

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
Архитектонски факултет

Павле Д. Стаменовић

**Генерички оквир архитектонског пројекта:
инструментализација типолошке
амбивалентности**

докторска дисертација

Београд, 2016

UNIVERSITY OF BELGRADE
Faculty of Architecture

Pavle D. Stamenović

**Generic Framework of Architectural Project:
Instrumentalizing Typological Ambivalence**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016

Ментор:

академик Бранислав Митровић, професор емеритус
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

Чланови Комисије:

др Владимир Миленковић, ванредни професор
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

др Ана Никезић, доцент
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

др Марија Милинковић, доцент
Универзитет у Београду - Архитектонски факултет

др Петар Бојанић, редовни професор/научни саветник
Институт за филозофију и друштвену теорију

Датум одбране:

.....

Београд

Генерички оквир архитектонског пројекта: инструментализација типолошке амбивалентности

РЕЗИМЕ

Предложена дисертација изучава типолошку детерминисаност архитектонске продукције у односу на коју се кроз истраживање разматрају могућности за успостављање нових модела и техника архитектонског пројектовања који укључују типолошки апарат, не као датост наметнуте класификације, већ као трансформабилну компоненту пројектантског поступка.

Студија најпре формира проблемски преглед знања о архитектонским типологијама и улози типа у контексту архитектонског пројектовања, а затим истражује релевантне филозофске поставке које се инструментализују у оквир архитектонског дискурса са циљем стварања услова за развијање нових методолошких приступа архитектонском пројектовању. Најзад, радне хипотезе проверавају се истраживањем кроз пројекат, који представља спону у итеративном поступку између аналитичког и интуитивног деловања.

Историјски, *генеричко* као појам¹ у архитектури настаје унутар друштвеног контекста масовне производње (Фордов модел), а подстакнуто потребом за масовну производњу архитектуре. Данашњицу карактеришу делатности које се могу обавити независно од особености физичког простора, те се поставља питање улоге архитектонских типова у реалности индивидуалне културне продукције (на супрот конзумеризму).

¹ Појам генеричког у архитектонском дискурсу се први пут појављује код Рема Колхаса (Rem Koolhaas), док појам касније разрађује Аурели (Pier Vittorio Aureli). Видети детаљније у: Koolhaas, Rem. "Generic City", *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler, ed. (New York: The Monacelli Press, 1995), 1239-1264.; Aureli, Pier Vittorio. "Architecture for Barbarians: Ludwig Hilberseimer and Rise of the Generic City", *AA files*, 63, 2011, 3-18.

Истраживање отвара питање да ли је просторни одговор на флуидно, нестално савремено друштво управо амбивалентни, генерички просторни тип. Која врста односа се успоставља између флуидности и партикуларности савременог друштва са једне, и општости серијског простора са друге стране?

Позиција ове студије јесте да је такав типолошки образац (генерички тип), унутар новог контекста данашњице, погодан у тренутку када технологија наговештава претварање масовне у индивидуалну производњу (кроз употребу 3D штампача). Наиме, серијски, генерички тип кроз типолошку амбивалентност управо омогућава персонализацију простора.

Појмови *типолошке амбивалентности* и *генеричког оквира пројектовања*, и њихови међусобни односи и узајамне условљености, биће концептуализовани кроз истраживање.

Кључне речи: *тип, типологија, типолошка амбивалентност, пројектантски поступак, генерички оквир, генерички тип*

Научна област: Архитектура и урбанизам

Ужа научна област: Архитектонско пројектовање и савремена архитектура

УДК број: 72.01:001.891(043.3)

Generic framework of architectural project: instrumentalizing typological ambivalence

ABSTRACT

The proposed thesis studies a typological determination of the architectural production in respect of which the research considers the possibility of establishing new models and techniques of architectural design involving typological analysis, not as a fixed rule of imposed classification, but as transformable component of the design process itself.

The study initially forms a critical review of knowledge about architectural typologies and the role of the type in the context of architectural design. Secondly, the thesis explores relevant philosophical concepts which can be instrumentalized into architectural discourse with the aim of creating conditions for the development of new methodological approaches to architectural design. Finally, the hypothesis is verified through the research by design method, which represents an iterative link between analytical and intuitive action in architectural process.

Historically, the generic architecture occurs within a social context of mass production (Ford's Model), and is encouraged by the need for mass production of architecture. On the other hand, contemporaneity is characterized by activities that can be practiced apart from the characteristics of physical space, therefore this study questions the role of architectural types in the reality of individual cultural production (as opposed to consumerism).

The study raises the question of whether the physical response to fluid, elusive contemporary society is in fact, an ambivalent, generic spatial type. What kind of relationship is established between the fluidity and the particularity of modern society on one hand, and the generality of the serial space on the other?

The position of this study is that such typological form (generic type), within the new context of contemporaneity, is suitable for an age in which technology suggests converting mass into individual production (through the use of 3D printers i.e.). The serial, generic architectural type, through the condition of typological ambivalence, precisely allows the personalization of space.

The notions of *typological ambivalence* and *generic framework of architectural design*, as well as their relationships and mutual conditionality, will be conceptualized throughout this research.

Keywords: *type, typology, typological ambivalence, design act, generic framework, generic type*

Scientific field: Architecture and Urbanism

Narrow scientific field: Architectural design and contemporary architecture

UDC number: 72.01:001.891(043.3)

Садржај докторске дисертације:

Списак графичких прилога и дијаграма

(1) УВОД

0.1	Уводне напомене о теми и претходна анализа података о предмету истраживања	1
0.2	Проблем и предмет истраживања	9
0.3	Циљеви и задаци истраживања	11
0.4	Полазне хипотезе истраживања	12
0.5	Научни методи истраживања	14
0.6	Генерална структура докторске дисертације	15
0.7	Научна оправданост, очекивани резултати и практична примена резултата	17

(2) ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

I	ТЕОРИЈСКА ОСНОВА ТИПОЛОШКЕ АМБИВАЛЕНТНОСТИ	18
Глава 1	Парадигме о типу	19
1.1.	Форма-идеја у класичној теорији	21
1.2.	Типологија као научна дисциплина: класификација света природе	25
1.3.	Улога типологије и типа: између класификације и селекције	30
1.4.	Дуалност типа: карактер <i>versus</i> модел	33
Глава 2	Системи мишљења о типу	36
2.1.	Ситуација 1. Класична теорија и пракса: Витрувије	38
2.2.	Ситуација 2. Разум и смисао у просветитељству: Диран и Катрмер де Кинси	42
2.3.	Ситуација 3. Два модуса модернизма: Ле Корбизје и Хилберзајмер	50
2.4.	Ситуација 4. Карактер и образац: Роси и Александер	59
2.5.	Системи архитектонског мишљења о типу: тип као модел и тип као идеја	67

Глава 3	Појам и концептуализација типолошке амбивалентности	69
3.1.	Деконструкција оквира типологија: филозофски постструктурализам	72
3.2.	Отвореност структуре (Дерида)	75
3.3.	Дестабилизација категорија: <i>Исто и Друго</i> (Фуко)	82
3.4.	Разлика: између понављања и другости	88
II	ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА ГЕНЕРИЧНОСТИ ТИПА	90
Глава 4	Методолошки капацитет за типолошку амбивалентност	91
4.1.	Метрички простор и димензионална анализа	92
4.2.	Типолошка анализа и методологија пројектовања	100
4.3.	Типичне организације, типичност и принцип поларности	103
4.4.	Нефигуративне матрице: програмирање	109
4.5.	Типизација и типичност: од појединачног ка општем	114
Глава 5	Стање амбивалентности и архитектонски пројекат	115
5.1	Улога типа у савременом пројектовању	116
5.2.	Деконструкција типа прекорачењем оквира	118
5.3.	Пројектовање изван типологије: континуитет релационог	128
5.4.	Ка генеричности типа	134
Глава 6	Принцип генеричности у архитектонском пројекту	136
6.1	Критика и позиција генеричности	138
6.2	Мера оперативне довршености: језгро и оквир	145
6.3	Генеричко својство типа: и опште и појединачно	148
6.4	Отвореност генеричке структуре: бесконачност низа	154
6.5	Амбивалентност генеричности	157

III	ГЕНЕРИЧКИ ОКВИР АРХИТЕКТОНСКОГ ПРОЈЕКТА	158
Глава 7	Метод и техника	
7.1.	Проблем два трајања	159
7.2	Двострукост поступка	165
7.3	Цртеж	168
7.4	Генерички оквир	171
7.5	Операционализација	172
(3)	ЗАКЉУЧАК	183
	БИБЛИОГРАФИЈА (Списак извора и литературе)	191
	Биографија аутора	
	Изјава о ауторству	
	Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада	
	Изјава о коришћењу	

СПИСАК ГРАФИЧКИХ ПРИЛОГА И ДИЈАГРАМА

Графички прилози:

Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

- Табла 2.1. Графичка формула примене елемената грађевина са приказом процеса када се пројектује или када се копира према Дирану
- Табла 2.2. Копирање целе синтаксе у свим правцима: поље (*field*), алат: *mirror*
- Табла 2.3. Репетитивност поретка: транслација по линеарној путањи, алат: *array by path*
- Табла 2.4. Насумична комбинаторика елемената: копирање и удвајање. алат: *сору + mirror*
- Табла 2.5. Мноштво у поретку и контекст. алат: *array by spline*
- Табла 2.6. Интерпретација генеричког оквира Хилберзајемровог урбаног блока
- Табла 2.7. Потенцијал нефигуративног града према Хилберзајмеру
- Табла 2.8. Анализа јединице (*unit*) и блока према Хилберзајмеру: и појединачно и опште
- Табла 2.9. *Град као архитектура. Интерпретација аналогног поступка према Русију*

Структуралност структуре: интерпретација Деридиног концепта кроз аналитички цртеж

- Табла 3.1. Центар и периферија: искључено средиште
- Табла 3.2. Центар и периферија: центар и унутар и изван структуре
- Табла 3.3. Центар и унутар и изван структуре (*zoom in*): Структуралност центра.
- Табла 4.1. *Ле Корбизјеов Морулор: идеалне versus оптималне мере човека*

Нефигуративне матрице према Archizoom-у. Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

- Табла 4.4. Поступак: колаж
Табла 4.5. Поступак: адиција
Табла 4.6. Поступак: супституција и контекстуализација
Табла 4.7. Поступак: *flocking* језгро и периферија

Анализа Мисовог Универзалног простора као нефигуративне матрице

- Табла 4.9. *S. R. Crown Hall*, Чикаго, Илиноис, САД, 1956. *Ludwig Mies van der Rohe*
Табла 4.10. *Neue Nationalgalerie*, Берлин, Немачка, 1968. *Ludwig Mies van der Rohe*
Табла 4.11. Изложба *Content* (2003), Рем Колхас, *Neue Nationalgalerie*, Берлин, Немачка.

Дијаграми:

- Дијаграм 4.2. Дијаграм релације: типско – типично – генерички
Дијаграм 4.3. Дијаграм циклуса генеричности типа.
типско: од појединачног ка заједничком; генерички: од општег ка специфичном
Дијаграм 5.1. Дијаграм релације програм – процес - објекат
Дијаграм 5.2. Аналитички цртеж – изометрија.
Архитектура као инфраструктура
Дијаграм 5.3. Аналитички цртеж – изометрија.
Trial and error: итеративни поступак пројектовања
Дијаграм 6.1. Аналитички цртеж транслације:
- непроменљиви елемент према линеарној трајекторији
- непроменљиви елемент према комплексној трајекторији
Дијаграм 6.2. Аналитички цртеж секвенционисања:
- променљиви елемент (секвенца) према линеарној трајекторији
- променљиви елемент (секвенца) према комплексној трајекторији
Прилог 7.1. *Хронолошка матрица истраживања*

0.1. Уводне напомене о теми и претходна анализа података о предмету истраживања

Сваки поступак класификације захтева стабилне категорије које је конституишу. У доба просветитељства се у науци праве напори да се појединачна научна поља разврстају, а тиме и предмети истраживања класификују. Типологија улази у област архитектуре са истом намером, како би се објекти архитектуре класификовали и систематизовали, а потом научно анализирали и вредновали. Ложијеова (Marc-Antoine Laugier) *првобитна колиба* представља први наговештај типолошког разматрања архитектуре свођењем објекта архитектуре на примарне универзалне елементе. Катрмер де Кинси (Quatremère de Quincy) у капиталном делу *Dictionnaire historique de l'Architecture*¹ покушао је да успостави разумевање типа као опште форме или карактера који издваја одређену групу или класу објеката архитектуре. У истом периоду, али супротно идеји Катрмер де Кинсија о типу као карактеру, Диран (J. N. L. Durand) развија систем класификације који наговештава производњу архитектонских форми, са идејом да се поље архитектуре класификује и уреди, те сведе на коначан број могућности и правила која се могу научити и применити.

