un-privatehouse/project_16.html)

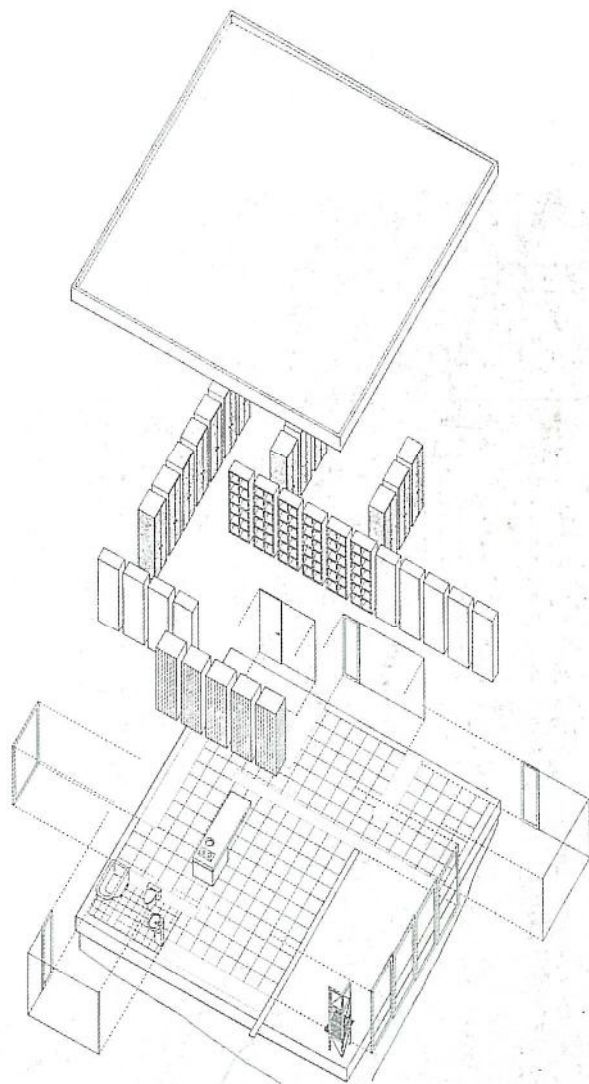
Дијаграм преплитања програма и простора.



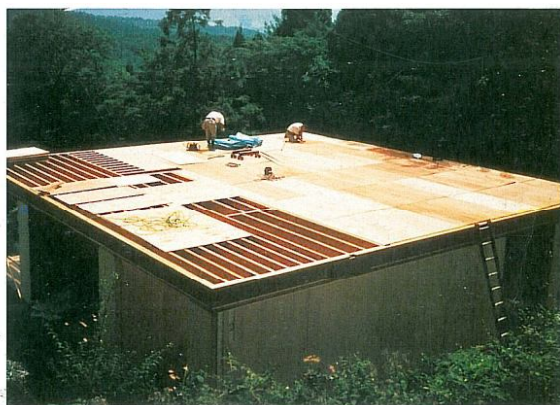
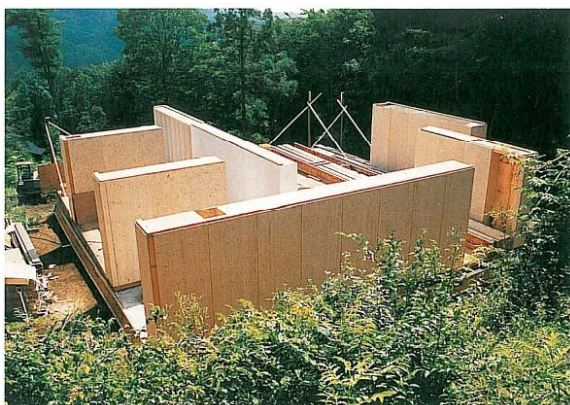
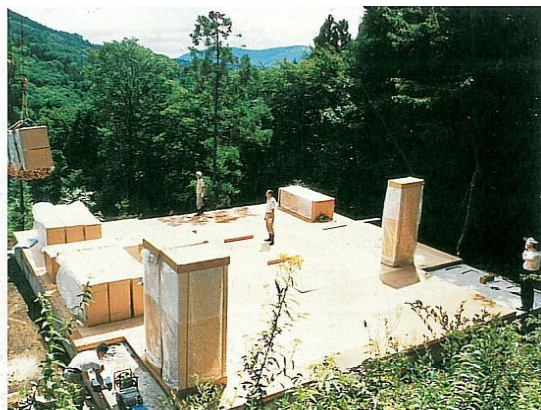
слика 12: Ентеријер *Möbius House*, архитекта: UN Studio/Van Berkel&Bos, Het Gooi, The Netherlands, 1998. (извор: Interview: Ben van Berkel - Design by Numbers, designbuild-network.com) Континуитет материјала који из конструктивног елемента прелази у елемент унутрашњих преграда или опреме.

Појам *ирајања* у архитектонском контексту добија нова тумачења и нове улоге у последњих неколико деценија у току којих се развија доминација идеја о одрживости природних ресурса енергије. Док се на територији западног културног подручја, још од Витрувија, од архитектуре захтевала солидност и трајност као гаранција комфора, од почетка деведесетих година прошлог века трајност се тумачи кроз успостављање циклуса кружења енергије у процесима градње, даље разградање и поновне употребе материјала, елемената или читавих структура. Не улазећи у дискусију да ли је одрживост заиста могућа на техничко-технолошком плану у крајњем билансу уложеног и добијеног, устоличавање ове логике или сада већ идеологије, поставља једну концептуалну смерницу за архитекте који стварају у текућем миленијуму. Та смерница односи се пре свега на разумевање појма *лакоће*. Тражећи ослонац за разумевање овог појма проширујемо западну перспективу тумачењима других (источних) култура, у којима се градитељска начела вековима обликују под јаким утицајем природних услова. Јаки земљотреси, чести ветрови и кише захтевају посебан однос човека према природи на географским подеоцима Јапана, који се базира на суживоту и међузависности, пре него на покоравану које западна култура развија као основни модел односа ка природном. На јапанским острвима лакоћа се успоставља кроз међудејство створеног и природног, по принципу пружања мањег отпора створеног ка природном. Ово међудејство систему омогућава трајност, а онда и лепоту, што потврђује и етимологија речи *каруми* која на јапанском језику значи и *леио* и *лако*.²⁵ Питања *ирајносии* и *лакоће* централна су питања архитектонске мисли Шигеру Бана, архитекте који на професионалну сцену износи питања структуралног интегритета јефтених материјала који се пре тога нису користили у градитељској индустрији. Прве провере својих идеја, Бан врши на пројектима привремених склоништа 1995. године од чувених картонских туба, где снагу система постиже склопом и принципом његових веза, а не самом чврстином материјала.²⁶ Преиспитивање снаге физичког ослонаца кроз серију даљих пројеката које су се бавиле првенствено материјалом, довело је до серије пројеката под називом *Намештај Куће*. Архитекта у овој серији пројеката покушава да укине независност и аутономију конструктивног ослонаца који накнадно захтева *облајање* и *исјууну* архитектонским садржајем. Опрему унутрашњег простора или *намештај*, Бан проглашава уједно структуром, конструкцијом, опном, унутрашњим преградама и унутрашњом испуном простора. Ослонци су пројектовани у префабрикованим елементима од такође лаганих и природних материјала који лако настављају кружење у процесу рециклаже, тако да су истовремено и намештај (полице) и преграде – делом спољне делом унутрашње. Скромност и искреност у обради ових вишезначних елемената производе специфичан визуелни код непретенциозности, а тиме и атмосферу искрености и уздржаности.

Континуитет архитектонске унутрашњости и спољашњости, у најдиректнијем облику од симбличког до дословног плана, постиже се јединственим ставом да се материјал не *широши*. Свођењем на минималне количине вишезначних елемената и одабиром материјала који може да уђе у нови циклус употребе, постиже се права умереност у односу са природом. Тежња да нема ничег сувишног у архитектури, па ни предрасуда о материјалима, које су настале као наслеђе градитељских традиција, архитекту одводи у иновативно поље односа унутрашњости и спољашњости, од општег плана односа ка контексту, до унутрашњих питања односа конструкције, организације, функције и опреме у архитектури. Овиме се принцип континуитета материјализује на плану разумевања архитектуре саме, њених градивних елемената и њеног односа ка контексту а не на пољу појединачних компоненти попут геометрије форме. Појављује се континуитет идеје тоталног дизајна у *Намештај* кући, али он овде није илустрација унапред пројектованог естетског кода, који стоји као репрезент идеје (на примеру куће *Шредер Шредер* идеје о апстракцији геометријских боја и облика који пластичност постижу динамиком планова). Пројектантска контролисаност над елементима простора овде настаје управо из уздржаности, из тежње да се оголи оно што кућу *чини*, не простом редукцијом, него напротив, отварањем могућности сваког појединачног елемента склопа да буде вишезначан. Тражењем вишезначности сваког појединачног елемента, долази се до његовог ослобађања – до момента у коме он постаје не само *шио*, већ и нешто *друго*. Тиме привидна контролисаност естетског плана заправо скрива неконтролисаност амбијента за живот, његово ослобађање у повезивању елемената, амбијентата и процеса градње кроз све планове које архитектура захвата.



слика 13: аксонометрија *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Lake Yamanaka, Yamanashi, Japan, 1995. (извор: Matilda McQuaid, Shigeru Ban (London: Phaidon, 2003), 169.) Конструкцију а уједно и опрему и испуну чине 33 комада префабрикованог намештаја спратне висине од 2.4 метра.



слика 14: Монтажа *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Lake Yamanaka, Yamanashi, Japan, 1995. (извор: Matilda McQuaid, Shigeru Ban (London: Phaidon, 2003), 166-167.) Префабриковани елементи су сведени на димензије којима је лако руковати, па се лакоћа интерпретира и системом монтаже.



слика 15: Ентеријер *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Lake Yamanaka, Yamanashi, Japan, 1995. (извор: Matilda McQuaid, Shigeru Ban (London: Phaidon, 2003), 168.) Континуитет унутрашњости и спољашњости.

6.3.

Континуитет као алат: *Генетички алгоритам*

Компјутерске симулације процеса еволуције као техника првенствено су се развиле за потребе проучавања биолошке динамике.²⁷ Једна од ових симулација је и *генетички алгоритам*, настао као посебан компјутерски софтвер за аутоматско проверавање (симулирање) протока и ширења гена кроз популацију и праваца развоја популација уопште. Захваљујући свом капацитету да буде алгоритам за претраживање могућности за генерисање форми у комплексном материјалном свету, овај алат врло брзо постаје самостална истраживачка област. У архитектуру, генетички алгоритам улази превасходно као алат за истраживање проблема комплексности и променљивости архитектонског програма, функције, организације и форме. Употреба генетичких алгоритама се најдиректније може сагледати на питањима иновативних метода у генерисању комплексних форми, али постоје полемике које доводе у питање могућност овог алата да комплексност и променљивост реши на осталим плановима, ван аспекта геометрије форме.

Основа по којој генетички алгоритам улази у креативне дисциплине (уметност и архитектуру) је могућност да симулација процеса еволуције замени вођење дизајн процеса од стране пројектанта, који резултира развојем и рађањем нових форми. У креативном чину уметник унапред одређује, или конципира идеју о дизајну коју ће на неки начин *намећнути* материјалу, коју ће кроз материјал реализовати. У складу са идејом и изабраним материјалом, уметник бира технике, и пролази процес производње дела у којем се појављују бројна места одлуке којима он покушава уградити идеју у реализацију – дело. Генетички алгоритам нуди могућност поделе одговорности у доношењу ових одлука са морфогенетским потенцијалом материје, на такав начин, да се уметник укључује у природне еволутивне токове материје и енергије и са њима сарађује. Материјал схваћен као флуks који тече кроз живи и неживи свет, који има способност самосталне генезе форми, нуди архитекти могућност да осигура аутентичност, неопходност или адекватност свог дизајнерског решења за реални живот. Према теоретичару, уметнику и филозофу Мануелу Де Ланди,²⁸ основа за примену генетичког алгорита у уметности је решење проблема репрезентације коначног производа, у односу на процес његовог настанка. Помоћу овог алата, сам процес се приказује као *испројектована* секвенца операција.²⁹ Филозофска основа на којој се развио овај алат, објашњена је у трећем делу, кроз појам *мишљења на основу популације*, и води порекло из тридесетих година

прошлог века када се спајају Дарвинова Теорија еволуције и Менделова Теорија о законитости наслеђивања (и тиме стварају услови за настанак модерне верзије еволуционе генетике). Генетика црпи своје репродуктивне механизме из разноврсности популације по принципу тражења разлика, а не у односу на идеалну јединку у односу на коју се траже сличности. Нове форме увек настају полако у односу на величину репродуктивне заједнице. Де Ланда предлаже да се, када се једном идентификују операције којима се генерише форма, компјутерским дизајном уведе спонтане мутације које могу даље да прошире број могућности да одређени елемент или форма настане. Пример који Де Ланда наводи је процес ембриогенезе у којем се развија људско тело из оплођеног јајета по принципу разлике у концентрацијама и интензитетима хемијских смеса и површинских напона. Опонашајући овај принцип, Де Ланда предлаже пројектовање или модификовање компјутерских софтвера који ће кроз исти процес провући друге улазне параметре да би обезбедиле излаз у облику архитектонске или уметничке форме.