Дакле, у првој половини XIX века појам типа се по први пут јавља у архитектури, и то кроз два различита тумачења. Катрмер де Кинси поставља појам типа као идеју, или као карактер објекта архитектуре. Друго тумачење типа као модела који се репродукује заступљено је код Дирана кроз опсежне таксономије које Диран конципира као приручник за учење архитектуре. Упркос томе, заједнички именитељ за оба становишта јесте да је тип у архитектури у функцији осмишљавања објекта архитектуре.

¹ Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, *Dictionnaire Historique D'Architecture, Les notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques de cet art* (Paris: L'Institut Royal de France (Académie des Inscriptions et Belles-lettres) et Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, 1832)

² Vittorio Gregotti, "The Grounds of Typology," *Casabella*, 509-510, 1985, 4-8.

³ Aldo Rossi, *Arhitektura grada*, prevod: A. Stanić. (Beograd: Građevinska knjiga, 2008), 100.

⁴ Ibid.

⁵ Anthony Vidler, "The Third Typology," *Oppositions*, 7, 1967, 1-3.

Следећи ову линију мишљења, питање типа се у XX веку такође може разматрати из ова два ракурса. Из тога би се могло констатовати да модернизам следи Диранову идеју о производњи архитектуре из модела, док ране критике модернизма ревитализују идеју о типу као унутрашњој логици објекта архитектуре, која је комплементарна идеји о карактеру архитектонске форме Катрмер де Кинсија.

У контексту интензивираних потреба за изградњом након Другог светског рата, масовна производња архитектуре условила је разумевање типологије у архитектури као модуса за оптимизацију архитектонске продукције. Стандардне потребе корисника, спроведене кроз оптималне мере архитектонског плана, постају научно полазиште за типизирану, серијску архитектонску продукцију. Типолошки диверзитет унутар модернистичког регистра спровођен је директно кроз функционални аспект физичке структуре. Наиме, како Греготи (Vittorio Gregotti) примећује, „у архитектури модернизма, питање типа произилази из логике масовне производње, при чему тип кроз прототип, или модел, постаје стереотип, и то путем поступка стандардизације и типификације”².

Интересовање за Катрмер де Кинсијеву идеју о типу оживљавају Карло Арган (Giulio Carlo Argan) у есеју из 1962. године *О типологији архитектуре* и Алдо Роси (Aldo Rossi) у књизи *Архитектура града*. Наиме, неорационалисти су видели повратак типологији у архитектури као могућност за поновно успостављање карактера објекта архитектуре у односу на функционализам модернизма. Алдо Роси није разматрао типове у архитектури као обрасце за класификацију и репродукцију, већ као „логичку поставку која постоји пре форме и која је ствара”³. Међутим, на супрот Катрмер Де Кинсијевом ставу, важно је напоменути да то није постављено као питање форме, „премда се све архитектонске форме могу свести у одређене типове”⁴, већ као питање свеобухватне логике и идеје о архитектонском објекту. Можемо закључити

² Vittorio Gregotti, “The Grounds of Typology,” *Casabella*, 509-510, 1985, 4-8.

³ Aldo Rosi, *Arhitektura grada*, prevod: A. Stanić. (Beograd: Građevinska knjiga, 2008),100.

⁴ Ibid.

да таква позиција неминовно у себи садржи механизам вредновања историјских просторно-програмских ситуација. Упркос намери да се тип разматра као идеја и логичка операција која претходи сваком објекту архитектуре, Росијева идеја се у архитектонској продукцији постмодернизма лако своди на питање стила и некритичку имплементацију историјских примера и пређашњег акумулираног професионалног знања.

Ове две идеје о особеностима типа, могу се употребити као конститутивни елементи за разматрање карактера архитектонских типологија. Ентони Видлер (Anthony Vidler) развија идеју о две доминантне типологије које су служиле да легитимишу производњу архитектуре у другој половини XX века. Прва типологија је настојала да врати архитектуру њеним природним коренима, попут модела Ложијеове првобитне колибе, виђене не само као историјско објашњење настајања редова и стилова, већ и као принцип који треба следити и примењивати.

Друга типологија произилази из индустријске револуције. Према Видлеру, друга типологија, која се јавља као последица индустријске револуције, асимилувала је архитектуру у свет машинске производње, налазећи суштинску природу грађења у артифицијелности машине. Према Видлеру, Ложијеова *првобитна колиба* и Бентамов (Jeremy Bentham) *Паноптикон* стоје на почетку модерног доба, као парадигме ове две типологије.⁵

Прва формулација теорије типова на енглеском језику Алана Колхуна (Alan Colquhoun) из 1967. године је значајна јер критикује емпиризам, према којем се кроз употребу чисто функционалистичких детерминисаности може стићи до произвољног архитектонског облика, што је у релацији са Дирановом таксономијом и Видлеровом другом типологијом. Колхун подсећа да се кроз процес пројектовања, у неизбежном одсуству довољно детерминисаних информација, мора прибећи формалним изборима. Кроз селекцију конвенционалних организација „архитект прави свесне одлуке у свету

⁵ Anthony Vidler, "The Third Typology," *Oppositions*, 7, 1967, 1-3.

типова, а ти избори одређују његову идеолошку позицију у архитектури”⁶. Колхун наглашава произвољну, конвенционалну, културолошку природу архитектонских кодова, а употребу архитектонских типова у процесу пројектовања сматра „врстом *catachresis*-а, као неопходну и неизбежну замену и дисторзију већ познатих конфигурација које могу попунити празнине у архитектонском појмовнику, који никад не може бити потпуно детерминисан, а посебно не по питању функције”.⁷

Ово истраживање види двоструки значај Колхуновог доприноса дебати о архитектонским типологијама. Колхун први експлицитно разлаже и разматра улогу архитектонских типова у контексту процеса пројектовања (извори пре њега ту улогу или не разматрају или је подразумевају) и први говори о томе да је типологија питање селекције, а не класификације. Из тога произилази идеја да су типови и типологија уврштени у сам процес пројектовања, на супрот идеји о накнадној класификацији.

Теорија типова се у круговима теоретичара архитектуре у последњих двадесет година разматра из две опречне позиције. Са једне стране, критичари попут Стена Алена (Stan Allen), тумаче типове у архитектури као фиксне и непроменљиве категорије. Ален сматра да је „типологија у архитектури изгубила капацитет да управља и репрезентује простор институција, онога тренутка када је друштвено-политичка и техничка улога тих институција доведена у питање”⁸. Овакво поистовећивање појма тип са типологијом послужило је да подрије нека од суштинских значења појма тип. Идеја о типу садржи дубље импликације од оних које су у вези са класификацијом архитектонске продукције, односно „тип обухвата питања естетског, епистемолошког и метафизичког карактера објекта архитектуре”⁹. Са тим у вези, повратак разматрању типа и типологије

⁶ Alan Colquhoun, “Typology and Design Method,” *Perspecta*, 12, 1969, 71-74.

⁷ Colquhoun, “Typology and Design Method,” 21.

⁸ Sten Allen, *Practice: Architecture, technique and representation* (New York: Routedge, 2000)

⁹ Leandro Madrazo, "The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architectural Form" (PhD diss., Swiss Federal Institute of Technology, Zürich, 1995)

видимо посебно на плану архитектонске форме¹⁰, и у пољу дигиталних процедура архитектонског пројектовања.¹¹ Скорашње дебате о појму типа у архитектонском дискурсу ће бити предмет наредних поглавља овог рада.

Дестабилизација идеје о типологији. У претходном излагању постављена је линија мишљења о типу у архитектури, од просветитељства до данас. Типологија, као што је приказано, произилази из намере да се ствари (тела) или појмови класификују, и тиме научно анализирају, систематизују и вреднују.

На тему класификације ствари (*les choses*), Мишел Фуко (Michel Foucault) позиционира идеју о *Истом* и *Другом*¹². *Исто* је, према Фукоу, оно што је познато и што конституише нормалност. *Исто* се помоћу сличности класификује, тумачи и упоређује. *Друго* је грешка, девијација, опасност или непознаница, и као таква се искључује из разматрања. Праг између ове две позиције Фуко сматра оним што одређује могућност за нашу модерност у односу на класичне науке и знање¹³. Тиме, Фуко истиче да свака класификација произилази из културолошки хомогеног оквира *Истог*, базирајући се на сличностима, а не на разликама - разлике припадају *Другом*, непознатом, и тиме дестабилизују поредак, без кога ни сама класификација није одржива.

Фуко разматра чин класификације као разврставање истих ствари према њиховој сличности, а не у односу на различитост и карактер, као што се то чита код Катмер де Кинсија. Из те Фукоове идеје се може закључити да сваки ред или поредак у себи садржи механизме искључивања оних који се не могу сврстати у категорије.

¹⁰ Alejandro Zaera Polo *The Politics of the Envelope A Political Critique of Materialism*, 17, 2012, 76-105.

¹¹ Christopher C. M. Lee and Sam Jacoby, *Typological Formations: Renewable building types and the city* (London: AA Publications, 2007)

¹² Mišel Фуко, *Ријећи и ствари, археологија хуманистичких наука*, Превод: S. Марић (Београд: Nolit, 1997), 59.

¹³ Ibid, 60.

Узимајући ово у обзир, ова дисертација се бави проблемом избора и валидности критеријума употребљених за одређену типолошку класификацију (што представља проблем типолошке детерминисаности), као и питањем оквира у односу на који су ти критеријуми постављени.

Типолошка амбивалентност. Појам типолошке амбивалентности је концептуална поставка која ће се кроз ову дисертацију истраживати и употребљавати као двојако својство истовременог укључивања дијалектичких парова. Досадашње истраживање користи појам типолошке амбивалентности као теоријску конструкцију за разумевање архитектуре и процеса пројектовања као сложеног двојаког процеса који се одвија између пројектоване идеје и реализације.

Модернизам у архитектури се односио према недоследностима свакодневице и неуређености друштва и простора као према проблему који се треба решити, зарад новог и бољег друштвеног поретка. Да би се то и остварило, архитектонски простор је кроз темељне студије и димензионалну анализу квантификован, како би оптимално одговорио на функцију за коју је предвиђен. Према Зигмунду Бауману (Zygmunt Bauman) у тексту *Modernity and Ambivalence*, „другост поретка је хаос”¹⁴. Ова Бауманова идеја, инструментализована у оквир архитектуре, а разматрана из савремене позиције, може послужити као платформа за разумевање амбивалентности архитектонског простора. Наиме, како и сам Бауман истиче, „другост поретка су неодређеност и непредвидивост”¹⁵. Међутим, посматрано са временске дистанце, те структуре уместо да доведу друштво у стање реда, прихватиле су на себе другост поретка. Модернистички објекти архитектуре, дисциплиноване структуралне и естетске неутралности, лако прихватају

¹⁴ Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (Cambridge: Polity Press, 1991), 7. „[...] a fight of determination against ambiguity, of semantic precision against ambivalence, of transparency against obscurity, clarity against fuzziness. Order as a concept, as a vision, as a purpose could not be conceived but for the insight into the total ambivalence, the randomness of chaos. [...] The other of order is not another order: chaos is its only alternative. The other of order is the miasma of the indeterminate and unpredictable. The other of order is not another order: chaos is it's only alternative”. Превод: Аутор.

¹⁵ Ibid., 7.

недоследности и спонтаности, чинећи оквир или језгро за свакодневицу. "Борба транспарентности против опскурности"¹⁶ је у сваком тренутку читљива и присутна као нераскидив елемент те архитектуре.

У савременим изворима из области теорије архитектуре који се баве модернизмом, постоје две врсте односа модернизма према свакодневици (Ле Корбизјеов насупрот Мисовом). Надовезујући се на Бауманову расправу о хегемонији модернизма у потрази за редом и устројством, Џереми Тил (Jeremy Till) отвара питање белине модернизма у архитектури. Важно је напоменути да Тил не наступа из позиције постмодернизма већ као савремени критичар друштвене улоге и интердисциплинарности архитектонског деловања. Позивајући се на Ле Корбизјеов (Le Corbusier) пројектантски опус, Тил *белину*¹⁷ у архитектури модернизма тумачи као својеврсну ригидност модернизма у односу на живот, кроз коју се архитектонски објекат посматра као апсолутна вредност измештена изван свакодневице. Тил види проблем у намери архитектуре модернизма да остане неконтаминирана животом, а тиме привидно аутономна у односу на друштвени и просторни контекст унутар (тј. изван) којег настаје.

Други модус о коме пише Детлеф Мертинс (Detlef Mertins) темељно анализира архитектонску позицију Миса ван дер Рохеа (Mies van der Rohe). Идеју о универзалном простору коју је Мис предложио и кроз целокупан свој архитектонски опус покушао да спроведе у реалност, Мертинс посматра у функцији неутралног оквира који у програмском смислу служи као подлога за производњу различитости¹⁸. Мертинс постмодернистичку критику користи управо како би позиционирао своју аргументацију. „Архитектонски простор који је из постмодернистичке позиције виђен као „простор ултимативне репресије и контроле”, Мертинс тумачи као „неутрални оквир

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Jeremy Till, *Architecture Depends* (Cambridge: The MIT Press, 2009), 30.

¹⁸ Detlef Mertins, *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity* (London: AA Publications, 2011), 142.

за универзални простор”¹⁹. Према Мертинсу, сврха архитектонског поретка Мисовог опуса је да омогући увођење самостално генерисаних индивидуалности, а да се притом не угрози слобода плана.

Модернистичку потреба за редом и складом ова студија не тумачи као ограничење нити слабост, већ као могућност за неочекивано и ново. Модернизам у архитектури омогућио је у извесној мери аутономност форме и структуре, а тиме и могућност да се садржај промени, изврне, или једноставно изостане. Управо та модернистичка потреба за редом и одређеношћу коју наводи Бауман, а тиме и воља за детерминисаном, извесном будућношћу, дала је отворене архитектонске склопове, који на структурално-просторном нивоу омогућавају виталност објекта архитектуре. Јер, у жељи да се прецизно антиципира свака могућност коју свакодневица носи, настаје систем који дозвољава и оно *неочекивано*. Уместо да обезбеди ред и поредак - како у просторном тако и у друштвеном смислу - модернистичка архитектонска пракса и светоназори су поставили платформу за непредвиђености које са собом носи свакодневица, и тиме обезбедила виталност модернистичким архитектонским склоповима. Ова прва разматрања се сматрају значајним за даље истраживање и биће детаљније разрађена у дисертацији.

Од типског ка генеричком. Након приказа постструктуралистичке филозофске мисли о класификацијама, у контексту сличности и разлике, прелази се на појам генеричког. Појам *генерички* потиче од грчке речи *γενος* што значи раса, врста или род, и глагола *γίγνομαι*, са значењем остварити се или створити, произвести. Стога, појам генеричко се односи не само на општу, неиздиференцирану заједничку особеност или способност која претходи индивидуалном, већ указује и на радњу стварања, постајања или настајања.

Уколико се вратимо Фукоовој идеји о *Истом* и *Другом*, посматрајући архитектонску дисциплину из савремене перспективе, може ли се

¹⁹ Ibid.

коришћењем генеричког архитектонског типа²⁰ створити могућност за недоследности и непредвиђене околности свакодневице о којима Бауман говори као о идеји супротстављеној поретку? Можемо закључити да се обе идеје о *Другом*, Фукоово *Друго* које на основу разлика излази изван поља класификације, и Бауманово *Друго* које представља антитезу поретку, могу односити на контингентност живота и свакодневице. Следи да се оно што припада реалности заправо не може уредити нити класификовати. Оваква дискусија у контексту архитектуре као дисциплине као резултат неминовно има немогућност архитектуре да благовремено и одговарајуће реагује на потребе оних зарад којих настаје. Јер, уколико архитектуру сведемо на физички објекат, она као таква увек припада Фукоовом *Истом*, или, по Бауману – поретку, јер је производ друштва, економије и технологије, а тиме подложна класификацији и означавању. Аналогно овој логици дијалектичких парова, неизвесност живота и недоследност свакодневице припадају *Другом*.

Уколико се разматрање дијалектичког односа *Истог* и *Другог* постави у поље архитектуре, у истој равни је могуће разматрати и дијалектички однос *типског* и *генеричког*, при чему би генерички архитектонски тип, кроз програмску неодређеност²¹, био комплементаран са недоследностима и непредвиђеностима свакодневице.

Након концептуалних одређења датих у овом одељку, који ће се користити за развој модела генеричког архитектонског пројектовања у докторској дисертацији, прелази се на проблем и предмет истраживања.

²⁰ Генерички модел архитектонског пројектовања биће детаљно концептуализован на основу истраживања кроз архитектонски пројекат помоћу метода студије појединачних случајева.

²¹ Kazys Varnelis, "Programming After Program: Archizoom's No-Stop City," *Praxis*, 8, 2006, 82-91.

0.2. Проблем и предмет истраживања

У овом истраживању проблематизује се типолошка детерминисаност архитектонске продукције. Типолошка детерминисаност постављена је као један од аспеката ограничених могућности архитектонске продукције да изађе у сусрет новим и вечито променљивим потребама и околностима савременог друштва, као и унутар саме професије, а све у циљу проширивања оперативних знања и вештина архитектонског деловања. У складу са тим, биће разматране могућности за успостављање нових модела и техника архитектонског пројектовања који укључују типолошка разматрања, не као датост класификације, већ као променљиву компоненту пројектантског поступка.

Тако дефинисан проблем истраживања разматра статус и природу дисциплинарних знања у архитектури кроз сам архитектонски пројекат. Прецизније, истражује се део пројекта који се односи на сâм процес пројектовања, што укључује поступке и технике који претходе реализацији и коначној финализацији архитектонског пројекта. Овако постављен предмет истраживања се испитује кроз сâм процес пројектовања. У складу са тиме, истраживање првенствено користи практикуме, уџбенике, приручнике и скупове знања за архитектонско пројектовање као примарну истраживачку грађу, а опционо и пројектну документацију.

Литература о предмету и проблему истраживања. Литературу о предмету и проблему истраживања првенствено чине текстови из две научне области: 1) текстови из области архитектуре и урбанизма и 2) текстови из области филозофије и друштвене теорије.

Коришћена литература је разврстана у примарне библиографске изворе, примарну и секундарну литературу и општу литературу. Библиографске јединице које су у истраживање укључене кроз компаративни метод или метод анализе садржаја, припадају групи примарних извора. Секундарну

литературу чине они текстови помоћу којих се консолидују питања и ставови која ово истраживање поставља.

У области архитектуре и урбанизма, од примарних извора се у првом делу дисертације користе скупови архитектонских знања [Витрувије (Marcus Vitruvius Polio) и *Десет књига о архитектури*], приручници и упутства за пројектовање [Нојферт (Neufert) *Приручник за архитектонско пројектовање*], уџбеници [Диран (Durand), *Pregled predavanja*] као и манифести архитектуре [Ле Корбизје (Le Corbusier), *Град за три милиона становника*²² и Хилберзајмер (Hilberseimer), *Metropolisarchitecture*].

У другом делу дисертације, у поглављу у коме се испитује методолошки капацитет архитектонског типа, тежиште истраживања ће бити студије о *типичним организацијама, типичности и принципу поларности* (Миленковић, Б., *Архитектонска анализа*,). Даље, као примарна литература из области архитектуре, користе се библиографске јединице помоћу којих се консолидује историјско и теоријско упориште за разматрање и тумачење типова и типологија у архитектури и скорашњи теоријски текстови који актуализују питање типологије у области архитектуре.

Са друге стране, примарну литературу из области филозофије чине текстови који ће послужити за идентификацију, анализу и утврђивање потенцијала који поседује стање амбивалентности за превођење у поље архитектонског пројектовања. Изучавају се првенствено текстови аутора који су сврстани у постструктуралистичку филозофску мисао.

Текстови који су изван ове основне категоризације, а значајни су за сагледавање ширег контекста истраживања, наведени су као општа литература.

²² Le Corbusier, *A Contemporary City* (1926). In R. T. LeGates & F. Stout (Eds.), *The City Reader* (New York: Routledge, 2007)

0.3. Циљеви истраживања

Истраживање је усмерено ка ширењу оперативних знања и вештина архитектонског деловања, са циљем стварања услова за развијање нових метода и унапређења истраживачког приступа процесу архитектонског пројектовања. Секундарни циљ је усмерен ка дефинисању критеријума за успостављање нових типолошких образаца операционализованих у истраживачки (аналитички) пројектантски поступак.

Задаци истраживања

Из постављених циљева произилазе следећи задаци:

- Поставка проблема о типолошкој детерминисаности архитектонског пројекта
- Идентификација и истраживање улоге типа и типологије у истраживачком архитектонском пројектовању
- Успостављање теоријске платформе за разумевање конкретне употребљивости - улоге архитектонских типологија у контексту архитектонског пројекта
- Успостављање нових пројектантских поступака на основу методолошког потенцијала инструментализације типолошке амбивалентности
- Истраживање улоге типолошке амбивалентности у развоју генеричког модела архитектонског пројектовања.

0.4. Полазне хипотезе истраживања

Полазна премиса овог истраживања одређена је становиштем да је применљивост архитектонских типологија у савременом професионалном контексту условљена управо њиховом способношћу прилагођавања новим околностима. Нов контекст подразумева начелну променљивост различитих просторних ситуација којима се типологије опиру као заокружен систем, или историјска категорија. Кроз развој нових и агилнијих начина њихове употребе, стварају се услови за рад који уочену инертност типа транспонују у

вредносни критеријум порекла његове утилитарности (одвијајући се кроз процес пројектовања). Према томе, ова дисертација је усмерена на проблем типолошке амбивалентности као стања, у овом случају формулисаног методолошки, како би то стање постало препознатљиво унутар пројектантске дисциплине.

Полазне хипотезе истраживања гласе:

1. Архитектонске типологије су саставни део процеса трансформације стечених, испробаних просторних синтакси у нове образце оперативног дисциплинарног знања. Из ове позиције, архитектонске типологије нису као раније разматране у функцији класификација, означавања или обележавања акумулираних просторно-програмских упутстава која се потом дословно примењују као продукција. Оне се разматрају као метод у служби архитектонског пројекта којим се доприноси виталности аналитичког дела самог поступка пројектовања. У том смислу, типологије у функцији студије типова се разматрају и истражују као *technè* архитектонске професије (едукативни део дисциплине), као платформа у односу на коју се формулишу нови обрасци рада са директним просторним импликацијама. Наиме, емпиријски карактер типа информише и омогућава развој вештине којом се активира интуитивни карактер радног пројектантског модела, који подразумева управо променљивост унутар понављања.