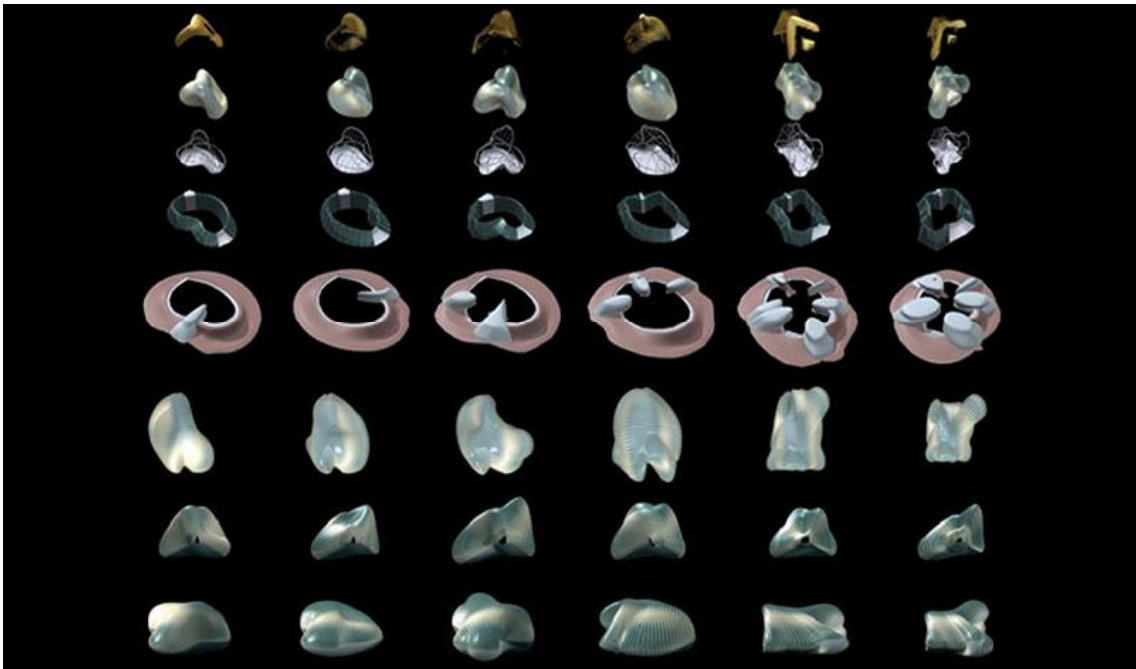
За организам у ембриогенези, гени чине неку врсту *водича* кроз процес развоја форме, а Де Ланда тражи да се компјутерским софтвером произведе његова аналогија за вођење развоја архитектонске форме. Структурални елементи морају осигурати своју конструктивну улогу (бити у стању да поднесу оптерећење), организациони модели морају дозволити проток и функционалне неопходности програма, и томе слично, па се серија одговарајућих захтева уноси у облику параметара процеса, који замењују одговарајућу компоненту у ембриогенези (информације које гени носе у сопственом коду). Серија предуслова мора бити савладана пре него се дође до плана испитивања одговарајуће форме, над којом дизајнер и даље делимично задржава ауторство. Друга важна концептуална одредница представљеног алата, налази се у Делезовом појму *ишолошкој размишљања*. Размишљање кроз топологије развија термине *аистрактној дијаграма* или *виртуелне мношћивености*, као носиоца апстрактних информација које се даље могу развити у сингуларни организам. Овај носилац информација који служи као упоредна равна и план размене међу неподударним категоријама (на пример између геолошких процеса тла и живих бића) у процесу еволуције назива се *ишло-план (body-plan)*. Апстрактни дијаграм, под називом *ишло-план*, понаша се по правилима специјалне врсте геометрије која се назива топологија. У овој геометријској законитости нема дужина и позиција, већ само брзина промена, димензионалности простора и чисте конективности (повезаности). Путем тополошких трансформација (истезања без цепања, савијања без лепљења, и томе слично) чувају се само веома апстрактна својства димензионалности и повезаности која омогућавају

континуалан прелаз једног ентитета у други, превазилажењем категорија које се успостављају на основу сличности њихових коначних форми. Идентификовањем апстрактног механизма или *шело-џлана*, омогућавамо принципу континуитета да ради, настављајући се кроз нове и нове облике увек носећи исти квалитативни квантум. За архитекте, прелазак са конкретних услова на апстрактни дијаграм, отворио је нове могућности за конципирање. Испитивањем потенцијала комбинаторичке продукције коју биологија поседује кроз апстрактан дијаграм (*ајсџракић–ни објекатић* одговарајући *ајсџракићном кичмењаку*),³⁰ истакнута је продуктивна улога варијабилних система за архитектонско пројектовање. Од архитекте се тражи да оперише само појмовима конективности и њихових тополошких инваријанти, а не дужинама, па чак ни пропорционалним односима. Према Де Ланди, архитекте који користе генетички алгоритам морају постати програмери који ће креирати кодове потребне да се екстензивна својства преведу у интензивна или да се међу њима успостави однос. На тај начин, нова генерација пројектаната ће тражити изворе својих дизајнерских методологија у биологији, термодинамици, математици и другим научним пољима. Квантум информација који архитекта данас, у савременом архитектонском контексту, савладава нараста до те мере, да аналогне методе његове обраде више нису могуће. Генетички алгоритам помаже ову обраду, јер постаје техника оптимизације пројектантског поступка, која ради на усклађивању структурално механичких проблема са естетским, функционалним и програмским проблемима. Алат за пројектовање се конструише тако да постаје механизам претраживања највероватнијих решења, обезбеђујући тако већ у пројектантском поступку, карактеристику неопходности коначног производа. Са друге стране, истовремено док тражи могућност која највише одговара, генетички алгоритам је у стању да открије и нову, иновативну могућност, која до тада није била реализована а која се рађа управо употребом овог алата. Двострукост генетичког алгоритма, која га чини истовременим средством претраживања *најрационалније али и најнеизвесније* могућности, утицала је снажно, у последње две деценије, на развој самог пројектантског поступка и улогу архитекте/дизајнера у њему. Генетички алгоритам, патентиран је шездесетих година прошлог века и од тада се користи као недетерминистичка метода за решавање проблема оптимизације и претраживања која оперише у популацији могућих решења. Варијетет примене овог алата у различитим дисциплинама говори о нивоу апстрактности на којем се његов механизам налази и који на овај начин нуди платформу за повезивање – односно остваривање континуитета дискурзивне размене концепата. Представљени алат користи се у небројено много области: од медицине, преко роботике, аеронаутике, програмирања аутоматике, економије, екологије и генетике,

до понашања социјалних система и уметности. Када се користи као средство оптимизације, генетички алгоритам нуди решења структуралних, механичких, термичких и перформанси осветљаја. Но, када се користи као средство за генерисање форме, онда га можемо повезати са појмом *посијајања* који означава подскуп *теорија о комплексности* у науци и филозофији. *Посијајање* је начин постанка комплексних система и патерна који се рађају из мноштвености релативно једноставних интеракција. Односи се на универзалан начин, којим су мањи делови система вођени једноставним понашањем ка кохерентним организацијама (попут оних у кошницама, мравињацима и томе слично, где се независне јединке формулишу у јединствене системе сложеним, наизглед случајним понашањем). Ови модели се користе да се генеришу новине у еволуцији форми, ослањајући се на претпоставку да је пројектовање вођено истим принципима којима је вођен природни свет. Покушајем да се угледа на природу, ова врста приступа пројектовању проглашава се производњом *архитектуре као природе*. У прилог овој формулацији иде чињеница да се развој архитектонске форме у овим системима, описује терминима као што су: раст, еволуција, континуитет или чак понашање.

Вратимо се на интериорност архитектонске логике, коју нуди архитекта и теоретичар архитектуре Питер Ајзенман, а која успоставља тешке и танане односе између значења, геометрије, естетског садржаја, физичког комфора тела, и других, бројних елемената које архитектура савладава. Унутрашња логика архитектуре, неvezано за конкретне услове контекста, успоставља унутрашњи регулациони систем. Да бисмо истакли разлику између система који успоставља унутрашња логика архитектуре и логике коју позајмљује од других дисциплина које изучавају природу (или природе саме), послужићемо се компарацијом појмова *морфологија* и *морфодинамика* (који припадају морфогенетици). Морфологија настаје на основу унутрашњег кода, на основу интерног принципа. Насупрот интериорној логици, стоји екстериорна логика која метафору налази у морфодинамици: где се форма добија у интерактивном односу са спољним силама деривираним из контекста (физичког, друштвеног, социјалног, тополошког, политичког или историјског...). Будући да је пројектантски поступак сложено повезивање спољашњих услова који се даље преводе и прерађују у односу на интерну логику, питање је да ли је могуће прво освестити поступак у којем се ове контрадикције савладавају у психо-физиолошком устројству пројектанта (аутора), да би се на правом месту употребио алат који поступак потпомаже и развија, а не поједностављује и редукује. Дизајн компјутерског софтвера првобитно је укључен у процес пројектовања са намером да помогне пројектанту у процесу доношења одлука. Развојем дигиталних технологија, манипулација

софтвером значајно се усложнила, до тачке у којој је захтевала специфицирање знања из области програмирања софтвера, па је дошло до отискивања поља *јомоћних* алата за пројектовање у самодовољно истраживачко поље. Пример овог процеса је рад америчког архитекте и теоретичара Грега Лина који је посвећен развоју дигиталног дизајна као једном од начина да се истраже културни и технолошки услови савременог архитектонског контекста. Лин покушава да дигитално генерише форме *јокова* и *сила* које назива *анимираним формама*, да би на тај начин понудио редефинисање архитектонске дисциплине као једне од последњих које остају посвећене статичности.³¹ Да би архитектура одговорила савременим условима живота, аутор нуди дигитални домен за формулисање односа простора према *анимацији*, схваћеној не у смислу простог покрета, већ *јроцеса* настанка, раста и еволуције форми. Концептом *анимираних форми* архитекта Лин открива да контекст за пројектовање није неутрални *јразан* простор, већ „активни апстрактни простор који усмерава форму унутар струје сила које могу бити сачуване у виду информација у самом облику форме. Уместо као рам кроз који тече време и простор, архитектура може бити моделована као учесник урођен у динамичне токове.”³² Налазећи се у простору између индустријског дизајна (где се овај приступ моделовању форми већ користи) и архитектуре, Лин се креће у правцу истраживања нових алата за моделовање форми, без претпоставке куда ће га то одвести, као и без претпоставке на којој тачки и на који начин ће резултате свог истраживања вратити у поље архитектонске праксе. За развој пројектантских стратегија, важно је разумевање *ајсјиракције* које нуди Лин које се разликује од модернистичког виђења апстракције као визуелне категорије где се „процесом естетске редукције скидају разлике.”³³ Овде се ради о категорији процеса у којем је „апстракција конципирана као нешто генеративно, еволуционо, што укључује пролиферацију, ширење и развијање”.³⁴ Потрага за апстрактним дијаграмом који се не односи на форму или визуелно, већ на процес и покрет, представља помак у разумевању архитектонских пројектантских методологија, а свој настанак дугује, према речима Лина самог, делезовској потрази за „не-означавајућим концептима.”³⁵ *Не-означавајући концепцији* нису репрезентациони, већ инструментални а кроз њих схваћен појам *ајсјиракцијној*, омогућава принципу континуитета да нађе ослонац за размену између дивергентних категорија које пројектантске методологије покушавају да увежу.



слика 16: *Embryological House*, архитекта: Gerg Lynn, project, 2000. (извор: Gausa, Guallart, Müller, Soriano, Porras and Morales, *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, technology and society in the information age* (Actar, 2003), 207.) Раст форме.

6.4.

Континуитет као метод: *Оживљавање острва Тешима*

Стратегије оживљавања напуштених или одумирућих насеља путем уметности или архитектуре, посебно су актуелне у последње две деценије, у различитим размерама и у различитим географским и културним контекстима. Осим што одговарају на генералне захтеве одрживости, стратегије *урбане обнове културом*, афирмишу *друштво* у односу на нормативне друштвене стандарде, нудећи алтернативу комфоризму, колонизовањем простора које можемо назвати просторима *острва*. Интерпретација постојећих структура, или „трансформација те материје која се нагомила“³⁶ савремени је архитектонски поступак који посредно експлоатише идеју континуитета, откривајући сингуларитет сваког постојећег ентитета. Све што *јест* има историју, и управо захваљујући њој је непоновљиво и сингуларно, а настављањем и трајањем у трансформисаном облику, комплексност сингуларног се задржава и надограђује. Кроз процес поновне употребе очувава се комплексност свих претходних итерација уз запис саме историје промена. Континуитет као модел тиме остварује генерално усложњавање, које подржава делезовска ризомска структура, а поступци регенерације простора који су добили епитет остатка, јер су настали неконтролисано (као неподвижне последице), могу бити интерпретирани као један од механизма прогресивне диференцијације. Најпре се ови процеси дешавају у урбаним окружењима или његовим рубовима, али у руралним подручјима су ретки и зато посебно занимљиви. Први случајеви повратка живота на напуштене пејзаже у Јапану, појављују се у протеклој деценији, покушајем ревитализације острва у мору Сето путем изградње низа музеја као ходочашћа љубитеља уметности и архитектуре, међу којима је и музеј Тадао Анда. Након успеха овог пројекта на острву Наошима, интервенција се проширила на острво Инуцима, које је бројало укупно педесет, углавном старијих, становника заробљених у пејзажу последица ефеката модернизације друштва. Пејзаж чине остаци индустријске историје места, који граде основни утисак дисконтинуитета развоја подручја. Локална заједница видела је спону ка активном животу у уметничким интервенцијама, у име којих је позвала 2008. године архитекту Казују Сеђиму и кустоса Јуко Хасегаву.³⁷ Интервенција се првобитно састојала од три уметничке куће од којих су две рестауриране стамбене зграде, а једна нови павиљон. Идеја свих интервенција на овом острву је укључивање локалне заједнице у повезивању историје и савременог тренутка. Однос историје и савременог тренутка је континуиран, остварује се концентрисаном трансформацијом традиционалних прототипова, кроз прожимање уметности и свакодневног живота. Деловањем ове

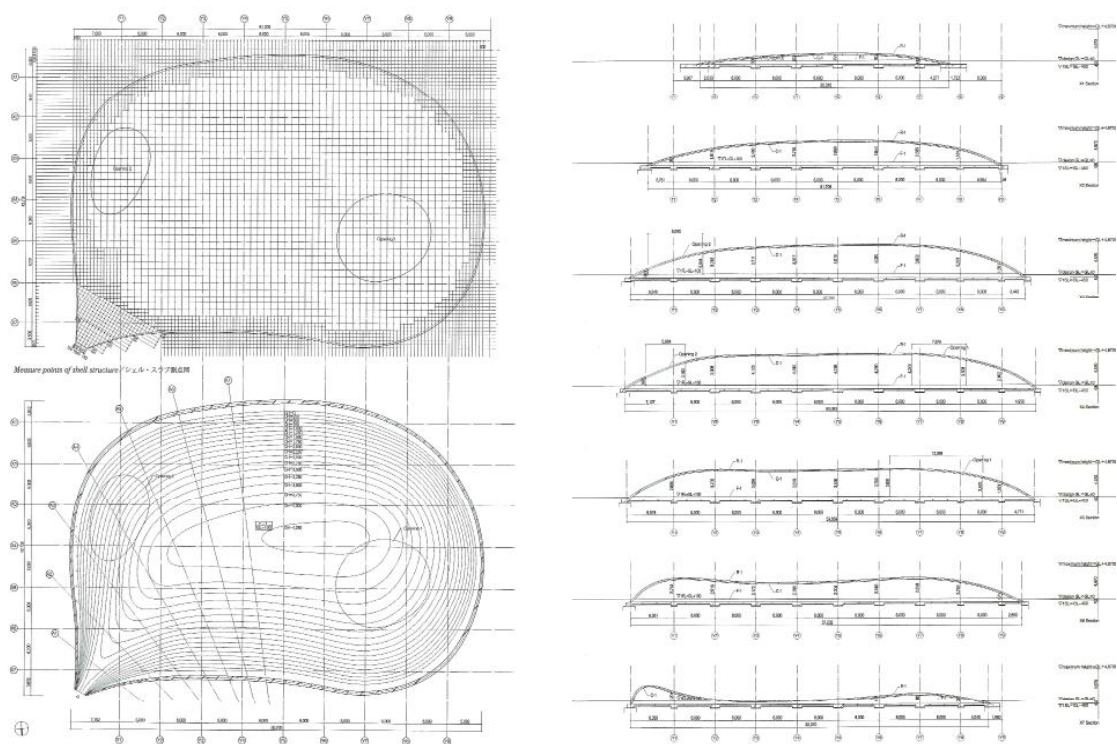
уметничке интервенције спречена су даља загађења острва, односно отклоњена је опасност да постане депонија токсичних отпада. За уметност, измештање из градских центара на удаљене и заборављене просторе омогућава да се дискурс отвори и повеже, јер се уз уживање у уметности везује и путовање на непознату територију. Уметничке куће конципиране су као студија територије, јер црпе улазне податке из природе, топографије и свакодневног живота острва и њиховом трансформацијом нуде нову врсту наивности у разумевању окружења. Нису само естетски додатак територији, који би концептуално био неприпадајући, страни *украс*, већ нуде културну екологију као нови концепт за оживљавање постиндустријализованих територија.

Рад на острву Инуцима, поставља контекст за пројекат музеја Руе Нишизава и Реи Наита на Острву Тешима који се реализује 2010. године. Пројекат предвиђа интервенцију коју чине изложбени простор са у-терен-утиснутом билетарницом и кафе са продавницом. Објекат Тешима музеја концептуално је лишен садржаја – потпуно је празан. На овај начин структура се ослобађа ка територији а архитектура ка животу. Његова унутрашњост је флуидна, јединствена и непрекинута у свом волумену али и у дигестивном покрету који је уграђен у форму. То је покрет који гура *ка сивоља* и кретање и доживљај, али где се тачка уласка у структуру тешко препознаје. Овим пројектом, архитекта Нишизава и уметник Наито представљају и део своје методологије коју формулишу као окретање ка природним феноменима воде, светлости и ваздуха. Однос материјалног и нематеријалног аутори истражују кроз могућност да архитектура оствари континуитет живота уз подстицање промене његовог облика. Архитектура постаје један од атрактора који вуче токове сила материје и енергије кроз време, огољавајући привременост чврстог облика – и употребе и форме. Концепција као и конструкција саме форме покушавају да ухвате процес очвршћавања капљице воде која је тек пала на чврсто тло и још у себи поседује кинетички потенцијал који вискозне силе материјала производе у преношењу енергије на тло кроз серију еластичних вибрација. У концепцију форме уграђен је овај покрет, па облик *балона*, иако је израђен од бетона, има карактер пнеуматске структуре. Тло које пројекат захвата, стабилизовано је уз помоћ становника острва, који су некада то исто тло обрађивали, јер је припадало пиринчаним пољима, која се и данас протежу у наставку. Карактер зависности од природних услова очуван је начином на који се ваздух, вода и светло уводе у структуру. Објекат се од климатских услова никако не штити, него им се напротив излаже, дајући тако стално изменљиву слику унутрашњости и њене микроклиме (светлости, воде и токова ваздуха који се континуално мењају).

Да би се до музеја као и до острва Тешима дошло, потребно је далеко се удаљити од свих чворишта интернационалних саобраћајних мрежа. Након интернационалног аеродрома, потребно је савладати дужине копненим путевима, железницом и на крају бродом. Ова удаљеност од готово свега, и начин приступа делу, већ је део архитектонског пројекта, јер се континуитет окружења и архитектуре, природног и вештачког, остварује већ излагањем корисника окружењу на путу ка циљу. Аутентично преплитање хуманог и нехуманог света (које заговара делезовска мисао) почиње урањањем корисника у материјал природе, а садржај саме архитектуре постаје путања до такозваног циља, јер је циљ заправо ослобођен садржаја. Ова могућност да се у 250 милиметара танку бетонску љуску која се механички уздиже до висине 4,5 метра над необрађеним тлом,³⁸ угради отвореност ка непознатом, разумевање природног као сопственог продужетка а не наспрамне сепаратне категорије, јесте архитектура. И то она архитектура која експлоатише модел континуитета као сопствено концептуално упориште.



слика 17: Приступ *Teshima Art Museum*, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010. (извор: *Architecture and Urbanism*, No 512, (A+U Publishing, 2013), 124.) Територија.



слика 18: Конструкција Teshima Art Museum, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010. (извор: Architecture and Urbanism, No 512, (A+U Publishing, 2013), 127, 128.) Силе.



слика 19: Унутрашњост *Teshima Art Museum*, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010.
(извор: Spoon & Tamago: Japanese Art, Design and Culture, Teshima Art Museum by Ryuei Nishizawa and Rei Naito, images by Noboru Morikawa, 2010, <http://www.spoon-tamago.com/page/2/?s=sanaa>)
Форма.

Глава VII

Могући нови методолошки модели пројектовања

Ослањајући се на промену перспективе за проучавање архитектонског пројектовања са фиксне позиције на стање флукса и са архитектонског објекта на систем односа, студија препознаје потенцијал превођења принципа континуитета, екстрахованог из филозофске поставке Жила Делеза, у архитектонски теоријски дискурс, за формирање нових методолошких модела за архитектонско пројектовање.

У другом делу студије представљено је опредељење да се поље унутрашњег простора третира као динамички систем за кога се методологије пројектовања формулишу као принципи успостављања релација у односу на свеобухватност предмета архитектонског деловања. Унутрашњост дома постаје могућност да се поставе егзистенцијална питања, али и да се заробе фиксне представе о друштвеним улогама индивидуе. Модернистичке идеје о јасним циљевима, апсолутним истинама и хијерархији, довеле су с једне стране до третирања унутрашњег простора (најпре дома) као огледног простора функционалистичких амбиција, а са друге стране до носталгичних отпора ка универзалности модернистичких модела. У другој половини 20. века, у друштвеним наукама се појављују отпори ка фиксираности сваке врсте (идеолошке, психолошке и социолошке), који граде опште премисе теорије културе а добијају своје интерпретације и у постмодерној архитектонској пракси. Постструктуралистичка теоријска мисао, али и паралелни архитектонски и уметнички радови, проглашавају *комплексност* контекстом и циљем, а методе *измештања* и *посредовања* одговарајућим алатима за разумевање савремености (Фуко, Џејмисон, Оже, Чуми, Ајзенман, Хајс, Борден). Делезова мисао која трага за комплексностима користећи методу усложњавања, остварује први утицај на поље архитектонског пројектовања кроз истраживања комплексности форме и метода за њено усложњавање. Крајем прошлог и почетком овог века, захваљујући развоју нових технологија, и њихове употребе као пројектантских алата, експериментисање формом достиже врхунац, до тачке постизања *ијечних* окружења.³⁹ На овај начин рађа се нова естетика, која на пољу унутрашњег простора гради извесну (феноменолошку) *нефамилијарност унутрашњеј простора*, у историјском контексту истовремено – и изазовну и ослобађајућу. Истраживања нових геометрија (топологија) за развој архитектонске форме, вероватно су најочигледнији показатељ њиховог филозофског утемељења, које се превасходно налази у *преиспитивању дуалности* као основе рационалистичке западне мисли од Аристотела до Канта.

Ово преиспитивање нуди Делез својом филозофском платформом, надовезујући се на серију мислилаца од Лајбница, преко Хјума до Ничеа. Иако су на примеру геометрије форме утицаји делезовских преиспитивања највидљивији, системски су се појавили у третирању ширих културних питања, тако што су изазвали многе дуалности попут: јавно/приватно, мушко/женско, природа/култура и унутрашње/ спољашње. Студија је приказала неколико нивоа на којима се показује актуелно превазилажење дијалектичког модела размишљања и стварања у области архитектонског пројектовања. Да би отворила нове нивое анализе појма унутрашњости, студија користи хоризонталну ризомску структуру филозофске мисли Жила Делеза, која радикално одбацује (западну рационалистичку) вертикалну хијерархијску структуру по којој су унутрашњост и спољашњост јасно одвојене и насупрот постављене категорије. Заузимањем позиције континуитета, обацује се пословична негација, по којој је супериорна категорија спољашњости у квалитивном прекиду са инфериорном унутрашњошћу. Према истом принципу, начелна просторна и временска неодређеност не третирају се више као проблеми, већ као аутентичне одлике децентрираног и дефрагментираниог субјекта.⁴⁰ Овако схваћен унутрашњи простор је само актуелизација ширег поља могућности које није уређено прекидима и хијерархијским односима, већ *повезаностима* кроз сложени процес *постпоствајања*. Нефиксираност и дестабилизација просторних односа тако постају аутентичне пројекције нефиксираних и непостојаних субјеката чија се радикална раслојеност само попут оптичке илузије привремено указује као фиксни идентитет. Полазни проблем сложености третирања је постмодерна теорија културе, уметности и архитектуре, са идејом да би ова сложеност могла бити продуктивна јер отвара могућност за измештање из појединачних перспектива и заузимање релативистичке аналитичке и стваралачке позиције која је динамичнија, агилнија и креативнија. У потрази за савладавањем мултивалентности пројектантског поступка, студија нуди сет методологија за пројектовање унутрашњег простора које не разврставају, категоришу и одвајају сложености, већ их употребљавају као креативни механизам. Детектовањем пресека који отварају даље везе и тиме креирају процесе пројектовања, а не фиксна стања и производе, студија нуди моделе пројектовања ентеријера који су принципијелно у континуитету са матичним пољем архитектуре. Применом (историјски) наслеђених модела пројектовања, деловање у унутрашњем простору гура се ка примењеним пољима дизајна и декорације, јер се функционалистичким прецизирањем и фиксирањем форме испушта основни капацитет места унутрашњости као превеза или зглоба ка другим дисциплинама, које ће га теоријски и практично раслојавати а не сводити.

Модификације које настају преношењем модалитета размишљања из филозофије у архитектонско пројектовање студија препознаје и проучава у четвртом делу методом студије случаја, где на основу карактеристичних примера трасира појављивање проучаваног модалитета мишљења кроз различите аспекте постојећих пројектантских стратегија. На овако изведеној теоријској платформи, даље се конструишу теоријски модели за архитектонско пројектовање унутрашњег простора, под називима *Дестабилизација*, *Ткање* и *Тајовање*.

7.1.