2. Генерички оквир пројекта одређује меру оперативне довршености пројекта у односу на коју су спецификација и персонализација просторних елемената континуирано (одрживо) оствариве. Полази се од истовремене општости и партикуларности природе генеричког типа, док се појам типолошке амбивалентности уводи као теоријска конструкција за одређивање генеричког оквира његове нове или измењене употребе. Типолошка амбивалентност пројекта у контексту генеричког оквира разрешава питање темпоралности архитектонског програма у односу на физичко трајање самог објекта архитектуре.

0.5. Научни методи истраживања

Методе истраживања који се користе у дисертацији су у складу са структуром истраживања која ће се спровести, а имају за циљ проверу научне заснованости постављених хипотеза. Садржајно и методолошки, рад је подељен на три дела.

Први део дисертације, који чини теоријску основу истраживања, спроведен је кроз анализу историјских и теоријских извора релевантних за тему истраживања. У другој глави истраживања коришћен је метод упоредне анализе извора, у сврху формулације теоријског оквира за спровођење даљих корака истраживања. У трећој глави, истраживање је спроведено кроз поређење и превођење (инструментализацију) теорија из филозофског и архитектонског дискурса са циљем да се успостави теоријска поставка за појам *типолошке амбивалентности* архитектонског пројекта. Кроз овакво концептуално-методолошко одређење предмета истраживања већ се проверава став прве радне хипотезе да су архитектонске типологије део процеса трансформације стечених, испробаних просторних синтакси у нове образце оперативног дисциплинарног знања.

У другом делу дисертације, поред већ коришћених метода анализе извора и упоредне анализе (у четвртој глави дисертације), теоријске поставке се проверавају кроз појединачне ситуације како би се приказала четири различита савремена пројектантска процеса, са тематским усмерењем на *прекорачење типолошког оквира, промену тежишта, дестабилизацију типа и недовршеност*. Теоријске поставке се проверавају кроз случајеве активних савремених пракси, у сврху анализе различитих савремених пројектантских поступака, који реферишу на одреднице типолошке амбивалентности проистекле из филозофског дискурса и које су разрађене у трећој глави.

Трећи део дисертације користи аналитички архитектонски цртеж као инструмент, и логички прати ток целе дисертације, а не само њеног другог дела. Истраживање кроз архитектонски цртеж је конципирано као спона у итеративном поступку између аналитичког (дедуктивног) и интуитивног (индуктивног) деловања, и стога се може номиновати као инструмент за

истраживање у области архитектуре, као алат у поступку изналажења просторне конфигурације. Будући да се тај итеративни поступак одвија по унапред дефинисаним правилима, успоставља се процедура која има специфичан резултат и која се као таква може вредновати. Овакав поступак аналитичког пројектовања има за циљ да успостави пројектантски апарат за генерички оквир архитектонског пројекта, чиме се проверава друга хипотеза ове дисертације. Након испитивања могућности примене концептуално-методолошких одредби предмета истраживања кроз студије случаја (процесе пројектовања), стечена знања се упоређују са почетним хипотезама а оне се консолидују у нова сазнања и потенцијално у нови теоријски оквир. Закључак обухвата синтезу и интерпретацију резултата истраживања, као и критичко преиспитивање полазних премиса кроз класификацију и систематизацију новог знања.

0.6. Генерална структура докторске дисертације

Планирану структуру рада чине три основне целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључак. На крају рада налазе се библиографски подаци (извори, примарна и секундарна литература и општа литература), и биографија кандидата.

Увод садржи преглед који даје увид у постојеће теорије и ставове о теми рада (претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања), објашњење предмета и проблема истраживања, спецификацију референтне литературе, излагање циљева и задатака научног рада, основне научне хипотезе Dalibor Vesely и податке о методолошком приступу, примењеним методама и поступцима, као и процену научне оправданости и очекиваних резултата истраживања.

Приказ и интерпретација резултата истраживања састоји се из три дела.

У првом делу извршиће се идентификација доминантних историјских извора и дискурса о појму типологије и типа у архитектури који се умрежавају и анализирају у сврху формулације референтног теоријског и

историјског полазишта за спровођење даљих корака истраживања. У **првој глави** се истражује типологија као научна дисциплина, као и улога типа и типологије, прво унутар природних наука, а потом и у архитектонском дискурсу, и то кроз две доминантне позиције у разумевању типа као идеје и типа као модела. **Друга глава** садржи четири случаја који дефинишу историјски контекст архитектонских типологија. Упоредном анализом текстова се долази до значајних увида за разумевање двојаког потенцијала типа у архитектури. У **трећој глави** се успоставља теоријска платформа за појам *типолошке амбивалентности* архитектонског пројекта кроз инструментализацију модалитета размишљања из филозофије у архитектонско пројектовање, чиме се проширује претпостављени оквир типологије. Ова глава кроз релацију филозофског и архитектонског дискурса третира граничне модусе који се могу употребити за истраживање и трансформацију у оквиру типологије.

У **другом делу** дисертације се кроз три главе истражује улога типа у оквиру генеричког модела архитектонског пројектовања служећи се стањем типолошке амбивалентности. У **четвртој глави** се испитује методолошки капацитет за појам *типолошке амбивалентности* унутар архитектонске дисциплине. Кроз четири поглавља се појам прво употребљава за специфичне случајеве, како би се операционализовао у оквир архитектонског пројекта. У **петој глави** се, употребом методе студије случаја, спроводи истраживање кроз архитектонски пројекат, а у циљу испитивања улоге типолошке амбивалентности у развоју генеричког модела архитектонског пројектовања. У **шестој глави** се разматрају могућности за нове пројектантске обрасце на основу методолошког потенцијала инструментализације типолошке амбивалентности. У првом поглављу разграничава се генеричко и генеративно у архитектури, док се у друга два поглавља стечена нова знања уводе у процес пројектовања.

Трећи део дисертације конципиран је као аналитички прилог који прати теоријске расправе и анализе разрађене кроз читаву дисертацију. Састоји се из аналитичких цртежа и дијаграма уз објашњења која их прате.

У Завршним разматрањима се сумирају резултати претходних истраживања, проверавају се почетне хипотезе и отварају правци за нова истраживања.

0.7. Научна оправданост дисертације, очекивани резултати и практична примена резултата

Истраживање се темељи на постојећим теоријама и концептима релевантним за тему истраживања, и усмерено је на развијање нових знања у оквиру архитектонске дисциплине. Први очекивани резултати рада су теоријска сазнања која произилазе из контекстуализације и интерпретације појма типолошке амбивалентности у оквиру архитектонског дискурса. На основу ових истраживања, 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. Рад је конципиран као прилог методологији пројектовања и испитивању пројектантских метода истраживања кроз пројекат.

У првом делу ове дисертације извршена је идентификација и анализа доминантних извора и литературе о појмовима типологије и типа у архитектури који се умрежавају и анализирају у сврху формулације референтног теоријског и историјског полазишта за спровођење даљих корака истраживања. У првој глави се истражује типологија као научна дисциплина, као и улога типа и типологије, прво унутар природних наука, а потом и у архитектонском дискурсу, и то кроз две доминантне позиције у разумевању типа као идеје и типа као модела. Друга глава садржи четири случаја који дефинишу историјски контекст архитектонских типологија. Упоредном анализом текстова се долази до значајних увида за разумевање двојаког потенцијала типа у архитектури. У трећој глави се успоставља теоријска платформа за појам типолошке амбивалентности архитектонског пројекта кроз инструментализацију модалитета размишљања из филозофије у архитектонско пројектовање, чиме се проширује претпостављени оквир типологије. Ова глава кроз релацију филозофског и архитектонског дискурса третира граничне модусе који се могу употребити за истраживање и трансформацију оквира типологије.

Глава 1 Парадигме о типу

Истраживање и концептуализација појма тип у архитектури представља изазов који се примарно заснива на терминолошкој недоследности у релевантним изворима, а која је резултат широке употребе у различитим дисциплинама и променљивог значењског оквира појма тип кроз историју. Стога је неопходно рашчланити неколико случајева.

Први случај подразумева експлицитно коришћење појма тип у текстовима теоретичара архитектуре, међу којима се истиче дефиниција типа у архитектури од стране француског теоретичара Катрмер де Кинсија из 1825. године, која до данас представља референтни извор за дискусију о типу унутар архитектонског дискурса. Катрмер де Кинсијева дефиниција појма тип поново је укључена у архитектонску теорију шездесетих и седамдесетих година XX века првенствено захваљујући чланку *On the Typology of Architecture* Ђулија Карла Аргана (Giulio Carlo Argan) из 1962.²³ Истовремено, концепт појма тип у архитектури постаје основна епистемолошка категорија у теоријском раду архитеката италијанског покрета неорационалиста попут Алда Росија, Карла Ајмонина, Ђорђа Грасија (Carlo Aymonino, Giorgio Grassi) и других²⁴. У савременој теорији и пракси, по питању појма тип, истиче се теоријски и практични рад италијанског архитекте и предавача Пјер Виторио Аурелија (Pier Vittorio Aureli),²⁵ који свој теоријски и практични рад

²³ Giulio Carlo Argan, *On the Typology of Architecture. Architectural Design* (1963)

²⁴ У другој половини 1960-их година, у архитектури настаје нови рационалистички покрет, који инспирацију црпи из просветитељства као и из рационализма с почетка XX века. Попут пређашњег покрета рационалиста, неорационалисти у Италији оснивају покрет под називом *Tendenza*. Истакнути архитекти и теоретичари архитектуре попут Карла Ајмонина, Алда Росија и Ђорђа Грасија били су покретачи неорационалистичке мисли. Њихова мисао у великој мери је била под утицајем историчара архитектуре Манфреда Тафурија (Manfredo Tafuri), који је у то време био шеф катедре за историју архитектуре на универзитету IUAV у Венецији, који постаје и средиште *Tendenza* покрета.

²⁵ Пјер Виторио Аурели своје концепте и критички осврт према италијанској радикалној архитектонској сцени 1960-их и 1970-их година, развија не само кроз академски и теоријски рад, већ и кроз практични рад у оквиру архитектонског студија *Dogma*. Један од пројеката који директно реферишу на пројекат *No Stop City* италијанског студија *Archizoom* је пројекат *Stop city* о чему ће детаљније бити речи у четвртој глави овог истраживања.

темељи управо на критици и анализи италијанске архитектонске сцене шездесетих и седамдесетих година XX века.

Други случај подразумева илустроване архитектонске трактате, практикуме и репозиторијуме у којима се појам тип и типологија не помињу експлицитно. Наиме, појмови тип и типологија се у овим изворима приказују кроз графичка средства: архитектонски цртеж и илустрацију, а не кроз речи. Појам тип се не појављује у тексту, а аутор употребљава синоним, попут Дирана, који у свом практикуму *Précis des leçons* користи француску реч *genre* уместо речи тип (*type*).

Трећи случај се надовезује на претходни, а односи се на изворе у којима се користе речи које преносе значење појма тип. Дакле, у питању су изрази који директно или индиректно конотирају на појам типа. Од Витрувија надаље, теоретичари архитектуре настоје да се одреде према првобитној идеји архитектуре - типу или архетипу - идеји из које архитектура настаје.

Примера ради, Ложије користи појам првобитне колибе (*cabane rustique*) како би објаснио концепт о првобитној архитектонској идеји. Виоле ле Дик (Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc) користи реч *стил* као групу формативних принципа који дефинишу логику архитектуре, веома слично појмовном образложењу појма тип које користи Катрмер де Кинси. Последњих година, теоретичари архитектуре и архитекти који пишу о архитектури избегавају да се користе појмом тип, управо како би избегли бројне конотације које та реч са собом доноси. Брус Алсоп (Bruce Allsopp) на пример, употребљава реч *формат* као појам који реферише на структуралне образце који укључују не само облик, већ и функцију и стил.