Десџабилизација

(Метода *са*)

Утврђивање потенцијала принципа континуитета, екстрахованог из филозофске поставке Жила Делеза, за превођење у епистемологију пројектовања унутрашњег простора у случају првог од понуђених модела, надовезује се на идеје о *џосџајању* (или креацији) које је Жил Делез поставио у центар своје филозофске мисли. Према овим идејама, креирање и развој форми засновани су на истовременој свести о јединству и диференцијацији специфичности. *Посџајање* је процес промене или покрета унутар *склоја* односно *асемблажа*. Склоп је било који број *сџвари* или делова *сџвари* окупљених у јединствен контекст. Он може изазвати разне *ефекџе* или утицаје различитих врста: естетске, машинистичке, продуктивне, деструктивне, или информатичке. Делез и Гатари у предговору књизи *A Thousand Plateaus* говоре о појму склопа на примеру књиге:

„У књизи, као и у свим осталим стварима, постоје линије артикулације или поделе, слојева и територија; али постоје и линије лета, покрета, детериторијализације и дестратификације. Упоредне брзине протока ових линија производе феномене релативне спорости и вискозитета, или, супротно томе, убрзања и прекида. Све ово, линије и брзине које се могу мерити, стварају склоп. Књига је склоп овога типа, и као таква је неодредива. Она је мноштвеност – али ми не знамо још увек шта она подразумева, будући да је неодредива, након што је уздигнута до нивоа субстантивног.”⁴¹

Процес *џосџајања* нам омогућава да *склој* видимо на нов начин. Уместо да замислимо склоп као органску целину унутар које се делови (специфични елементи) одржавају на окупу неким јединственим организационим принципом, процес постајања нам открива односе између веома дискретних елемената склопа. У постајању, један део склопа је привучен на територију другог дела, и у том ступању на другу територију, први део мења своју првобитну вредност, али и доноси ново јединство.⁴² Процес који наступа, Делез назива *детериторијализацијом* у којој својства конституишућих елемената нестају и бивају замењена новим својствима склопова.⁴³ У процесу *џосџајања*, формирају се нови склопови, по Делезу и Гатарију, не путем међусобне имитације или аналогије елемената који ступају у склоп, већ стварањем *нових начина* који су функције утицаја између свих елемената, пре

него функција сличности. Овај процес подразумева измештање елемента из његове оригиналне функције и довођење до ситуације у којој се може појавити нова. Управо овај моменат може усвојити теоријска основа за архитектонско пројектовање и по принципу резонанције унети у епистемолошко ткиво пројектовања унутрашњег простора.

„Треба рећи да нам свет поставља (те) две замке – дистанце и поистовећивања... Треба се одупрети обема замкама, оној која нам пружа огледало зараза и поистовећења, и оној која нам показује поглед поимања. Можемо да склапамо само међу склоповима. ...Али привлачност није ништа, то је тело уз тело, мрзети оно што угрожава и инфицира живот, волети тамо где се он умножава (не потомци нити потомство, већ умножавање...)”⁴⁴

Ако елементе склопова схватимо као афективне а не репрезентативне, видимо их не као чланове неке *врсте* већ као елементе или индивидуе у машинистичким склоповима где су учесници сви елементи, њихова својства и односи, равноправно. Елемент је дефинисан листом активних и пасивних афеката у контексту сингуларних склопова којих је део. Ови афекти циркулишу и бивају трансформисани унутар склопа. Делез и Гатари истичу нестанак субјективних преламања и фантазија, на рачун чисто машинистичких превођења афеката (интензитета) који превазилазе врсте и катеогрије. Елемент који се креће ка другом, не имитира га, нити се са њиме идентификује; са њим не саосећа, нити поставља ни аналогију. Једино питање, које Делез и Гатари постављају, је како се може афекат предати, да би даље прешао на суседне субјекте и форме, градећи нове склопове. На овај начин настаје још невиђени склоп који није ни једно ни друго од почетних склопова. Ако се сваки елемент који улази у пројектантски поступак посматра по овом принципу, и ако се процес пројектовања креће у правцу да тражи начин да се отвори пут који је претходно био блокиран, настају нове врсте, нови склопови и коначно нове форме унутрашње архитектуре. Као методолошке одреднице, по принципу резонанце утицаја филозофских на архитектонске модалитете промишљања, можемо усвојити поступке компоновања различитих категорија (брзина и афеката) ентитета који ступају у неку врсту симбиозе, где се траже апстрактни нивои на којима се проналазе могућности да се различите ствари изразе кроз једно значење. Под насловом методолошког модела *Дестабелизација* подразумевамо управо поступак конструисања везе ван стабилности својстава ентитета, ка свему ономе што он није, али може постати у поступку постајања нових склопова, захваљујући својим ефективно-афективним капацитетима.

Делез говори о склоповима у *Дијалозима* са Клером Парнеом, као о композицији брзина и афеката које укључују у потпуности различите индивидуе у симбиозу: „... ви нисте мали Еским у пролазу... Али можда имате посла са њим, можда имате нешто да склопите са њим, неко постајање-Ескимом, које се не састоји од претварања да сте Еским, од тога да га опонашате или се са њим поистоветите, да презмете Еским, већ од тога да склопите нешто између њега и вас – јер можете да постанете Еским само ако сам Еским постане нешто друго.”⁴⁵

Епистемологија пројектовања унутрашњег простора према овом моделу може усвојити Делезове захтеве за одбацавање аналогија и имагинација када се ради о развоју елемената пројекта, на рачун стварања проблема, дијаграма и упитних машина. Ако се конструишу процеси у којима елементи *дају*⁴⁶ делове свог *шела* са односима брзина и спорости којима се трансформишу, то давање ће их учинити *друјима* у оригиналном склопу који не проистиче из аналогија или сличности, већ из непознатог. Оно што је потребно учинити у пројектантском методу, је развијати ентитете не поређењем, него постављањем у релације које их из корена истржу из сопствених специфичности, омогућавајући им тако да постану нови склоп, односно да постану *заједно* или *са* другим ентитетом. Преводећи филозофски модел мишљења према основном правилу принципа континуитета (где остаје само оно што увећава број веза, док се све остало одбацује као ригидно) у архитектонско поље, теоријски модел за пројектовање унутрашњег простора под називом *Дестабилизација* нуди могућност за произвођење нових веза довођењем у питање свих стабилних својстава улазних података пројектантског поступка као и свих његових фаза. Истргнути из својих упоришта, ентитети се крећу ка *друјома* и *друјачијем* ентитету, такође дестабилизованом, градећи тако нови склоп, кроз постајање *са*. Иако називом одговара на актуелне тенденције дестабилизације физичке форме и структуре, концепцију заснива на тражењу утицаја или карактеристика који дестабилизују централизовање и фокусирање процеса пројектовања. На овај начин, проналазе се и граде принципи веза или еластичност која одржава архитектонску целину упркос актуелној ентропији дискурса.

Сви улазни елементи пројектантског поступка као и његови чиниоци, од конструктивне логике, преко организационих модела, разумевања феномена или третирања ентитета уместо очвршћавањем сопствених идентитета, развијају се дестабиловањем, и тако се крећу ка ономе што нису или ка новим специфичностима, рођеним у прелазима *ка* другом, суседном елементу са којим се остварује чист контакт преношењем афеката, односно новом везом која отвара нову грану развоја.

Развијањем сваког улазног елемента, као и процеса пројектовања путем произвођења нових додира (чистих конективности), а према резонирању механизма изложених појмова *постјајања*, *деиеријоријализације* и *склојова*, сваки елемент као и сам процес истргнути су из свог упоришта и дестабилизацијом својих специфичности упућени на креирање нових односа, форми и интензитета.

7.2.

Ткање

(Метода увезивања)

Према главном правилу принципа континуитета екстрахованог из филозофске платформе Жила Делеза, по коме се „задржава ... само оно што увећава број веза”,⁴⁷ док се све остало одбацује као ригидно, теоријски модел за пројектовање унутрашњег простора под називом *Ткање* нуди могућност за производњу нових веза кроз укидање организационих принципа и свих правилних путања развоја, да би се довођењем у контакт несагласних и нехијерархизованих елемената, јавиле нове везе, нових родова и врста. Улазни елементи се, без претходне класификације, доводе у контакт који изазива рађање нових веза и грађење сложеног поступка увезивања или уплитања. Овим увезивањима – везама које су нових врста – настаје нека врста *композиционе* структуре која може деловати као целина на организационом, програмском или плану материјализације, али која чува разнородност и несагласност улазних елемената.

Самим називом, метода отвара могућност разумевања архитектонског структурирања у односу на модел структурирања тканина. Ефемерност и динамичност покрета тканине су принципи које модел резонира кроз отпор крајњој рационализацији структуре, коришћењем потенцијала неодређености и реактивности које покрет носи. Модел се заснива на разумевању и активном тумечењу Делезових поставки појмова *стања* и *илајкиких њросџора* на плану конципирања архитектонског деловања а не на плану развоја архитектонске форме. У логици коју модел упошљава, остаје све што је дезорганизовано или што изазива тактилне или сензуалне реакције а не рационализоване и одређене путање. Према речима архитекте и дизајнера Најцела Коутса, да је: „тканина... савршен медијатор између чврстог и течног”,⁴⁸ модел трага за принципима композиције који откривају просторне услове за развој сензибилности или могућности да се сензације произведу, пратећи Делезова тумачења улоге уметничких дискурса у производњи знакова који ће нас *јурнуџи* ван успостављених *навика* перцепције ка условима креације. Активним увођењем релација појмова *стања* и *илајкиких њросџор*, дефинисаних у филозофској поставци Жила Делеза, у ткиво пројектантског дискурса, гради се теоријски модел пројектовања унутрашњег простора који подржава дезорганизованост материје (материјала којим архитектура оперише) и који тежи да изазове сензуалне и тактилне реакције уместо рационализованих организационих система и планираних путања.

Делез и Гатари уводе појам *глајкој њросџора* (*smooth space*) као алтернативу *набораном њросџору* (*striated space*) који представља подељеност простора покрета којом се забрањује слободно кретање. Насупрот овако дефинисаном набораном простору стоји *глајки њросџор*, који се односи на окружење, на пејзаж који гради субјект својим оперисањем. Делез и Гатари показују да је: „глатки простор ... испуњен догађајима и есенцијама (супстанцијама), више него формираним и перципираним стварима. То је простор афеката, пре него простор неког својства. Он је пре тактилан него оптички перципиран. С обзиром на да то да наборане форме организују материју, глатки материјали показују силе, и служе као њихови симптоми. То је простор пре интензиван него екстензиван, простор дистанца, а не мерења и својства. Интензивни *Spatium* уместо *Extensio*. Тело без органа уместо организма и организација.”⁴⁹

Резонирајући својства *глајкој њросџора*, који је погодан за ризомски раст и номадски покрет, јер се састоји од дезорганизоване материје и тежи да изазове сензуалне или тактилне одговоре, пре него да установи оштри рационални метод функционисања, предложени модел за пројектовање унутрашњег простора растапа утврђене организационе моделе. Са друге стране, појам *стања* Делез и Гатари уводе као механизам *хвањања* покрета и поделе простора, као средства комуникације у служби набораних простора, која ће приказати потребе за фиксним деловима.⁵⁰ Стања уграђују у наборане просторе системе хијерархије односа којима одређују структуру једног слоја, чинећи га различитим или несагласним, другом слоју. Стање, према поставци Делеза и Гатарија, очвршћава енергију тока, креирајући неједнакости. Путем линија које креира стање, протоци бивају очвснути и контролисани. Делез је учинио могућим посматрање живота са позиције његове отворености, па се концептуално покретање од затворених растеризованих мрежа до стања уплетених глаткости, у архитектонском дискурсу одразило најпре као увођење отворености као одреднице и пројектантског процеса и резултата тих процеса.

Сви улазни елементи пројектантског поступка као и његови чиниоци, од конструктивне логике, преко организационих модела, разумевања феномена или третирања ентитета развијају се, уместо организовањем у хијерархизоване системе – увезивањем разноликости у композитне структуре, у којима се појављују нове врсте веза производе ефекте који се обрађају не формираним представама и перцепцијама, већ који покрећу креативне реакције. Парафразирајући Делеза који цитира Френсиса Бјекона, модел тражи актове који производе „ефекат на нервни

систем, а не на мозак.»⁵¹

Развијањем сваког улазног елемента, као и процеса пројектовања путем произвођења нових додира (чистих конективности), а према резонирању механизма изложених појмова *сћања* и *илајких њросћора*, сваки елемент, као и сам процес, дезорганизују се и отварају ка сензорним критеријумима за уплитање у композитне структуре нових односа, форми и интензитета.

7.3. Тајовање (Метода *метиа*)

Поштујући и даље основно правило принципа континуитета екстрахованог из филозофске платформе Жила Делеза, по коме се систем развија у правцу производње нових веза, настаје још један (од непребројиво много) модела за пројектовање унутрашњег простора под називом *Тајовање*. Овај модел елементе којима оперише не дефинише својствима, него везама које они остварују ка другим елементима. Овако формулисаним, елементима се даље манипулише опет у смеру остваривања нових веза, до тада непостојећих, које се надовезују чистим контактима на мрежу постојећих веза. Називом метода црпи метафорички потенцијал из анализе интернет сервиса и услуга нове генерације, као што је на пример Веб 2.0 (који представља нову фазу употребе мреже, где корисник сам активно ствара садржај). Иако се заснива на познатим, већ две деценије старим техникама информационог дизајна, нови режим употребе доноси помаке у разумевању односа као апстрактне категорије која постаје ослонац функционисања система. За разлику од дотадашњих интернет страница (*web* сајтова) на којима су људи били ограничени на пасивно посматрање садржаја сајта, алати Веб 2.0 омогућавају да страница постане медиј дијалога, кроз кретање садржаја генерисаног од стране корисника у виртуелној заједници. У роману *Неуромасер* Вилијема Гибсона написаном 1984. године, описан је појам *киберџоросџора* као место где „подаци плешу са људском свешћу.”⁵² Захваљујући новим алатима и техникама информационог дизајна, готово да се остварује Гибсонова утопија две деценије касније, јер корисник остварује активно учешће у креирању интернет садржаја, где велики део тог садржаја и настаје на основу релационог капацитета система комуникације (као што су блогови, *wiki* стране, социјалне мреже и томе слично). Осим што је сама апликација у којој се остварује комуникација подељена, заједничка, све већа количина података које је корисник раније задржавао на сопственој фиксној адреси (на хард диску), сели се у такозване *облаке* (*cloud*) односно у кибер-окружење или интернет екосистем. Чак и апликације немају више појединачну и фиксну адресу, већ се и оне налазе у поменутиим *облацима* захтевајући на тај начин од корисника само приступни терминал заједничкој подељеној, флукутирајућој мрежи информација. Осим што подаци нису више обједињени нити на фиксним адресама, већ подељени међу кластерима сервера и складишта информација којима сервери приступају, чак и (хардвер) ресурси које корисник користи изабраним апликацијама такође више нису фиксни и појединачни (припадајући кориснику), већ подељени, и *изнајмљени* од мреже ресурса и изабрани према актуелним потребама.

Организациони модел, који подразумева радикалну децентрализацију којом систем функционише на основу дељења и односа једних елемената система ка другима, који укида контролу од стране једног централизованог привилегованог ентитета, може бити сагледан као материјализација једног од многих механизма Делезове филозофске платформе. Удруживање и успостављање релација је заправо основ функционисања оваквих информационих система. Осим што се корисник може укључити у креирање садржаја којем приступа, сам алат који систем користи успоставља нову равну комуникације међу корисницима, којом се њима олакшава међусобна размена и прави се нова веза – нова заједничка тачка. Поменути протокол Web 2.0 заснива се на, не тако новој, топологији рачунарских мрежа која се назива *P2P (peer-to-peer)* модел. Овај модел нуди увезивање рачунара по децентрализованом принципу, односно удруживање у нехијерархизовану мрежу где ни један учесник нема примат нити могућност контроле. Информације се не налазе фиксне и у целини на једној адреси већ се деле тако да се методом увезивања и удруживања постиже складиштење и расподела већег броја информација. Сви учесници система подједнако су и клијенти и сервери – међу собом равноправни. Нема централне тачке управљања, тако да је и контрола над ресурсом *подељена*. Садржај који се дели може се описати такозваним *таговима (теги)* и расподелити на више адреса, где адреса може и флукуирати у зависности од архитектуре система. Претраживање и означавање садржаја успоставља се описивањем *релација*, за разлику од раније успостављених фиксних путања до фиксног садржаја са фиксном адресом. Тагови или мете олакшавају претрагу информација, будући да је садржај описан везама које остварује, уместо фиксним и затвореним низом карактеристика, чиме се значајно увећава могућност приступа садржају. Систем који гради овај протокол коришћења Интернета у основи је дистрибутиван, заснован на размени информација и релационом капацитету садржаја.

Модел *облака теги (tag cloud)*, где се ентитет не представља својим садржајем на фиксној адреси, већ системом веза са другим садржајима, подржан нехијерархизованом мрежом (рачунара) која гради флукуирајући ресурс (P2P), представља једну од могућих модификација теоријских модела које развија Жил Делез у потрази за усложњавањем, постајањем комплексности и интензификацијом. Ако се надовежемо на појам стања, интерпретиран кроз претходни теоријски модел, овде можемо као ослонац, препознати појам *номада* који означава начин функционисања ван организационог *стања*. Номадски начин живота, према Делезу, карактерише покрет кроз простор који је у оштром контрасту према ригидним и статичним границама стања. Делез и Гатари објашњавају да је номадизам начин живота који

карактерише кретање *између* две тачке. То *између*, преузима „читава конзистентност и ужива подједнако и аутономију и успостављање сопственог правца. Живот номада је интермецо.”⁵³ Номад је стога, начин бивствовања у средини, или између тачака, а карактерише га покрет и промена, јер је неспутан системом организације. Будући да је једини циљ номада да настави да се креће унутар *интермеца*, Делез и Гатари нуде развојни модел који то омогућава – *ризом*. Ризом представља историју и културу као мапу широког спектра атракција и утицаја без специфичног исходишта или порекла, јер „ризом нема почетак и крај, он је увек у средини, између ствари, међубиће, *интермецо*.”⁵⁴ Равански покрети ризома опиру се хронологији и организацији, а фаворизују номадске системе раста и ширења. У овом моделу, културе се шире ка расположивом простору чак и кроз фисуре и процепе, еродирајући све што се нађе на путу, и на тај начин успостављају гладак простор.

Сви улазни елементи пројектантског поступка као и његови чиниоци, од конструктивне логике, преко организационих модела, разумевања феномена или третирања ентитета описују се сабирањем веза које успостављају ка другим елементима, творећи нехијерархизован систем веза који се даље развија тражећи расположиве просторе и нове расположиве везе, које ће бити произведене само у односу на покрет из једне тачке ка другој а не у односу на фиксу адресу или стање. Побрајањем постојећих и даље грађењем нових веза које припадају ентитету, он се даље развија у интермецу између једног стања ка другом, па се и сам процес пројектовања а касније и употребе ослања на исти релациони механизам.

Овај модел пројектовања резонирајући претходно теоријски разложене моделе филозофског промишљања, ослања се на нејасне и помичне неперсонализоване матрице односа. Фиксни одговори на велика питања, по Делезу са собом носе деструктивност јер затварају развој, док њихово избегавање води неизбежном пливању у нејасноћи, несигурности и отворености дебата. Критеријуми за развој не траже се у ауторитету знања или објективности, већ у њиховој релативности ослањајући се на капацитете наше унутрашњости за њихово препознавање. Развијањем сваког улазног елемента, као и процеса пројектовања путем произвођења нових додира (чистих конективности), а према резонирању механизма изложених појмова *номада* и *интермеца*, овим методолошким моделом за пројектовање сваки елемент као и сам процес преузима *неуобличеност* као форму нових односа и интензитета.

Напомене уз 4. део

- 1 Видети опширније у: Michael Hays, Introduction to *Architecture Theory since 1968*.
- 2 Hays, Introduction to *Architecture Theory since 1968*.
- 3 Charles Rice, *The Emergence of the Interior*, 231.
- 4 Donald Langmead and Christine Garnaut, *Encyclopedia of Architectural and Engineering Feats* (Santa Barbara: ABC-CLIO, 2001), 269.
- 5 Hermann Muthesius, *The English House*, trans. Janet Seligman (London: Crosby Lockwood Staples, 1979), 17.
- 6 Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, *The Arts and Crafts Movement* (London: Thames and Hudson, 1991, Reprinted 1995), 31.
- 7 Kenneth Frampton, Yukio Futagawa, *Modern Architecture 1851–1945* (New York: Rizzoli, 1983), 22.
- 8 J. Baldwin, *BuckyWorks: Buckminster Fuller's Ideas for Today* (New York: John Wiley & Sons, 1996), 17.
- 9 J. Baldwin, 18–26.
- 10 Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. (Chicago: University of Chicago Press, 1969), 18–25, 265–266.
- 11 Richard Buckminster Fuller, *Your Private Sky: Discourse*, Krausse and Lichtenstein ed., (Springer, 2001), 82.
- 12 Katarina Mrkonjic, „Environmental Aspects of Use of Aluminium for Prefabricated Lightweight Houses: Dymaxion House Case Study”, у *International Conference on Sustainable Architectural Design and Urban Planning Hanoi Architectural University*, May 15–16, Hanoi, Vietnam, 2007, 1. (<http://unaus.eu/pdf/T007.pdf>) (10.10. 2012.)
О конструктивним карактеристикама видети опширније у: Amy Edmondson, *A Fuller Explanation* (Emergent World LLC, 2007), 259–287.
- 13 Katarina Mrkonjic, „Environmental Aspects of Use of Aluminium for Prefabricated Lightweight Houses: Dymaxion House Case Study”, 2.
- 14 Tom Wolfe, *Od Bauhausa do našeg doma*, (Zagreb: Postscriptum, 2007), 26.
- 15 „Он ради све око модела, осећајући га под својим прстима; и зато његов производ није апстрактан”. El Lissitzky у Paul Emmons, Matthew Mindrup, „Material Models and Immaterial Paradigms in the Rietveld Schroder House” in *Journal of Architectural Education*, Volume 62, Issue 2, 2008, 44–52: 45.
- 16 Henri Lefebvre, Christine Levich, „The Everyday and Everydayness”, in *Yale French Studies*, No. 73, Everyday Life. (Yale University Press, 1987), 7–11.
- 17 Henri Lefebvre, *Critique of Everyday Life* (1947), trans. John Moore, (London and New York: Verso, 1991), 40.
- 18 Видети опширније у: Jane Jacobs: *The Death and the Life of Great American Cities*, (Vintage Books, 1961).
- 19 Видети опширније у: Michel de Certeau, *The Practice of Everyday Life* (Berkeley and London: University of California Press, 1988).
- 20 De Certeau, XV.
- 21 Томас Кун творац је појма *џомак џарадиџме* (*paradigm shift*), видети опширније у: Томас С. Кун, *Структура научних револуција* (1970), превод Станиша Новаковић (Београд: Нолит, 1974).
- 22 Кун, 171.
- 23 Видети опширније у: Гастон Башлар, *Нови научни дух* превод Мира Вуковић (Нови Сад: Издавачка књи-жарница Зорана Стојановића, 1991).
- 24 Мебијусова трака је математички модел континуалне површи са само једном страном и једном гранич-ном компонентом који поседује математичко својство не-оријентабилности.
- 25 Видети опширније о односу источне и западне мисли у: Roland Barthes, *Carstvo znakova* (Zagreb: August Cesarec, 1989).

- 26 Matilda McQuaid, *Shigeru Ban* (London: Phaidon, 2003), 167.
- 27 Manuel DeLanda, „Deleuze and The Use of Genetic Algorithms in Architecture”, Ali Rahim, ed. by, *Architectural Design: Contemporary Techniques in Architecture*, Vol. 72, (Wiley Academy Press, No 1 January 2002), 9–13.
- 28 Мануел де Ланда је режисер и филозоф, посебно фокусиран на филозофију Жила Делеза, следећи чије идеје постаје један од протагониста *новој материјализма*. Професор је на више архитектонских, филозофских и уметничких школа: на Универзитету Пенсилваније у Филадельфији, на катедри студија Жила Делеза Интердисциплинарних студија ЕГС школе у Швајцарској и на Архитектонском факултету на Универзитету Колумбија у Њујорку.
- 29 De Landa, *Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture*, 9.
- 30 De Landa, *Deleuze and the Use of the Genetic Algorithm in Architecture*, 11.
- 31 Greg Lynn, *Animate Form*, (New York: Princeton Architectural Press, 1999), 13.
- 32 Lynn, *Animate Form*, 11.
- 33 Lynn, *Animate Form*, 39.
- 34 Lynn, *Animate Form*, 39.
- 35 Lynn, *Animate Form*, 40.
- 36 Нувел и Бодријар, *Сингуларни објекти – архитектура и филозофија*, 27.
- 37 Видети опширније у: Мароје Мрдуљаш, „Нова културна екологија” у *Опис* No 71. (Zagreb: Arhitektst, 2011), 18–36.
- 38 Видети детаљније у: Ryue Nishizawa „Teshima Art Museum” in *Architecture and Urbanism*, No 512, (A+U Publishing, 2013), 116–132.
- 39 Jeffrey Kipnis, „Towards A New Architecture,” in Greg Lynn, ed. by, *AD Folding in Architecture* (1993), Revisited edition, (London: John Wiley & Sons Ltd, 2004), 56–66.
- 40 Видети опширније у 2. делу студије виђење децентрираности и раслојености субјекта о којима говоре Жак Лакан и Славој Жижек.
- 41 Deleuze and Guattari, Introduction to *A Thousand Plateaus*, 3–4.
- 42 Пример овог принципа се може илустровати начином на који су атоми привучени у склоп суседних атома својим афинитетима, а не неком унапред познатом организационом сврхом.
- 43 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 284–285.
- 44 Делез и Парне, *Дијалози*, превод Оља Петронић (Београд: Федон, 2009), 71.
- 45 Делез и Парне, 71.
- 46 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 259.
- 47 Rajchman, *The Deleuze Connections*, 4.
- 48 Nigel Coates, „Skin/Weave/Pattern” in *Architectural Design: Architextiles*, Volume 76, Issue 6 (John Wiley&Sons, Ltd., December 2006), 44–49.
- 49 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 479.
- 50 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 385–386.
- 51 Daniel Smith, John Protevi, „Gilles Deleuze” in *Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2008), (<http://plato.stanford.edu/entries/deleuze/>) (pristupljeno 10. 5. 2013).
- 52 Larry McCaffery, *An Interview with William Gibson* (http://project.cyberpunk.ru/idb/gibson_interview.html) (приступљено 20. 3. 2013).
- 53 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 380.
- 54 Deleuze and Guattari, *A Thousand Plateaus*, 25.