1.1. Форма-идеја у класичној теорији

Етимолошки, појам тип долази од грчког *typos* (τύπος) . У грчкој филозофији, реч *typos* је довођена у везу са идејом о моделу као сету карактеристика које се односе на групу или појединца. Тешко је дефинисати јасну разлику између појмова *eidōs* и *typos* у Старој Грчкој. За појмовно и значењско преклапање појмова идеја и тип заслужан је Платон. Реч *typos* користили су и Платон и Аристотел у својим списима, иако остаје упитно да ли тај појам има значаја за њихову филозофију. У то време, реч *typos* највише је коришћена од стране вајара који су њоме означавали калуп или рељеф. Та врста акумулираног искуства на које се ослањају *technè* (као пројекција онога што може постати знање) према теоретичару архитектуре Далибору Веселију (Dalibor Vesely), издиже се у поље *a priori* знања, које се даље може подучавати.²⁶ Аристотел је сматрао да *technè* имају за циљ да створе оно што природа није била у стању да оствари, чиме *technè* припадају регистру знања, а не деловања.²⁷ Насупрот томе, неки историчари уметности, попут Георга Липолда (Georg Lippold) сматрају да *typos* такође означава о апстрактан модел или скицу из које вајар ствара своје дело, насупрот концепту *paradeigma*-е, који, по његовом мишљењу, стоји као прототип који се мора истоветно репликовати. У контексту различитих интерпретација и разумевања појма *typos*, за историчара уметности Жерома Полита (Jerome J. Pollitt), појам апстрактног модела већ представља део концепта *paradeigma*-е, који по њему, може бити физички, интелектуални и идеални (или спиритуални).²⁸

²⁶ Dalibor Vesely, *Architecture In The Age Of Divided Representation. The Question Of Creativity In The Shadow Of Production* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004), 286.

²⁷ У античкој Грчкој, појам *technè* користио се једнако и за вештину (занат) израде предмета и за уметнички рад, при чему су и занатлија и уметник имали исти назив. Упркос томе, како истиче Хајдегер, *technè* посебно данас, не означава ни занат нити уметност. Појам *technè* по њему денотира модалитет спознаје, радије него практичну учинковитост. Знати у најширем смислу речи значи искусити, што значи спознати оно што је присутно, као такво.

²⁸ Jerome J. Pollitt, *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology* (London: Yale University Press, 1974), 211.

У Платоновим дијалозима изражен је један двосмислен став кроз два различита приступа, који, како примећује Рудолф Арнхајм (Rudolf Arnheim), тешко постоје један уз другог. Чврстим, стабилним ентитетима прилази се помоћу логичких радњи. „Мудри човек надгледа и повезује широко раштркане форме (идеје) ствари и интуитивно разликује општи карактер који оне имају као нешто заједничко. Када је већ прикупио те форме, он их међусобно разликује тиме што одређује посебну природу сваке од њих. [...] Пратећи ову аргументацију, која представља логику инхерентну поступку дедуктивног закључивања, можемо закључити да се апарат типологизације заснива управо на оваквом платоновском, дедуктивном поступку.”²⁹ Тиме је артикулисано синтезијско својство типологије, да се „широко раштркане форме (идеје) ствари” повезују и групишу, класификују у односу на општи карактер. Међутим, према ком критеријуму се форме и идеје групишу у целину? Како наводи Арнхајм, у питању је интуитивно расуђивање мудрог човека, при чему „овај поступак захтева више него што је манипулисање појмовима. Заједнички карактер не проналази се индукцијом, то јест механичким улажењем у траг елементима који су заједнички свим врстама и потоњим једињењем тих елемената у нову целину. Напротив, да би се он пронашао (заједнички карактер), мора у свакој појединачној идеји да разлучи потпуност те опште форме, као што се разабире фигура у нејасној слици. Штавише, овај поступак односи се само на опште форме, а не на појединачне примере опажене чулима.”³⁰

Платон је веровао да концепти имају универзални облик, идеалну форму, што доводи до његове идеалистичке филозофије. Аристотел је сматрао да универзалне форме нису нужно везане за сваки објекат или концепт, и да сваки појединачни објекат или концепт морају бити анализирани појединачно. Ово гледиште доводи до Аристотеловог емпирицизма. За Платона, експеримент и резонување би били довољни да се докаже концепт

²⁹ Рудолф Арнхајм, *Визуелно мишљење: јединство слике и појма* (Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985), 15.

³⁰ Ibid.

или дефинишу карактеристике објекта, али Аристотел одбацује овакав приступ у корист директног посматрања и искуства. Дакле, у односу на савремени свет и науку, већ код Платона се сусрећемо са, како Арнхајм каже, „противречностима”, то јест, двојаким промишљањем о односу општих, „објективно постојећих архетипова” и појединачних „посебних ентитета из којих чула извлаче своја обавештења.”³¹ У логици, упркос противречностима Платонове мисли, Платон је склонији дедуктивном резонувању, док Аристотел развија логичку индукцију.³² У том смислу, Платонова мисао по овим питањима не може се једнозначно окарактерисати као поступак *од општег ка појединачном*, управо због двојаког односа према појединачном и искуственом, већ би се Платонов поступак можда боље могао изразити кроз поступак *из општег (знања) кроз појединачно (искуство)*.

Са друге стране, Аристотел уводи идеју о индукцији – у модерном смислу знања стеченог прикупљањем појединачних примера. Аристотел говори о „способности систематизовања” чулних искустава када се она често понављају. Индукцијом, дакле, која се „одвија кроз набрајање свих случајева”, стижемо до поимања виших радова помоћу апстракције. „Апстракција уклања посебније одлике специфичних примера и тиме стиже до виших појмова, који су сиромашнији у садржају али шири у опсегу.”³³ Овај поступак закључивања и деловања од појединачног ка општем, кроз апстраховање специфичности садржаја уводи нас у поступак који је наизглед супротан типолошком деловању. Међутим, то је управо почетна премиса помоћу које се тип иницијално конституише, чиме је омогућена накнадна класификација. Дакле, у питању је поступак валоризације појединачних случајева, те накнадно груписање истих помоћу систематизације. Овакав поступак, како

³¹ Арнхајм, *Визуелно мишљење*.

³² Дедуктивно резонување користи дате информације, премисе или прихваћена општа правила за постизање доказивог закључка. С друге стране, индуктивна логика или резонување подразумева прављење генерализације засноване на понашању уоченом у одређеном специфичном случају. Дедуктивна аргументација је или важећа или неважећа. Али индуктивна логика омогућава да закључци буду погрешни, чак и ако су тачне премисе на којима су аргументи засновани. Дакле, индуктивни аргументи су или јаки или слаби.

³³ *Ibid.*, 16.

примећује и Арнхајм, „уводи идеју о апстракцији која укључује све већу удаљеност од непосредног искуства,”³⁴ то јест, суштински зависи од могућности да се специфични садржај апстрахује до мере када постаје општи, а у зависности од примењених критеријума.

Како Арнхајм наставља „статична коегзистенција трансценденталних идеја и чулног изгледа у Платоновој доктрини била је, коначно, однос између прототипа и лика, ма колико се тај лик сматрао несавршеним. Овај однос је, у извесној мери, замењен генетском везом коју је Аристотел успоставио између универзалија и посебности – везом која није порицала сликовну функцију чулног изгледа, али ју је учинила мање искључивом. Син је производ очев, а не просто његова слика и прилика.”³⁵ Оваква веза између општег и појединачног логички омогућава уопштавања која су конституисала модерну науку. Та уопштавања се ограничавају на оно што сви примери једне групе случајева имају заједничко, а занемарују све друго. Она су сушта супротност Платоновом погледу. Аристотел описује индукцију као поновно успостављање „првобитног поретка”, то јест, као начин за омогућавање приступа претходно постојећем бићу, према којем се појединачни случајеви односе као делови према целини. Аристотел тврди да „мада чин чулног опажања спада у посебност, његов садржај је општи.”³⁶

³⁴ Арнхајм, *Визуелно мишљење*, 16.

³⁵ *Ibid.*, 18.

³⁶ *Ibid.*, 17.

1.2. Типологија као научна дисциплина: класификација света природе

Данашња, модерна употреба и разумевање појма *тип* може се пратити уназад до почетка XVII века, када се кроз успон научних знања обнавља интересовање за теорију форме. Наиме, може се тврдити да је главни разлог за појаву концепта о типу у седамнаестом веку била потреба да се нагласи епистемолошки смисао форме над естетским, метафизичким и религијским значењима која су одређивала форму у прошлости, првенствено у средњем веку.

Класификација света природе: Systema Naturae. У почетним стадијумима развоја науке преовладавало је убеђење да се научна знања могу достићи кроз одговарајућу класификацију природних појава. Шведски природњак и научник Карл Лине (*Carl Linneaus*) у свом делу *Systema Naturae* спроводи исцрпну класификацију света природе, кроз биномијалну номенклатуру³⁷ у којој се сваком организму додељује место у најнижој категорији таксономије, у врсти. Линеов хијерархијски систем, односно рангирање од виших ка нижим таксонима, тј. категоријама (раздео — класа — ред — фамилија — род — врста) и обрнуто, остао је непромењен до данас. Таква класификација организама у врсте је иманентно морфолошка, јер се груписање природних бића у врсте примарно базира на *сличности облика*.

Насупрот Линеовом приступу, систем који примењује француски природњак и зоолог Жорж Кувије (*Georges Cuvier*) подразумева класификацију животиња према њиховој функцији, а не према њиховом облику. Кувије верује да је облик организма у вези са условима његовог постојања. Иако се Кувијеов приступ класификацији живог света надовезује на Линеову таксономију, он је унапређује групишући класе у *phylum*-е, односно типове. Такође за ово

³⁷ Биномијална или бинарна номенклатура је начин именовања врста у биологији, који је зачео Карл Лине (1707-1778.). Научно име врсте у биномијалној номенклатури састоји се из два речи: 1) имена рода и 2) епитета врсте. На пример, у ботаници - *Plantago lanceolata* L. где скраћеница L. означава име аутора; и у зоологији: *Gyps fulvus* Hablizl, 1783, где су уз име рода и епитет врсте укључени и име аутора, као и година када је ова врста први пут описана под тим именом од стране тог аутора.

истраживање је значајно напоменути да Кувије, кроз груписање класа у типове, у класификацију живог света укључује и фосилне остатке. На тај начин Кувије отвара могућност груписања типова живих створења према пореклу.

Овај дијалектички пар је значајан за ово истраживање о типологији у архитектонском дискурсу, јер и данас типологија у архитектури управо егзистира у та два поља: као функционалистичка категорија класификације објеката архитектуре према њиховој намени – болница, затвор, црква; и као морфолошка категорија поделе објеката према њиховом облику – ротонда, кула, хала. Тиме се само потврђује варљивост значења типологије у архитектури, и на одређени начин подрива улога и значај типологије и типа као недоследног и непрецизног механизма класификације. Рецимо, *A History of Building Types*³⁸ Николауса Певзнера (Nikolaus Pevsner) из 1976. године кроз историцистички поступак обрађује и класификује искључиво јавне објекте према њиховој намени. Сам Певзнер у уводу књиге истиче арбитарност и субјективност избора типова и одговарајућих одабраних примера. Упркос томе, књига у којој је обрађено преко седам стотина примера архитектонске продукције Запада, концентришући се на период XIX века, нуди анализу развоја сваког типа у односу на друштвене промене, али такође у односу на промене архитектонског односа према функцији, материјалу и стилу. Иако је у питању историјски преглед којем је инхерентан хронолошки, дијахронистички поступак, Певзнер почиње своје истраживање са најмонументалнијим грађевинама – националним споменицима, а завршава са, по његовом мишљењу, архитектонски најскромнијим – фабрикама. Кроз тај поступак, Певзнер у оквиру типолошке класификације интегрише додатни критеријум: од идеала до утилитарности.³⁹

³⁸ Nikolaus Pevsner, *A History of Building Types* (London: Thames and Hudson, 1987)

³⁹ Ibid.