Закључак и препоруке

Француски филозоф Жил Делез је, у складу са сопственим виђењем сврхе филозофије, поставио велики број нових концепата у оквиру којих мишљење сваког појединачног дискурса може даље да се развија. Релевантност његовог утицаја на архитектонску пројектантску праксу и архитектонско мишљење јасно је видљива кроз рад генерације архитектонских мислилаца и стваралаца активних од деведесетих година прошлог века до данас. Међу многобројним концептима за промишљање које Делез отвара, за архитектуру крајем прошлог века, као најплодоноснији се показују: концепти процеса генезе форме, примат процеса над производом (у оквиру којег се истражује улога процеса као објекта архитектонског пројектовања), питања односа виртуелног и реалног, као и питања партиципативног приступа еколошким, политичким и социјалним проблемима кроз архитектонска средства. Савремени теоретичари, пратећи развој Делезовог утицаја на архитектуру, оцењују да су његове концепције на изванредан начин ојачале архитектуру и њену релевантност за филозофију (Елен Фришо и Стивен Лу) доприносећи новом сагледавању света кроз третман односа етике и естетике, као и кроз постављање концепата и пракси у константне варијације, што природно припада критичком и креативном апарату архитекте. У односу на период између осамдесетих и деведесетих година прошлог века, када се нагло повећавала брзина којом је архитектура конзумирала филозофске (Делезове) концепте, почетком овог века настаје период смањивања њиховог цитирања и реферирања који се (привидно) може читати као својеврсно исцрпљивање Делезове филозофске платформе за архитектуру (Фришо и Лу). Управо стога студија тражи њене отворене утицаје у облику могућности активирања принципа предметне филозофске теорије за развој нових (концепција) методолошких модела архитектонског пројектовања, са посебним усмерењем на специфичности архитектонског деловања у унутрашњем простору. Студија се фокусира на истраживање омогућавања и поспешивања формирања нових односа између идеја и пракси, мишљења и стварања, које Делезова теорија начелно нуди, конкретним примером увођења принципа континуитета препознатог у филозофској поставци на домен конкретне проблематике методологије пројектовања унутрашњег простора. Ослањајући се на поставке о ризомској структури промишљања, студија експлоатише принцип континуитета за изградњу сопствених механизма развоја поља могућности као мреже међуповезаности отворених крајева у оквиру које је могуће конципирање архитектонског деловања у унутрашњем простору. Намера студије

није била да истражи критичку генеологију Делезовог утицаја на архитектуру у протекле три деценије, већ да активним излагањем знањима о његовој филозофији, пронађе (резонира) нови концептуални оквир за рад у пољу архитектуре унутрашњих простора. Истраживање начина на који бављење и излагање филозофским идејама Жила Делеза може допринети архитектонском разумевању нарастајуће комплексности савременог света и на који оно може поспешити нове приступе архитектонском пројектовању, посебно је важно за развој пројектовања унутрашњег простора јер ангажује партиципативну перспективу на начелну међуповезаност и непрекинутост простирања (хуманог и природног) екосистема, која почиње на нивоу разумевања субјекта и његовог односа ка непосредном, личном простору. Управо кроз сусрете (Делез) настају субјекти (људски, архитектонски, друштвени и други), где догађај сусрета претходи настанку субјекта тако да сам настанак постаје изградња релационих капацитета. Однос живог субјекта и материјалног архитектонског контекста износи се на овај начин у први план, а систем изградње међусобних веза чита се као архитектонски концепт. Према главном правилу принципа континуитета екстрахованог из филозофске платформе Жила Делеза, по коме се задржава само оно што увећава број веза, док се све остало одбацује као ригидно (Делез), студија конструише неколико, од непребројиво много, теоријских методолошких модела за пројектовање унутрашњег простора чије је системско опредељење повезивање до тада неповезаних елемената у *континуалну мешавину* (Грег Лин) која опредмеђује све-протегнутост материјалног и нематеријалног света у облику архитектонских формација. Повезаност се поставља као циљ у конципирању метода за пројектовање на првенствено филозофском плану, где просторна повезаност може (али и не мора) бити само једна од манифестација.

Као основну вредност Делезовог утицаја на архитектуру студија, као препоруку за даља истраживања, препознаје неисцрпност интерпретација концепата и појмова постављених у предметној филозофској теорији за истраживање у области методологије архитектонског пројектовања, на различите, субјективне и креативне начине. Непосредне препоруке студије односе се на даље истраживање могућности интердискурзивне размене знања за проширивање теоријске основе за архитектонско пројектовање, по принципу резонанције. Истраживање и примена понуђених методолошких модела за пројектовање отворило би разматрања неопходности методолошког континуитета у конципирању архитектонског екстеријера и ентеријера. Делезова филозофска поставка представља механизам који отвара нове могућности погледа на свет који нас окружује, као и конципирање методологије деловања у њему, ако не представља и саму *неисцрпност тих могућности*.

ЛИТЕРАТУРА

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ/ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА:

теорија и критика архитектуре:

Abalos, Inaki. *The good life: a guided visit to the houses of modernity*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2001.

Alexander, Christopher and Eisenman, Peter. „Contrasting Concepts of Harmony in Architecture: An Early Discussion of the „New Sciences“ of Organised Complexity in Architecture,” (1983), in *Studio Works 7: Harvard University Graduate School of Design*. Princeton University Press, 2000. 50-57.

Arnheim, Rudolf and Zucker Wolfgang. „Inside and Outside in Architecture: A Symposium“ in *The Journal of Aesthetic and Art Criticism*, Vol 25, No 1. Autumn, 1966. 3-15.

Baldwin, J. *BuckyWorks: Buckminster Fuller's Ideas for Today*. New York: John Wiley & Sons, 1996.

Banham, Reyner. *The Architecture of the Well-Tempered Environment*. Chicago: University of Chicago Press, 1969.

Bendžamin, Endrju. *Filozofija arhitekture*. (2000.) Prevod Živojin Bata Karapešić. Beograd: Clio, 2011.

Benjamin, Walter. „Louis Philippe, or the Interior“ u eseju: „Paris, the Capital of the Nineteenth Century“, u *Selected Writings*, Michael W. Jennings edited by. Harvard University Press, 2002.

Благојевић, Љиљана. „Dekonstruktivistička arhitektura n'existe pas“ у Глас и писмо, Жак Дерида у одјецима, приредио Петар Бојанић. Београд: Диспут, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2005. 89-97.

Borden, Iain and Rendell, Jane, edited by. *InterSections: Architectural Histories and Critical Theories*. London: Routledge, 2000.

Broadbent, Geoffrey and Ward, Antony. *Design methods in architecture*. London: Lund Humphries for the Architectural Association, 1969.

Cache Bernard. *Earth Moves: The Furnishing of Territories*. Cambridge and London: The MIT Press, 1995.

Colomina, Beatriz. *Privacy and publicity: Modern Architecture as Mass Media*, (1994.) Cambridge and London: The MIT Press, 1996.

Colomina, Beatriz. „The Split Wall: Domestic Voyeurism“ in *Sexuality and Space*. New York: Princeton Architectural Press, 1992. 72-111.

Coates, Nigel. „Skin/Weave/Pattern“ in *Architectural Design: Architextiles*, Volume 76, Issue 6. John Wiley & Sons, Ltd., December 2006. 44-49.

Cross, Nigel. *Design Thinking*. New York: Berg, 2011.

Cumming, Elizabeth and Kaplan, Wendy. *The Arts and Crafts Movement*. London: Thames and Hudson, 1991, Reprinted 1995.

Delalex, Gilles. *Go with the flow: Architecture, Infrastructure and the Everyday Experience of Mobility*, Helsinki: University of Art and Design Helsinki, 2006.

De Landa, Manuel. „Deleuze and The Use of Genetic Algorithms in Architecture” in *Architectural Design: Contemporary Techniques in Architecture*, edited by Ali Rahim, Vol. 72. Wiley Academy Press, January 2002. 9-13.

Edmondson, Amy. *A Fuller Explanation*. Emergent World LLC, 2007.

Emmons, Paul and Mindrup, Matthew. „Material Models and Immaterial Paradigms in the Rietveld Schroder House” in *Journal of Architectural Education*, Volume 62, Issue 2. Blackwell Publishing, 2008. 44-52.

Eisenman, Peter. *Diagram diaries*. New York: Universe Publishing, 1999.

Eisenman, Peter. „Making the Cut” in *Anytime*, edited by Cynthia Davidson. New York: Anyone Corporation, 2001.

Eisenman, Peter. „Unfolding events: Frankfurt Rebstock and the possibility of a new urbanism” in *Unfolding Frankfurt* edited by Eisenman, Rajchman, Geib and Kohso. Berlin: Ernst & Sohn, 1991.

Forty, Adrian. *Words and Buildings: A Vocabulary of Modern Architecture*. London: Thames&Hudson, 2000.

Frazer, John. *An Evolutionary Architecture*. London: AA Publications, 1995.

Frampton, Kenneth and Futagawa, Yukio. *Modern Architecture 1851-1945*. New York: Rizzoli, 1983.

Fuller, Richard Buckminster. *Your private Sky: Discourse*, edited by Krausse and Lichtenstein. Springer, 2001.

Gausa, Guallart, Muller, Soriano, Porrás, Morales. *The Metapolis Dictionary of Advanced Architecture: City, technology and society in the information age*. Barcelona: Actar, 2003.

Grosz, Elizabeth. „Architecture from the outside” in *Anyplace* edited by Cynthia Davidson. Cambridge and London: The MIT Press, 1995, 14-23.

Healy, Patrick. *The Model and its Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2008.

Hertzberger, Herman. *Lessons For Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2001.

Hays, Michael, edited by. *Architecture Theory since 1968*. (1998.) Cambridge and London: The MIT Press, 2000.

Hill, Jonathan, edited by. *Occupying Architecture: Between the Architect and User*. New York: Routledge, 1998.

Hill, Jonathan. *Actions of Architecture: Architects and Creative the User*. London and New York: Routledge, 2003.

Hill, Jonathan. *Immaterial Architecture*. London and New York: Routledge, 2006.

Hight, Christopher. „Inertia and Interiority: 24 as a Case Study of the Televisual Metropolis”, u *Journal of Architecture*, vol. 9, no. 3. London: Routledge, 2004.

Jobst, Marko. „Why Deleuze, Why Architecture” in *Deleuze and Architecture*, edited by Helene Frichot and Stephen Loo. Edinburgh University Press, 2013.

Jobst, Marko. „Exception, Rule and Architecture out-of- eld” u *Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge*. No 21. State University Bowling Green: Winter 2010.

Jones, John Chris. *Design Methods*, (1970) 2nd ed. London: John Wiley & Sons, 1992.

Kipnis, Jeffrey. „Towards New Architecture” in *Folding in Architecture*. (1993.) England: AD, Wiley-Academy, 2004. 57-65.

Kipnis, Jeffrey. „Forms of Irrationality” In *Strategies in Architectural Thinking*, edited by Whiteman, Kipnis and Burden. Cambridge, Massachusettes and London: The MIT Press, 1992.

Leach, Neil edited by. *Rethinking Architecture, A reader in Cultural Theory*. London: Routledge, 1997.

Leatherbarrow, David and Mostafavi, Mohsen. *Surface architecture*. Cambridge and London: The MIT Press, 2005.

Langmead, Donald and Garnaut, Christine. *Encyclopedia of Architectural and Engineering Feats*. Santa Barbara: ABC-CLIO, 2001.

Lynn, Greg, edited by. *Folding in Architecture*. (1993.) England: AD, Wiley-Academy, 2004.

Lynn, Greg. *Animate Form*. New York: Princeton Architectural Press, 1999.

Maas, Winy. „Essay 07” in *Architecture bulletin 05, Symposium architecture 2.0 / the destiny of architecture*. Rotterdam: Netherlands Architecture Institute, 2007. 98-114.

Machado, Rodolfo and Khoury, Rodolphine. *Monolithic Architecture*. New York: Prestel, 1996.

Mako, Vladimir. *Estetika — arhitektura: sedam tematskih rasprava*. Beograd: Orion-art, 2005.

Mako, Vladimir. *Estetika — arhitektura 2*. Beograd: Orion-art, 2009.

Миленковић, Владимир. *Архитектонска форма и мулти-функција*, Beograd: Задужбина Андрејевић, 2004.

Mrkonjic, Katarina. „Environmental Aspects of Use of Aluminium for Prefabricated Lightweight Houses: Dymaxion House Case Study” y International Conference on Sustainable Architectural Design and Urban Planning Hanoi Architectural University, May 15-16. Hanoi, Vietnam, 2007. (<http://unau.edu/pdf/T007.pdf>) (10.10. 2012.)

Мрдуљаш, Мароје. „Нова културна екологија” y Орис, No 71. Zagreb: Arhitekst, 2011. 18-36.

Muthesius, Hermann. The English House, translated by Janet Seligman. London: Crosby Lockwood Staples, 1979.

Muthesius, Hermann. Style-Architecture and Building-Art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition, translated by Stanford Anderson. Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1994.

McQuaid, Matilda. Shigeru Ban. London: Phaidon, 2003.

Nesbitt, Kate edited by. Theorizing a new agenda for Architecture: an anthology of architectural theory 1965-1995. New York: Princeton Architectural Press, 1996.

Nishizawa, Ryue. „Teshima Art Museum” in Architecture and Urbanism, No 512, A+U Publishing, 2013. 116-132.

Нувел, Жан и Бодријар, Жан. Сингуларни објекти - архитектура и филозофија. Загреб: АГМ, 2008.

Riley, Terence. The Un-Private House. New York: The Museum of Modern Art, 1999.

Ryle, Gilbert. The concept of Mind. London: Hutchinson, 1949.

Rice, Charles. The Emergence of the Interior: Architecture, Modernity, Domesticity. London and New York: Routledge, 2007. (digital edition)

Perrella, Stephen edited by. Hypersurface Architecture I. Architectural Design Profile, No.133., England: John Wiley&Sons, 1998.

Rahm, Phillipe. “Form and Function follow Climate”, y Archithese No 2, Bauten/Bauen – Architekturlaborschweiz: Interview 3, interviewed by Laurent Stalder. Departement architecture TH Zürich, 2010, 88-93. http://www.wolfsberg.com/documents/Interview_PhilippeRahm.pdf (10.11.2012.)

Rosner, Victoria. Modernism and the Architecture of Private Life. New York: Columbia University Press, 2005.

Sulan Kolatan. Un-private house. MOMA interactive exhibitions 1999. http://www.moma.org/interactives/exhibitions/1999/un-privatehouse/Project_17.html (приступљено 3.5.2013)

Tschumi, Bernard. „Questions of Space: The Pyramid and the Labyrinth or the Architectural Paradox” in Studio Интернационал, Vol. 86. Sept-Okt, 1975. 136-142.

Tschumi, Bernard. The Manhattan Transcripts. London: Academy Editions, 1981.

Tschumi, Bernard. „Architecture and Limits III” (1981) in Theorizing a New Agenda for Architecture, edited by Kate Nesbitt. New York: Princeton Architectural Press, 1996, 164-167.

Tschumi, Bernard. *Architecture in between: Le Fresnoy*. New York: Monacelli Press, Inc, 1999.

Tschumi, Bernard. *Архитектура и дисјункција*. Загреб: АГМ, 2004.

Tschumi, B. and Berman, M. (eds) *INDEX Architecture: a Columbia Book of Architecture*. The MIT Press, 2003.

Till, Jeremy. *Architecture depends*. London: The MIT Press, 2009.

Taylor, Mark and Preston, Julieanna edited by. *INTIMUS: Interior Design Theory Reader*. England: Wiley-Academy, 2006.

Vidler, Anthony. *The Architectural Uncanny: Essays in the Modern Unhomely*. Cambridge and London: The MIT Press, 1992.

Vidler, Anthony. *Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge and London: The MIT Press, Cambridge, 2001.

Woods, Lebbeus. *Radical Reconstruction*. New York: Princeton Architectural Press, 1997.

Wolfe, Tom. *Od Bauhausa do našeg doma*. Zagreb: Postscriptum, 2007.

Wrigley, Mark. *The Architecture of Deconstruction: Derrida's Haunt*. Cambridge and London: The MIT Press, 1995.

филозофија и друштвена теорија:

Badiou, Alain. *Deleuze: The Clamor of Being* (1997). Traslated by Louise Burchill. London and Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.

Badiou, Alain. „The event in Deleuze” in *Parrhesia: A Journal of Critical Philosophy*, Number 2. Open Humanities Press, 2007. 37 – 44. www.parrhesiajournal.org (pristupljeno 12.5.2013.)

Badiou, Alain. *Infinite Thought*. London and New York: Continuum, 2004.

Badiou, Alain. „Of Life as a Name of Being, or, Deleuze's Vitalist Ontology” in *Pli: The Warwick Journal of philosophy*, Volume 10. Department of Philosophy University of Warwick, 2000. 191-199. <http://plijournal.com/> (pristupljeno 12.10.2012.)

Badiou, Alain. „The Desire for philosophy and the Contemporary World” in *Online Journal for Lacan.com: The Symptom*, Issue 8, Winter 2007. <http://www.lacan.com/badesire.html> (приступљено 10.8. 2013.)

Badiou, Alain. *What is Philosophy? Public lecture, Part II*, European Graduate School, Media and Communication department program, Saas-Fee, Switzerland: 2010. http://www.youtube.com/watch?v=MBtZpn_d_TQ (приступљено 10.10.2012.)

Ballantyne, Andrew. *Deleuze and Guattari for architects*. London: Routledge, 2007.

- Барт, Роналд. Царство знакова. Загреб: Аугуст Цесарец, 1989.
- Benjamin, Walter. „The Task of the Translator”, translated by Harry Zohn in *Illuminations* edited by Hannah Arendt. New York: Schocken Books, 1968, 69-82.
- Benjamin, Walter. „Paris, Capital of the Nineteenth Century (Exposé 1939)” in *The Arcades Project*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.
- Benjamin, Walter. „Unpacking my Library” in *Illuminations*, edited by Arendt and Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
- Бергсон, Анри. Материја и меморија: оглед о односу тела и духа. Београд: Издавачка књи-
жарница Геце Кона, 1927.
- Bergson, Henri. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (1910), translated by F.L. Pogson. New York: Cosimo Inc, 2008.
- Crockett, Clayton. *Deleuze Beyond Badiou: Ontology, Multiplicity, and Event*. New York: Columbia University Press, 2013.
- Coyne, Richard. *Derrida for Architects*. London: Routledge, 2011.
- Colomina, Beatriz. *Domesticity at War*, Cambridge and London: The MIT Press, 2007.
- Derrida, Jacques. „Architecture Where the Desire May Live” in *Rethinking Architecture, A Reader in Cultural Theory*, edited by Neil Leach. London and New York: Routledge, 1997. 300-317.
- Дериде, Жак. „Фрагменти”. у *Глас и писмо*. Приредио Петар Бојанић. Београд: Диспут, Институт за филозофију и друштвену теорију, 2005. 13-29.
- Derrida, Jacques. *Psyche: Invention of the Other* (1987). Stanford University Press, 2007.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. University of Chicago Press, 1978.
- De Landa, Manuel. *Deleuze and the New Materialism*. Предавање на The European Graduate School, Saas-Fee, Switzerland, 2009. <http://www.egs.edu/faculty/manuel-de-landa/videos/deleuze-and-the-new-materialism/> (приступљено 25.10.2011.)
- De Landa, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London and New York: Continuum, 2002.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. Berkley and London: University of California Press, 1988.
- Делез, Жил и Гатари, Феликс. *Шта је филозофија*. Нови Сад: ИК Зорана Стојановића, 1995.
- Делез, Жил. *Покретне слике*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.
- Делез, Жил. *Бергсонизам*. Превод Душан Јанић. Београд: Алфа, 2001.

Делез, Жил и Парне, Клер. Дијалози (1996). Превод Оља Петронић. Београд: Федон, 2009.

Делез, Жил. Разлике и понављања. Београд: Федон, 2009.

Deleuze, Gilles. *Difference and repetition* (1968). London: Continuum, 1994.

Делез, Жил. Преговори (1990). Београд: Карпос, 2010.

Делез, Жил и Гатари, Феликс. Кафка. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998.

Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: the logic of sensation* (1981). New York and London: Continuum, 2003.

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980), translated by Brian Massumi. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 1987, 11th print 2005.

Deleuze, Gilles. *Foucault* (1986). Continuum International Publishing Group, 2006.

Deleuze, Gilles. *What is the Creative Act?* Предавање на конференцији Conference donnee dans le cadre des „Mardis de la Fondation,” 17. март 1987. <http://www.youtube.com/watch?v=7DskjRer95s> (приступљено 22.5.2013.)

Foster, Hal. *Dizajn i zločin*. Zagreb: VBZ, 2006.

Grosz, Elizabeth. „Space, Time, and Bodies” in *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*. London: Routledge, 1995.

Grosz, Elizabeth. *Architecture from the Outside: Essays on Virtual and Real Space*. Cambridge: The MIT Press, 1995.

Grosz, Elizabeth. *Chaos, Territory, Art: Deleuze and the Framing of the Earth*. New York: Columbia University Press, 2008.

Harvey, David. *The Condition of Postmodernity*. Cambridge: Blackwell Publishing, 1990.

Хајдегер, Мартин. „Ствар” у Мишљење и певање. Београд: Нолит, 1982.

Хајдегер, Мартин. „Грађење, становање, мишљење” у Предавања и расправе. Београд: Плато, 1999.

Ian Buchan, edited by. *A Deleuzian century?*. USA: Duke University Press, 1999.

Кант, Имануел. Критика чистог ума. Београд: Дерета, 2012.

Lefebvre, Henri. *Critique of Everyday Life* (1947), translated by John Moore. London and New York: Verso, 1991.

Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Malden, USA: Blackwell publishing, 1991.

Lefebvre, Henri and Levich, Christine. „The Everyday and Everydayness” in *Yale French Studies. Everyday Life*, No. 73. Yale University Press, 1987. 7-11.

Лошонц, Марк. „Бергсон и виртуелност меморије” у *Филозофија и друштво* XXIII(3). Београд: Институт за филозофију и друштвену теорију, 2012. 371-387.

Mansfield, Nick. *Subjectivity: Theories of the Self from Freud to Haraway*. New York: NY University Press, 2000.

Milner, Andrew and Browitt, Jeff. *Contemporary Cultural Theory*. London: Routledge, 2002.

Милић, Новица. „Rizom-Deleż: О четири готово песничке изреке Хераклита из Ефесана на које би се умало могла саžети мисао Žила Делеза”, у *R.E.C. Casopis za književnost i kulturu, i društvena pitanja*, br 58.4. Београд: K.V.S. Samizdat Free B92, jun 2000. http://www.b92.net/casopis_rec/ (приступљено 5.3.2013)

Platon. *Teetet*. Prevod: Milivoj Sironić. Zagreb: Naprijed, 1979.

Patton, Paul and Protevi, John. edited by *Between Deleuze and Derrida*. London and New York: Continuum, 2003.

Parr, Adrian. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press, 2010.

Rajchman, John. *Constructions*. Cambridge and London: The MIT Press, 1998.

Rajchman, John. *The Deleuze Connections*. Cambridge and London: The MIT Press, 2000.

Расел, Берtrand. *Истраживање значења и истине* (1950). Превод Владислав Николић. Београд: Откровење, 2008.

Rusel, Bertrand. *Theory of knowledge*. (1913 manuscript). Oхon: Routledge, 1992.

Rawes, Peg. *Irigay for Architects*. London: Routledge, 2007.

Жижек, Славој. *The Reality of the Virtual*. Лондон: децембар 2003. <http://www.youtube.com/watch?v=RnTQhIRcrno> (приступљено 12.12.2013.)

Жижек, Славој. *Органи без тела*. Београд: Центар за медије и комуникације, 2012.

Шуваковић, Мишко. *Дискурзивна анализа*. Београд: ОрионАрт, 2010.

Williams, James. „Deleuze’s Ontology and Creativity: Becoming in Architecture” in *Pli - The Warwick Journal of Philosophy*, No 9, *Parallel Processes: Philosophy and Science*. Warwick, 2000. 200-219.

Williams, James. *Gilles Deleuze’s Logic of Sense: A Critical Introduction and Guide*. Edinburgh University Press, 2008.

психологија и психоаналитичке теорије:

Cvetić, Mariela. Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora. Orion Art, Beograd, 2011.

Frojd, Sigmund. Uvod u psihoanalizu. Novi Sad: Matica srpska, 1973.

Freud, Sigmund. Group Psychology and the Analysis of the Ego (1922). USA: Group Psychology Press, 2013.

Freud, Sigmund. „A Note on the Unconscious in Psychoanalysis” (1912), in On Metapsychology. Penguin Books, 1984. 50–57.

Fuss, Diana. The Sense of an Interior: Four Rooms and the Writers that Shaped Them. London: Routledge, 2004.

Hendrix, John. Architecture and psychoanalysis: Peter Eisenman and Jacques Lacan. New York: Peter Lang Publishing, 2008.

Irigaray, Luce. „This Sex Which Is Not One” in New French Feminisms: An Anthology, edited by Marks and de Courtivron. Amherst: University of Massachusetts Press, 1980.

Kristeva, Julia. Strangers to Ourselves (1991). New York: Columbia University Press, 1994.

Kordić, Radoman. Subjekt teorijske psihoanalize. Novi Sad: Svjetovi, 2004.

Lacan, Jacques. Četiri temeljna pojma psihoanalize. Zagreb: Naprijed, 1986.

Royle, Nicholas. The Uncanny. Manchester University Press, 2003.

СЕКУНДАРНИ ИЗВОРИ/ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА

општа литература:

Аријес, Филип и Диби, Жорж. Историја приватног живота, 4. део. Београд: Клио, 2003.

Banham, Reiner. Theory and Design in the First Machine Age. New York: Frederick A. Praeger Publishers, 1960.

Barthes, Roland. Elements of Semiology (1964). New York: Hill and Wang, 1973.

Barthes, Roland. Carstvo znakova. Zagreb: August Cesarec, 1989.

Bašlar, Gaston. Poetika prostora. Čačak: Gradac, 2005.

Башлар, Гастон. Нови научни дух. Превод Мира Вуковић. Нови Сад: Издавачка књижница Зорана Стојановића, 1991.

Benjamin, Walter. Eseji. Beograd: Nolit, 1974.

Best, Steven and Kellner, Douglas. Postmodern Theory: Critical Interrogations. New York: Guilford Press, 1991.

Grorišar, Alen. Struktura saraja. Beograd: Vuk Karadzic, 1988.

Domino, Christopher. Francis Bacon: Taking Reality by Surprise. London: Thames and Hudson, 1997.

Diani, Marco, Ingraham, Catherine. Restructuring architectural theory. Evanston: Northwestern University Press, 1998.

Evans, Robin. „The Developed Surface” in Translations from Drawing to Building. Cambridge and London: The MIT Press, 1997.

Frampton, Kenneth. Moderna arhitektura. Kritička povjest (1980). Zagreb: Globus, 1992.

Фуко, Мишел. Археологија знања (1969). Београд: Плато, 1989.

Фуко, Мишел. Предавања. Нови Сад: Светови, 1990.

Foucault, Michel. „Nietzsche, Genealogy, History” in The Foucault Reader, edited by Paul Rabinow. Harmondsworth: Penguin, 1984.

Foster, Hal. Compulsive Beauty (1993). Cambridge and London: The MIT Press, 2000.

Giedion, Sigfried. The Beginnings of Architecture. Princeton: Princeton University Press, 1964.

Groat, Linda and Wang, David. Architectural research methods. John Wiley&Sons Inc., 2002.

Gould, Stephen Jay. The structure of evolutionary theory. Cambridge: Harvard University Press, 2002.

Hall, Eduard T. The Hidden Dimension (1969). New York: Anchor Books, 1990.

Ibelings, Hans. Supermodernism: architecture in the age of globalization. Rotterdam: Nai Publishers, 2002.

Jameson, Frederic. Postmodernism, or cultural logic of late capitalism. Durham: Duke University Press, 1991.

Jacobs, Jane. The Death and the Life of Great American Cities. Vintage Books, 1961.

Koolhaas, Rem. Delirious New York, New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan (1978). New York: The Monacelli Press, 1994.

Kurokawa, Kisho. The Architecture of Symbiosis (1987). New York: Rizzoli, 1997.

Кун, Томас С. Структура научних револуција (1970). Превод Станиша Новаковић. Београд: Нолит, 1974.

Lič, Edvard. Kultura i komunikacija. Beograd: XX vek, 2002.