"The arrangement of types is to be from the most monumental to the least monumental, from the most ideal to the most utilitarian, from national museums to factories"

Proteus и *Метаморфоза*. Из претходног излагања можемо увидети да типологија као дисциплина и као поступак у великој мери зависи од вредносног система који се употребљава при класификацији. Приступ који на неки начин сажима претходне две позиције може се пронаћи у Гетевом (Johann Wolfgang von Goethe) концепту *архетипна*, прецизније архетипске биљке (*Urpflanze*). Током свог путовања кроз Италију, Гете у свом трактату о ботаници *Versuch die Metamorphose der Pflanzen zu erklären*⁴⁰, формулише своју теорију о метаморфози биљака према којој је архетипски облик биљке у потпуности садржан у њеном листу. Значај овог дела лежи у чињеници да је Гете формулисао појам и дефинисао поље морфологије као науке о органским облицима и њиховим формативним силама са циљем разоткривања фундаменталног јединства које претходи широкој разноликости биљака и животиња, дакле, јединства облика унутар диверзитета структура. По питању морфологије, Гете поставља неколико фундаменталних концепата који могу бити од значаја и користи у односу на типолошко (и морфолошко) разматрање у архитектури. Теоретичар архитектуре Детлеф Мертинс (Detlef Mertins), чији је рад разматран у овом истраживању по другим питањима, у есеју *Same Difference* предлаже Гетеов концепт метаморфозе биљака као „динамичку концепцију типа”.⁴¹ Као пут за боље разумевање Гетеовог приступа морфологији (и метаморфози) у природи, може се идентификовати и издвојити појам *Proteus*-а. Првобитно, према Гетеовом концепту, постоји основни нуклеус формативних сила са својим богатим продуктивним потенцијалом - *proteus in potentia*. Затим,

⁴⁰ Johann Wolfgang von Goethe, *The Metamorphosis Of Plants*. Introduction by G. L. Miller (Cambridge: The MIT Press, 2009)

⁴¹ Detlef Mertins, *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity*, 145. „a dynamic conception of type”. Мертинс своја истраживања на релацији архитектуре и биологије разлаже у интервјуу, који је приређен као есеј *Where Architecture Meets Biology*, публикованом у Brouwer, J., Mulder, A. (Eds.) (2007) *Interact or Die!*, (Rotterdam: V2 Publishing). pp. 110-131. Мертинс ту износи узбудљиве податке о Мисовој пасији према науци, посебно биологији. Наиме, Мисова библиотека садржала је четрдесетак књига ботаничара Раола Франсеа (Raoul Francé). Наведен тиме, Мертинс проналази целу линију која тематизује однос архитектуре и биологије унутардискурса *Werkbund*-а двадесетих и тридесетих година XX века.

постоји реализација тог унутрашњег потенцијала кроз спектар различитих органских облика - *proteus actus*. Међутим, те реализоване физичке структуре и својства су под утицајем променљивих спољашњих услова, што условљава да претходни појам увек мора поседовати својство прилагођавања - *proteus actus adaptus*, кроз који се формативни потенцијал реализује адаптирајући се у односу на околности и окружење. Гетеове идеје о морфологији и метаморфози света ботанике критиковане су као приступ науци у коме Гете у неприхватљивој мери користи поетски приступ научним питањима. Заправо, Гете прекорачује границе доктринарне науке, питајући се да ли механицистички приступ функционалне типологије по Кувијеу, или материјалистички приступ према облику по Линијусу, који се заснивају на безбројним индивидуалним структурама, може разрешити питања и изазове које пред нас поставља живи свет. Заправо, Гетеово истраживање света биљака, на граници између романтизма и модерне науке, садржи идеје које се подједнако могу приписати и еволуционизму и креационизму. Гетеове спекулације по питању настанка и метаморфозе биљака из заједничког архетипа *Urpflanze* не треба интерпретирати као теорију која има за циљ да објасни стварни природни еволутивни раст, јер је у питању идеализован концепт, а не истинско настајање. Тек касније, Дарвин (Charles Darwin) настоји да дође до научног објашњења о еволуцији врста. У Дарвиновој теорији еволуције, организми су постављени у непрестану интеракцију са окружењем. Крајња сврха организма је да постигне прилагођавање према животној средини. Овај модел на релацији организам – окружење, заједно са идејом о опстанку најспособнијих, усвојиле су друге дисциплине, нарочито оне које су настајале у то време, попут психологије, социологије и антропологије.

Последњих деценија, идеја према којој се знање заснива на класификацији, обилно је критикована у многим дисциплинама, а критика је посебно заступљена у филозофији и друштвеним наукама. Свест о томе да не постоје објективне чињенице, већ само чињенице којима посредују преодминантне парадигме, подрива старо аристотеловско уверење према којем се знања,

дакле, научна сазнања, могу извести из систематског устројавања света природе.

Докинс и себични ген. За еволуционог биолога и писца Ричарда Докинса (Richard Dawkins), ген, а не јединка, јесте основна јединица селекције. Јединке су само краткотрајни носиоци, оно што се рачуна на плану еволуције и селекције је ген. Већина биолога се не слаже са оваквим ставом, већ ниво деловања селекције подиже на јединку. Такво гледиште има неспорна образложења. Ген унутар организма стоји у друштву других гена који утичу на међусобно испољавање. Једном речју, индивидуа није једноставан збир гена, већ добија потпуно нове квалитете из ових генетичких утицаја. На крају, селекција не може ни „видети“ ген; њен ефекат зависи од укупног садејства гена и животне средине у формирању фенотипа јединки (изгледа, физиологије, понашања, итд.), при чему неке у преживљавању и репродукцији пролазе боље од других.⁴² Докинс исцрпно разматра механизме природне селекције, за које се може тврдити да одређујуће утичу и на класификације природног света који је предмет истраживања великог спектра научних дисциплина. Докинсова теза значајна је за истраживање типологије и типа, јер релативизује питање различитости (које се даље може класификовати кроз морфолошке или функционалне критеријуме) и питања еволуције или природне селекције разматра на плану гена⁴³, а не јединке или типа-врсте. Неспорно је, међутим, да еволутивне операције селекције које би се одвијале на тој еленемтарној генетској равни, између простих чинилаца, по Докинсовој тези, директно утичу на морфолошко-функционалне карактеристике врста.

⁴² Ed Sexton, *Dawkins i sebični gen* (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2000)

⁴³ Докинс разматра релације неколико типова гена – репликатора, од којих доминантни репликатори, кроз мутацију могу добити предности које ће им помоћи да успеју на рачун других репликатора. Тиме ће производити нове копије које ће наслеђивати мутацију, док ће мање успешни репликатори постепено нестајати. На тај начин, према Докинсу, добијамо природну селекцију оних репликатора који су најспособнији за успех, и доводе до еволуције нових особина репликатора.

1.3. Улога типологије и типа: између класификације и селекције

Типологија представља научну дисциплину и поступак који се заснива на таксономијској класификацији, а у сврху систематизације знања. Таксономија⁴⁴ је наука којом се дефинишу групе или врсте на основу заједничких карактеристика. Потреба за типологијом као праксом произилази из првобитне намере да се *ствари*⁴⁵ (ентитети) анализирају и класификују. Свака таксономија предвиђа начин класификације који захтева стабилне категорије које ту таксономију конституишу. У том смислу, типолошко поступање се може односити у целини на свет који нас окружује. Од краја осамнаестог века, архитектонска типологија је обезбедила доминантан модел архитектонском методу, иако су архитекти ретко били у могућности да одрже било какву корисну дистинкцију између типологије функције (музеја, цркви, или куће) и типологије форме (пирамида, атријум, или базилика). Примери динамичке размене између типологије форме и типологије функције конституишу правило, пре него изузетак - апропријација базиликалне форме за цркву, а атријумске грађевине за пословну зграду. Штавише, каталози (репозиторијуми) грађевинских типологија, као што је већ поменуто Певзнерова *A History of Building Types*, толико су очигледно дефинисани децидним конвенцијама, културолошким оквиром и обликом праксе, да је невероватно да апстрактни концепти успевају да задрже икакав кредибилитет унутар пројекта. Па ипак, типологија и даље постоји, управо због потенцијала да се архитект њоме служи као неком врстом генеративног алата, као средством да се нови архитектонски облик конципира рационално (по питању простора и времена утрошеног на пројектовање); иако сваки напор да се типологија кодификује као метод рада, доводи у питање само разумевање појма тип.

⁴⁴ Порекло речи таксономија потиче из грчких речи *táxis* (τάξις) – распоред, правило и *nótos* (νότος) – начин, метод.

⁴⁵ Појам *ствари*, преузет је из филозофског дискурса, и подразумева материјалне делове природе, који се могу осетити чулима, који су просторно дефинисани и који постоје у садашњости.

Почевши од Диранових ригорозно документованих таксономија почетком деветнаестог века, заснованих на геометријским моделима, до дијаграма функције и структуре који су окарактерисали (мада никада у потпуности нису дефинисали) историјску авангарду, сваки развој типологије проширио је репозиторијум типских елемената који могу бити разматрани.⁴⁶ Ле Корбизјеов структурални *Dom-ino*⁴⁷ из 1914. и Ханс Мајеров (Hannes Meyer) "план се израчунава од датих фактора", из 1930. године оба одржавају обећање о бесконачно променљивом генеративном методу утемељеном на новопостављеним принципима, који су проглашени типским.

Типологија је дисциплина која класификује претходно операционализовано знање, које се, поступком селекције, користи у пројекту који за циљ има пројекцију будуће просторне организације. Јер типологија, као наука о типу, користи пређашње, постојеће знање, разврстава га у категорије по задатом вредносном кључу, који, како је већ установљено, јесте предмет субјективизације. Целокупан процес има за циљ лакше, оптимизовано коришћење акумулираног знања за будуће ситуације. У том смислу, типологија истовремено представља средство и класификације и селекције, чији нови резултати изнова бивају укључени у регистар акумулираног знања. Дакле, архитектонска типологија истовремено служи као апарат за класификацију постојећег архитектонског спектра, и као регистар акумулираног знања из којег се може вршити селекција одговарајућег обрасца за задатак који следи. Оваква поставка улоге типологије у архитектури може се сматрати непотпуном, јер не укључује потенцијал типолошких образаца да се кроз процес пројектовања адаптирају и трансформишу у нове облике.

Преокрет у науци који се одвијао као осмишљени процес имплементације просветитељских идеја од имитације и природе *ствари*, ка концептима

⁴⁶ Jean-Nicolas-Louis Durand, *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*, (Paris), 1802.

⁴⁷ Иако Ле Корбизјеов *plan libre* наизглед негира употребу типа у архитектури, Ле Корбизје и сâм користи термин *type Domino*.

апстракције или објективности, из корена је изменио знање и механизме спознаје, као и практиковање великог броја дисциплина. У архитектури, овај важан преокрет исходио је теоријама о типу и методима архитектонског пројектовања који се заснивају на типологији, два комплементарна концепта кроз које је архитектура требало да се консолидује као истовремено модерни облик знања и знање о облику. По питању инструменталности архитектуре, тип и типологија представљају специфичан дисциплинарни оквир кроз који се могу проблематизовати питања у вези са ширим друштвено-политичким, културолошким и формалним контекстом архитектуре.

Иако интересовање за разматрање архитектуре кроз типолошки апарат истрајава, приметна је тенденција поновне критичке теоријске активности усмерене ка испитивању потенцијала типа и типологије у архитектури, као и њихове релевантности за савремену архитектонску праксу и теорију, у односу на питање историчности дисциплинарног знања са једне, и савременог стања архитектонске професије са друге стране.

Сличности. На основу чега се ствари класификују? У односу на претходно анализиран оквир природних наука, одговор на то питање је да се ствари и појаве класификују према пореклу и према облику. У архитектонској теорији, појам тип разматран је кроз три својства: у контексту порекла архитектонске форме (карактер), у контексту систематизације архитектонског знања (класификација) и у контексту разумевања креативног процеса (производња).