McCaffery, Larry. An Interview with William Gibson. http://project.cyberpunk.ru/idb/gibson_interview.html (приступљено 20.3.2013.)

Noris, Kristofer. Dekonstrukcija. Beograd: Nolit, 1982.

Norberg-Šulc, Kristijan. Egzistencija, prostor i arhitektura (1971). Beograd: Građevinska knjiga, 1975.

Оже, Марк. Неместа. Превод Ана Јовановић. Београд: XX век, 2005.

Pallasmaa, Juhani. The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses. John Wiley&Sons, 2005.

Periniola, Mario. Estetika dvadesetog veka (1997). Novi Sad: Svetovi, 2005.

Perec, Georges. Vrste prostora. Zagreb: Meandar, 2005.

Proust, Marcel. In Search of Lost Time (6 vols), Vol 1. London: Vintage, 1996.

Schwarzer, Mitchell. German Architectural Theory and the Search for Modern Identity. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Smith, Daniel and Protevi, John. „Gilles Deleuze” in Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2008. <http://plato.stanford.edu/entries/deleuze/> (приступљено 10.5.2013.)

Soja, Edward. Postmetropolis: Critical Studies of Cities and Regions. Oxford: Blackwell Publishing, 2000.

Soja, Edward. Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Real-and-imagined Place. Oxford: Blackwell Publishers, 1996.

Vidler, Anthony. „Transparency: Literal and Phenomenal.” in Journal of Architectural Education, vol. 56, issue 4. Blackwell Publishing, 2003. 6-7.

Walker, Enrique. Tscumi on Architecture. New York: The Monacelli Press, 2006.

Witte, Chen, Faircloth, Hodge, Kim and Lee. „98% Nothing Transparency by Degrees” in Journal of Architectural Education, Volume 56, Issue 4. Blackwell Publishing, May 2003, 27-29.

Wigley, Mark. White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture. Cambridge: MIT Press, 1995.

ЛИСТА ИЛУСТРАЦИЈА

слика 1: Оппросторен дијаграм дневних рутина.

(Ентеријер *Ost/Kuttner Apartment*, аутор: Колатан/МекДоналд Студио, 1997.)

стр. 118

слика 2: Дијаграм интензивних карактеристика простора: температуре.

(Пресек *Digestible Gulf Stream*, архитекта: Philippe Rahm, 2008.)

стр. 121

слика 3: Организација и обрада просторних елемената проистиче из доместикалне сцене живота.

(Улазни хол *Red House*, Bexleyheath, архитекта: Philip Webb, 1859-60.)

стр. 130

слика 4: Спољашњост произлази из унутрашњости и њеног организационог плана.

(Основа приземља *Red House*, Bexleyheath, архитекта: Philip Webb, 1859-60.)

стр. 131

слика 5: Унутрашње преграде су помични сервиси са уграђеном опремом.

(Основа *The Dymaxion (Wichita) House*, архитекта: Buckminster Fuller, 1948.)

стр. 136

слика 6: Намештај којим је опремљен унутрашњи простор није одговарао визуелном коду који је градила архитектонска концепција.

(Макета ентеријера са намештајем, *The Dymaxion House*, Buckminster Fuller, 1948.)

стр. 137

слика 7: Склапање монтажно/демонтажних префабрикованих елемената.

(*The Dymaxion (Wichita) House*, архитекта: Buckminster Fuller, 1948.)

стр. 138

слика 8: Трансформација простора отварањем и затварањем преграда.

(Основа првог спрата *Shröder House*, архитекта: Gerrit Rietveld, Utrecht, 1924-25.)

стр. 143

слика 9: Ентеријер је рестауриран од 1985. до 1987. године према оригиналном дизајну који укључује наменски дизајниране све елементе опреме, намештаја и светиљке.

(Ентеријер првог спрата *Shröder House*, архитекта: Gerrit Rietveld, Utrecht, 1924-25.)

стр. 144

слика 10: Естетизовање свакодневног окружења протеже се до естетизовања самог становника.

(*Модријан хаљина*, дизајнер: Ив Сен Лоран, 1965.)

стр. 145

слика 11: Дијаграм преплитања програма и простора.

(Надовезани пресеци *Möbius House*, архитекта: UN Studio, The Netherlands, 1998.)

стр. 148

слика 12: Континуитет материјала који из конструктивног елемента прелази у елемент унутрашње преграде или опреме.

(Ентеријер *Möbius House*, архитекта: UN Studio, The Netherlands, 1998.)

стр. 149

слика 13: Конструкцију а уједно и опрему и испуну чине 33 комада префабрикованог намештаја спратне висине од 2.4 метра.

(Аксометрија *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Japan, 1995.)

стр. 152

слика 14: Префабриковани елементи су сведени на димензије којима је лако руковати, па се лакоћа интерпретира и системом монтаже.

(Монтажа *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Japan, 1995.)

стр. 153

слика 15: Континуитет унутрашњости и спољашњости.

(Ентеријер *Furniture House*, архитекта: Shigeru Ban, Japan, 1995.)

стр. 154

слика 16: Раст форме.

(*Embryological House*, архитекта: Gerg Lynn, пројекат, 2000.)

стр. 160

слика 17: Територија.

(Приступ *Teshima Art Museum*, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010.)

стр. 164

слика 18: Силе.

(Конструкција *Teshima Art Museum*, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010.)

стр. 165

слика 19: Форма.

(Унутрашњост *Teshima Art Museum*, архитекта: Ryue Nishizawa, Kagawa, Japan, 2010.)

стр. 166

БИОГРАФИЈА ДОКТОРАНДА

Кандидат Мр Милена Кордић, дипл.инж.арх.

Општи подаци

Рођена 11.7.1975. године у Зрењанину где је завршила основну и средњу школу.

Образовање и усавршавање

Дипломирала на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2001. године, са оценом 10 (десет) на дипломском раду и просечном оценом 8.93 током студија, и тиме стекла назив дипломираног инжењера архитектуре.

Добитник је Награде Привредне Коморе Београда за најбољи дипломски рад у 2001/2002 години.

Завршила постдипломске магистарске студије, курс *Архитектонско-урбанистичко пројектовање* и магистрирала 2009. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, из области архитектуре и урбанизма, са магистарском тезом под називом: *Појава међупростора: архитектонска концепција односа између унутрашњости и спољашњости*. Добитник је Награде Института за архитектуру и урбанизам Србије за најбољи магистарски рад одбрањен у школској 2009/2010 години.

Стручни испит прописан за дипломираног инжењера архитектуре положила 2003. године, а 2005. године стекла лиценцу Одговорног пројектанта Инжењерске коморе Србије.

Рад и напредовање у струци

Запослена на Архитектонском факултету у Београду од 2004. године на Департману за Архитектуру. У периоду од 2004. - 2009. ангажована у звању асистента приправника, а од јула 2009. године у звању асистента. У настави је учествовала на предметима: Синтезни пројекат 1,2, и 3 и Ентеријер 1,2,3, и 4 (старог наставног плана и програма), Простор и облик, Елементи пројектовања, Студио пројекат 1 -архитектура, Студио пројекат 4- синтеза, и Методологија пројекта на Основним академским студијама, и на предметима Студио пројекат М5.А, М6.А, Мастер пројекат М9, Семинар М4.А и М6.А и Пројектантска радионица М7.1 и М7.2. на Мастер академским студијама.

Поред научног и педагошког рада бави се стручним радом у области архитектонско урбанистичког пројектовања. Као члан различитих ауторских тимова добитник је више награда и признања на архитектонско-урбанистичким конкурсима (позивни конкурс за ентеријер *Куће људских права* у ул Кнеза Милоша (2012) - I награда, међународни арх-урб конкурс за реконструкцију Народног музеја у Београду(2010) - II награда, арх-урб конкурс за Анекс Библиотеке у Шапцу (2006) - I награда - у реализацији, међународни арх-урб конкурс за Градску галерију на Тргу Републике (2004) - II награда, арх-урб конкурс за Централну зону Зрењанина (2003) - II награда, и позивни конкурс за Тржни центар Округлица (2001) - I награда...).

Аутор је више изведених објеката и ентеријера међу којима су ентеријер ресторана *Green City* у оквиру пословног центра *Airport City* на Новом Београду, ентеријер клуб-ресторана *Lagarage* у улици краљице Наталије у Београду, четири стамбена ентеријера у Београду, два стамбена ентеријера у Паризу, један стамбени ентеријер у Шапцу, Вила са апартманима *Монте дел Сол* у Херцег Новом, Породична кућа у Шапцу, Стамбени објекат у Миклошићевој улици, и реконструкција и ентеријер Спорт-кафеа у Херцег Новом. У извођењу су пројекти за Анекс Библиотеке у Шапцу и стамбени ентеријер у Берлину. Аутор је већег броја идејних пројеката међу којима је пет пројеката ентеријера, неколико стамбених објеката и Пројекат просторно програмске анализе реконструкције Казамата Београдске тврђаве у Београду.

Од 2002. до 2005. године ради као архитекта у студију професора Дејана Миљковића и пројектном бироу *Medium International Development d.o.o* у Београду, а од 2001. до 2002. године у студију професора Василија Милуновића.

Функције и активности у научним и стручним удружењима

Од 2004. год. члан Савеза Архитектата Србије и Друштва Архитеката Београда.

Од 2005. год. члан Инжењерске коморе Србије, са лиценцом Одговорног пројектанта.

Списак научних и стручних радова

Рад објављен у часопису међународног значаја верификован посебним одлукама (M24)

Кордић, Милена.: Епистемологија архитектонског пројектовања: од интердискурзивне размене знања до пројектантске стратегије, *-Theoria*, vol 57, br. 2, pp. 39-64, 2014.

Саопштења са међународног скупа штампана у целини (M33)

Kordić, Milena, Milenković, Vladimir i Mako, Vladimir.: The Phenomenon of IN-BETWEEN-NESS: Architectural Conception of the Relation Between Inside and Outside / Case: New Belgrade: The Aesthetics of Unfinished, in Iris Aravot ed., PLiC 6-10 June 2010, *-Public Life in the In-Between-City, International Conference*, ИТТ – Israel Institute of Technology, Faculty of Architecture and Town Planning, Haifa, Israel, p. 83, 2010.

Kordic, Milena i Stratimirovic, Tatjana.: New Belgrade Scenery: Scale and Territory. - *Proceedings of the International Conference on "Changing Cities" Spatial, morphological, formal & socio-economic dimensions*, Grafima Publications, 2013., pp.1375-1382

Kordic, Milena i Dolinka, Andrej.: Homebody: Dissolution of the Interior. *-International Conference and Exhibition On Architecture*, Conference Proceedings, STRAND Sustainable Urban Society Association, Belgrade, Serbia, 2013., pp. 146-157

Рад у тематском зборнику националног значаја (М44)

Кордић, Милена и Међо, Верица.: *Deleuzian leap: To inhabit is to Desire, -Housing development in Serbia in context of globalisation and integrations. Methods and tendencies*, Vol. 2, Faculty of Architecture, University of Belgrade, 2012. pp. 139-152.

Монографија националног значаја (М42)

Кордић, Милена.: *Међупростор*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2012.

Остали релевантни радови:

Ауторска изложба са каталогом уз научну рецензију (М93):

Изложба *Пертроспектива* радова професора и сарадника Архитектонског Факултета у Бања Луци на Техничком Факултету Универзитета у Прагу, од 27 септембра до 5. октобра 2012 године, са радом *Ентеријер Куће људских права*, аутор са Верицом Међо, арх.

Изложба *Inside Out* у Универзитетском граду у Бањалуци у објекту Тереза, 13-20 јуна 2011. године, аутор са Мр Мајом Ђилас, Мр Малином Чворо и Иваном Живановићем, арх.

Изложба *Inside Out+*, у Црвеном салону Културног центра Бански двор у Бањалуци, 14.12. 2011. године, аутор са Мр Мајом Ђилас и Иваном Живановићем, арх.

Учешће на изложби радова Радионице 301: *Narratives of the useen*, међународни пројекат нових медија у организацији проф. Бранка Павића и Британског савета у Београду, Британски савет, Београд, 2003. године

Учешће на изложби радова *1x1* - радови са интернационалних концептуалних конкурса, са радовима: *A House that is Kind to the Earth* (Shinkenchiku-Sha), *EXPO 2005, Transitional house, City 2000* (Венецијанско бијенале), Стара Барутана, Београд, 2000. године

Учешће на изложби радова *Transitional house*, одабрани пројекти (ужи избор) са интернационалног конкурса, Van Alen institute, New York, Royal Institute of British Architects, London, UK, IFA, Paris, France, USAID headquarters, Washington DC, USA, 2000. године.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ мр Милена С. Кордић, арх. _____

број уписа _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 20.11.2014. _____
дипл.инг.арх.

мр Милена С. Кордић,



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутораМилена Кордић

Број уписа

Студијски програмДокторске студије Архитектонског факултета -
Универзитета у Београду

Наслов рада**МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:**

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА

Ментор др Владимир Мако, редовни професор Универзитета
у Београду, Архитектонског факултета

Потписани мр Милена С. Кордић, дипл.инг.арх.

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској
верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног
репозиторијума Универзитета у Београду.**

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског
звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум
одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне
библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 20.11.2014.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

МОДЕЛИ КОНТИНУИТЕТА:

ЕПИСТЕМОЛОГИЈА ПРОЈЕКТОВАЊА УНУТРАШЊЕГ ПРОСТОРА

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

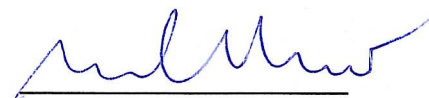
1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, __20.11.2014._____
дипл.инг.арх.

мр Милена С. Кордић,



1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.