Значење појмова тип и типологија у архитектонском дискурсу је у великој мери изједначено, чиме је спектар значења појма тип редукован на механизам класификације архитектонских форми. Уколико занемаримо овакву редукцију појмовног и оперативног капацитета архитектонског типа, појам тип у архитектури историјски и логички има сложено значење и може се односити на:

- Питање архитектонског облика - формални критеријум који је у вези са значењем, карактером и симболиком.
- Питање архитектонске организације - програмски критеријум који је у вези са наменом и функцијом.
- Питање архитектонске производње - временски критеријум који је у вези за процесом пројектовања.

У поглављима која следе биће анализирана сложеност интерпретација, разумевања и означавања знања о архитектонском типу.

1.4. Дуалност типа: карактер *versus* модел

Из претходног излагања се већ могу идентификовати два доминантна и, често супротстављена, тумачења појма тип – тип као *идеја (врста, логика)* и тип као *модел*. У том контексту, прво тумачење је у својој суштини органско јер упућује на поступак разврставања, док је друго тумачење техницистичко јер предвиђа поступак репликације.

Појам типа у архитектури је трансформабилан јер подлеже утицајима који произилазе из друштвено-политичких са једне, и техничко-технолошких промена са друге стране. Изражена је тенденција у савременој архитектонској критици да се типови у архитектури тумаче као фиксне и непроменљиве категорије, попут Стена Алена (Stan Allen) који сматра да је типологија у архитектури изгубила капацитет да управља и репрезентује простор институција, онда када је друштвено-политичка и техничка улога тих институција доведена у питање.⁴⁸ Таква позиција се може сматрати истинитим исказом уколико се констатује да идеја о типологији произилази из првобитне намере да се ствари, у овом случају објекти архитектуре,

⁴⁸ Bernard Tschumi and Matthew Berman, *Index Architecture* (Cambridge: MIT Press, 2003), 167.

“Typology originated with the formation of civic institutions during the Enlightenment. As the social, political, and technical roles of those institutions were called into question, the corresponding typology lost their special capacity to order and represent the space of these institutions.”

класификују. Наиме, свака врста класификације захтева стабилне категорије које је конституишу. А то је управо разлог са којим се типологија по први пут формално уводи у архитектуру, и то у доба просветитељства, када се у науци праве свеопшти напори да се појединачна научна поља разврстају, те предмети истраживања класификују. Уколико занемаримо Ложијеову првобитну колибу као први наговештај о типолошком разматрању архитектуре, може се рећи да је Катрмер де Кинси, кроз своје капитално дело *Dictionnaire historique del'Architecture* покушао да успостави разумевање типа као опште форме (карактера) који издваја одређену групу (класу) објеката, а све са идејом да се поље архитектуре класификује и тиме уреди, те сведе на довршен број могућности и правила.

У архитектури, као и у језику у коме је питање типа такође релевантно, постоји опасност да се значења и разумевања ограниче довршеним бројем знакова. По Витгенштајну (Ludwig Wittgenstein), границе света су једнаке границама језика помоћу којег се свет тумачи и означава⁴⁹.

У (савременом) архитектонском дискурсу, реч модел има више конотација. Модел указујена тродимензионалну репрезентацију објекта или предложене структуре, најчешће у мањој размери у односу на оригинал. У том регистру тумачења, *модел* и макета су синоними. Међутим, уколико се контекстуализује у оквир типологије, појам *модел* означава првобитну слику - облик који се користи као узор, те који се дословно прати или имитира - копира.⁵⁰ Тиме, *модел* унутар свог значења недвосмислено имплицира *ново* јер је постављен као првобитни узор који има потенцијал да се репродукује. На тај начин, у савременом архитектонском дискурсу, појмови тип и модел увек стоје у дијалектичком односу према којем појам тип означава репродукцију и поновно коришћење постојећег професионалног знања, док

⁴⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge, 2002), 68.

"The limits of my language mean the limits of my world."

Принцип језичког релативитета имплицира да структура језика утиче на начин на који они који тај језик користе концептуализују свој свет, односно утиче на њихов поглед на свет, или на други начин утиче на њихове когнитивне процесе.

⁵⁰ У првом поглављу ове главе анализирани су два концепта о типу у Античкој Грчкој: 1) апстрактан модел или слика из које настаје дело и 2) прототип који се мора истоветно репликовати

појам модел означава искорак, инвенцију новог пројектантског поступка, одлуке или решења. Међутим, таква појмовна расподела занемарује претпоставку да је сваки тип првобитно настао као модел, те да стога сваки *нови* модел, уколико се испостави да је успешан, те изнова применљив, извесно може постати тип. Дакле, два појма се своде на исто, а разлог томе је уверење и изражена тенденција у архитектонској критици да су типови фиксни, непроменљиви, што поизилази из саме првобитне намере да се *ствари* класификују. Јер свака врста класификације подразумева стабилне категорије које исту омогућавају.

Овом дискусијом о двоструком поимању типа постављен је основ за истраживање дијалектичке улоге типа у архитектури кроз аргументативну упоредну анализу извора, која има за циљ да позиционира двоструку улогу типологије у архитектури, разматране кроз историјско-хронолошки ток два разумевања архитектонског типа, а тиме и саме архитектуре и архитектонске продукције у целини.

Глава 2 Системи мишљења о типу

Садржај овог дела дисертације је усмерен на разумевање двојаког значења и улоге типа и типологије у архитектонској теорији и пракси кроз историјски преглед (хронологију). Овај део истраживања има за циљ да се у специфичним историјским пресецима (хоризонтално) изложе и одреде дихотомне теоријске позиције које свака у односу на претходну граде хронолошки ток (вертикално). Попут метода коришћеног у лингвистичкој теорији, о чему ће још бити речи касније, у овој глави се користе два аналитичка приступа: дијахронички, који се заснива на пореклу, и синхронички принцип, који појаве и ентитете анализира симултано, у истоветном временском оквиру.⁵¹

У вези са питањима која се односе на карактер и улогу типа и типологије у архитектури истиче се дело Антони Видлера (Anthony Vidler), савременог теоретичара архитектуре, који је значајно утицао на мисао о архитектонским типологијама. Посебно су значајне Видлерове историјске анализе опуса Ледуа, Булеа (Claude Nicolas Ledoux, Étienne-Louis Boullée), и Катрмер де Кинсија. Значајно дело у овом оквиру је *The Third Typology* из 1977. године.⁵² Видлер развија идеју о две доминантне типологије којима је историјски окарактерисана архитектонска продукција. Прва типологија је настојала да врати архитектуру њеним природним коренима, попут модела Ложијеове првобитне колибе, виђене не само као историјско објашњење настајања редова и стилова, већ као принцип који треба следити и примењивати.

⁵¹ Ови концепти су у теорији постављени од стране швајцарског лингвисте Фердинанда де Сосира (Ferdinand de Saussure), који је својим поставкама утемељио модерну лингвистику и дао темеље европском структурализму, лингвистичком правцу који се развио двадесетих и тридесетих година XX века. За разлику од већине својих претходника, који су свој рад фокусирали на историјску еволуцију језика (дијахронички приступ), Сосир наглашава значај синхроничке анализе за разумевање унутрашње структуре језика.

⁵² Есеј *The Third Typology* првобитно је штампан као предговор у часопису *Oppositions 7* из 1977. године који се као тематско издање бавио неорационалистичком архитектонском сценом у Италији. Значај овог есеја јесте у дистинкцији коју Видлер потцртава између различитих теорија о типу у односу на другачије епистеме, као и његова прецизна формулација типологије као средства регенерације у ери огољеног функционализма.

Друга типологија се, према Видлеру, јавља као последица индустријске револуције, налазећи суштинску природу грађења у артифицијелности машине. Према Видлеру, Ложијеова *првобитна колиба* и Бенџамин (Jeremy Bentham) Паноптикон стоје на почетку модерног доба, као парадигме ове две типологије.⁵³ И заиста, ове две идеје о својству типа можемо употребити као конститутивне елементе за разматрање особености архитектонских типологија.

Говорећи о развоју науке и систематизацији знања, Видлер истиче да је „идеја да се елементи архитектуре на неки начин односе на њихово природно порекло, одмах применљива и на идеју да свака специфична грађевина може представљати своју *врсту* на исти начин као што свака животиња представља члана животињског царства.”⁵⁴ Тај приступ имплицира критеријуме за разликовање архитектонских типова који зависе од препознавања индивидуалне специфичне физиономије, као што је случај у природним наукама, у Буфоновим и Линеовим системима класификације. Према томе, како истиче Видлер: „спољни ефекат зграде је имао задатак да јасно објави своју општу врсту и своју специфичну подврсту.”⁵⁵ Ова аналогија која се односи на препознавање и разврставање према физиономији (као што је то случај у Линеовој таксономији), трансформисана је ка функционалној и конститутивној класификацији (као код Кувијеа), при чему је унутрашња структура бића, њихов конститутивни облик, виђен као критеријум за њихово груписање у типове.

Ову дистинкцију узмеђу два различита модуса класификације: према физиономији и према унутрашњој структури, препознајемо и у архитектонском дискурсу. Прва категоризација је у савременом дискурсу трансформисана у морфологију, а друга се односи на функционалистичко

⁵³ Vidler, *A The Third Typology*, 1-3.

⁵⁴ Ibid. „*The idea of the elements of architecture referring in some way to their natural origin was, of course, immediately extensible in the idea of each specific kind of building representing its "species" so to speak, in the same way as each member of the animal kingdom.*”

⁵⁵ Ibid. „*[...]the external affect of the building was to announce clearly its general species, and its specific subspecies.*”

типолошко разврставање. Анализа која следи је у функцији разумевања и прецизног дефинисања епистема по питању типологије у архитектури, са циљем позиционирања дихотомних парова мишљења о архитектонском типу, ради дефинисања улоге типа у савременом архитектонском пројекту.

2.1. Ситуација 1. Класична теорија и пракса: Витрувије

Овај део истраживања које се спроводи кроз метод анализе текста фокусира интересовање на антички историјски период, када је архитектура била целовита дисциплина, и у којем је јасан оквир деловања архитекте као градитеља. Витрувије (Marcus Vitruvius Pollio) у свом капиталном делу *Десет књига о архитектури*, кроз своју тријаду поставља темељ за накнадне типолошке анализе архитектуре. Формативна тријада коју је поставио Витрувије разлаже сва својства објекта архитектуре у три категорије: *firmitas, utilitas* и *venustas*. Трипартитно својство (сваке) архитектуре у односу на Витрувијеву теорију може се сматрати предусловом за формирање типова и типолошко разматрање архитектуре. Према Витрувијевој тријади, постоје три основна регистра класификације у архитектури, и то класификација према примарној функцији објекта, класификација која се односи на стил или обликовање, и класификација која објекте архитектуре разврстава према њиховој грађи.

„Све се [...] грађевине морају тако градити да пазимо на чврстоћу, сврху и лепоту. О чврстоћи се води рачуна кад се темељи копају до тврде основе, а материјал се за градњу одабире брижљиво и без шкртости; о сврси се ради кад положај места нема мане и сметње за употребу, а распоред је, према крају, добар и одговара одређеној врсти грађевине; о лепоти, кад је облик зграде допадљив и леп, а мера делова стоји у потребним пропорционалним односима.”⁵⁶

⁵⁶ Markus Vitruvius, *Deset knjiga o arhitekturi*, Prevod: M. Lopac (Sarajevo: Svjetlost, 1990), 18.

Солидност зграде (*firmitas*), директно се и неминовно доводи у везу са безбедношћу у контексту идеје о кући⁵⁷ као склоништу која имплицира и њену трајност у односу на проток времена, као и њену истрајност (солидност) у односу на околности и непогоде. Витрувијева тријада приоритет даје категорији *firmitas*. Како пише Витрувије, уколико грађевина треба да буде корисна и лепа, на првом месту мора бити трајна. Са друге стране, солидност као тема у архитектури бива изразито компромитована у контексту савремености. Наиме, флукс савременог живота отворио је тему привремености и ефемерности архитектонског објекта.

Корисност објекта архитектуре - *utilitas*, може се постматрати као квалитет који је у савременом архитектонском дискурсу најприсутнији. Наиме, архитектонске праксе XX века у великој мери уважавају функционалност као примарну вредност објекта архитектуре. Масовна производња и архитектонски модернизам за инхерентне критеријуме деловања имају функционалност и оптимизацију простора и процеса. Модернистичка мисао, иако формално раскида са тековинама различитих историцизама, задржава, тачније не проблематизује, витрувијанску тријаду као својеврсни образац и *modus operandi*, при чему *utilitas* заузима прво место у поретку. Чак и на печату Друштва историчара архитектуре (Society of Architectural Historians) основаног 1940. године тријада је исписана другим редоследом; *utilitas* је квалитет постављен на прво место. Та модификација промењених вредности, и вредновања односа три карактеристике објекта архитектуре, у односу на време у којем настаје - када архитектуру у значајној мери обележава функционализам модерног правца - може се сматрати и значајном и намерном.

Лепоту објекта архитектуре (*venustas*) Витрувије посматра кроз идеју о мери и пропорцији, дакле кроз узајамне односе елемената као и кроз однос елемената према целом. Дакле, према Витрувију, лепота није сведена на

⁵⁷ Хајдегер сматра да грађење има за циљ становање, те да је архитектура за човека увек има улогу склоништа. Heidegger, M. (1982).

лично поимање лепог, већ је заснована на пропорцијској и канонској објективизацији естетског типа.⁵⁸

Ова тријада се може сматрати историјски првим, и примарним скупом критеријума за класификацију објеката архитектуре. Наиме, три квалитета објекта архитектуре представљају базу на основу које је могуће дефинисати три примарна вредносна оквира и за типолошку класификацију архитектуре. Типологија која се заснива на својствима обликовања у вези је са својством *venustas*. (стилови: неокласицизам, сецесија, деконструктивизам); систематизација архитектонских склопова према просторној, функционалној организацији је у релацији са својством *utilitas* (управа, објекти образовања, објекти културе); док је својство *firmitas* похрањено у конструктивно-технолошким класификацијама архитектуре (различити материјали и системи градње). У даљем истраживању, тежиште ће првенствено бити на својствима типа којима се реферише на прве две категоризације: типологију која се заснива на обликовању, и на ону која се заснива на функционалној организацији. Трећа категоризација недовољно је разматрана кроз историју архитектуре, као појединачни критеријум класификације, јер је питање конструкције увек у органској вези или са обликовањем или са функцијом архитектонског објекта. Наиме, до промене, специфичности или напретка у конструктивном разрешењу објекта долази се услед специфичних функционалних потреба, или услед обликовних претензија.

Искључивањем или занемаривањем једног или два квалитета (критеријума) из ове тријаде, у самом процесу пројектовања, долази се дисторзије обрасца и промене динамике и правила у пројекту. Примера ради, архитектура која има изразито утилитарни карактер, а чија структуралност тиме дефинише и њену естетичност, може, а извесно је да чак и мора, бити привремена (имајући у виду да је простор, који је у потпуности подређен својој утилитарности и монофункционалан, испољава изражену особеност да брзо

⁵⁸ Витрувијеве поставке о човекомерности архитектуре и пропорцијском складу фигуре човека, Да Винчи користи за своју студију *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio* или *L'Uomo Vitruviano* са краја XV века (око 1490).

застари у односу на ту примарну функцију за коју је намењен), чиме је децидно компромитовано својство трајности и истрајности. То својство се веома учестало испољава код индустријских објеката, извесно још од почетака индустријске производње. У последњим деценијама двадесетог века, поступци урбане регенерације управо су усмерени на концепте и стратегије поновне употребе индустријских објеката чија је функција превазиђена: функционално, просторно или локацијски.

Уколико пак, зарад дискусије, задржимо једино солидност као вредносни кријеријум из витрувијанске тријаде, флексибилност бива сведена на минимум, а естетичност бива подређена стабилности. Данас, велики инфраструктурни инжењерски подухвати, попут речних брана или вијадукта, иако не директно кроз професионални ангажман, представљају поље интересовања унутар савременог архитектонског контекста.

Документарни филм Мајкла Медсена (Michael Madsen) *Into the Future: A Film for the Future* тематизује изградњу прве подземне станице за трајно одлагање нуклеарног отпада на свету.⁵⁹ То значи да је у питању подземна грађевина која има за циљ да траје онолико колико је садржај који се у њој складишти токсичан, што имплицира период од сто педесет хиљада година, колико траје и време полураспада нуклеарног отпада. Дакле, идеја о вечитости објекта архитектуре више је него присутна у савременом свету, додуше на потпуно другачијим основама него што је то био случај са, на пример, пирамидама старог света.

Из претходног излагања, бива очито да савремене архитектонске праксе, иако не експлицитно, оперишу са дестабилизацијом класичне витрувијанске тријаде; естетика утилитарног, а посебно ефемерне архитектонске структуре чине велики део архитектонске теорије и праксе данас.

⁵⁹ Michael Madsen, *Into the Future: A Film for the Future*, 2010.

2.2. Ситуација 2. Разум и смисао у просветитељству: Диран и Катрмер де Кинси

Претходно излагање поставило је архитектуру у историјски контекст као целовиту дисциплину са јасним оквиром деловања архитекте градитеља кроз идеју о сједињености теорије и праксе. Доба просвећености XVIII и XIX века отвара ново поглавље у архитектури, примарно по питању типологија, док по питању функције, спектар архитектонских програма постаје сложенији. Наспрам средњевековног, па чак и ренесансног друштва у коме је сакрална архитектура сматрана најзначајнијом архитектонском проблематиком, развој грађанског друштва условљава нове архитектонске програме, попут градске већнице, зграде суда или нових сложених објеката за колективно становање.⁶⁰ Како еминентни амерички архитекта Хенри ван Брунт (Henry van Brunt) констатује, архитект из друге половине XIX века је позван да пројектује објекте свих могућих намена, при чему се већина тих објеката мора прилагодити захтевима са којима се никад до сада у историји нисмо сусрели.⁶¹ Паралелно развоју друштва, развијају се нове и сложеније научне дисциплине, те се наука почиње разврставати на специфичне и појединачне научне области.

Француски теоретичар архитектуре и археолог Антоан Хризостом Катрмер де Кинси (Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy) у свом капиталном делу *Dictionnaire historique de l'Architecture* (Историјски речник архитектуре) настоји да успостави разумевање архитектонског типа као опште форме или карактера који издваја одређену групу или класу објеката архитектуре. У истом периоду, али насупрот идеји Катрмер де Кинсија о типу као карактеру,

⁶⁰ Са развојем индустријске производње, јавља се потреба за већом густином насељености, тачније за повећањем концентрације радне снаге. Настају нова радничка насеља, уз која се јавља и појам колективног становања. На трагу идеја утопијског социјализма Чарлса Фуријеа (Charles Fourier), француски индустријалиста Годен (Jean-Baptiste Godin) у периоду између 1856 и 1859 године развија и гради фамилистерију (*Familistère*), у намери да побољша услове живота радничке класе.

⁶¹ Pevsner, *A History of Building Types*, 9.

француски архитекта и теоретичар и професор Жан Никола Луј Диран (Jean-Nicolas-Louis Durand) развија систем класификације који наговештава производњу архитектонских форми, покушавајући да поље архитектуре класификује и уреди, те сведе на довршен број могућности и правила која се у целости могу научити, и потом применити.

2.2.1. Тип као карактер - идеја

Катрмер де Кинси, исто као и Ложије, настоји да регенерише архитектонску теорију и праксу како архитектура као професија не би упала у замку произвољности и каприца, што је могло бити запажено као тенденција архитектуре након напуштања ренесансног класичног стилског репертоара. Решење које заступају је истоветно, и подразумева повратак првобитним принципима. Међутим, за Ложијеа су ти принципи садржани у идеји о *првобитној колиби*, док је за Катмер де Кинсија првобитни принцип садржан у идеји о *типу*.

Идеја о *типу* која се развија крајем осамнаестог века као начин сједињавања филозофског концепта о повратку коренима са већ етаблираним естетским нормама, у првим деценијама XIX века, постало је средство контроле немилосрдно незауостављивог тока историјских промена и трансформације. Оно што је за Катрмер де Кинсија представљало идеја о првобитној форми која скоро генетички детерминише архитектуру која из ње произилази, била је, за наредну генерацију романтичара, концепт културолошког и стилског карактера, уграђен у одређеној епохи и оличен у низу једнако карактеристичних врста изградње. Појам тип се више не користи као синоним за архетип, корен, или први облик – конотације које су наслеђене од Платона и теологије – већ се користи кроз значење које црпи из своје грчке етимологије: знак, карактер, знак у писању. "Архитектура пише историју,"⁶² истакао је утописта и социолог Чарлс Фурије (Charles Fourier), где је

⁶² Anthony Vidler, "Architectural Cryptograms: Style and Type in Romantic Historiography" *Perspecta*, 22, *Paradigms of Architecture*, 1986, 137.

архитектура нека врста културолошког и друштвеног писма кроз које су споменици из прошлости све чешће тумачени.

Историзацију идеје о типу је, у извесном смислу, наговестио и сâм Катрмер де Кинси. Принуђен, као историчар, да узме у обзир најразличитије стилове архитектуре у различитим земљама, стилове који су се развијали изван класичне традиције, он даље развија појам разлагањем на три различита типа архитектуре: пећина, која транспонује тип египатског храма; затим шатор, који је комплементаран типу кинеске дрвене зграде; и напоследку колиба која реферише на тип грчког храма, а тиме и на класичну архитектуру.

Сваки од три типа неминовно је обележен првобитним архетипом: египатски тип је осуђен на тешке и гломазне структурне принципе; климава и пролазна природа оријенталних конструкција прави директну везу са ефемерним карактеристикама шатора; трајне врлине грчког храма и његово касније континуирано обнављање у класичној традицији представљају референцу на солидну и отворену врсту колибе, попут Ложијеове парадигматске и прослављене идеје о колиби, коју је и сâм Катрмер де Кинси цитирао.⁶³

Он своју таксономију не завршава на паровима архитектонски тип – оригинални тип, већ овим типовима припаја и занимања, а самим тим и обичаје њихових градитеља: пећина ловцу, шатор пастиру, и колиба за земљорадника. Тиме су представљене и фазе цивилизације кроз које је такође изражен и напредак у развоју насеља, при чему се може утврдити да ова његова трипартитна класификација поседује и хронолошки, историјски критеријум: од пећине, као најпримитивније и најстарије, до колибе као најсложеније, и самим тим најнапредније.

Симболичка вредност типа. Иако је питање симболике у архитектури веома широко разматрана тема, зарад свеобухватности аргументације, пожељно је на овом месту размотрити карактеристике типа као симбола. Директна

⁶³ Vidler, "Architectural Cryptograms"

семиотичка веза куће и градитеља (пећина ловцу), наводи на разматрање средњевековне традиције. За средњи век, јасно разграничење између форме и типа или архетипа је тешко начинити. У хришћанској традицији, реч тип или архетип се користе да реферишу на фигуре у Старом завету, дакле, појам тип се односи на човека. У том контексту, типологија представља посебну врсту симболизма, у којој тип симболизује другу будућу појаву, чиме је појам тип у служби пророчког симбола, репрезентације или појаве која ће се тек десити. Овакво разумевање појма тип, може се довести у везу са Платоновом филозофијом опште идеје која (пред)одређује појединачну појаву или облик. У том смислу, Катрмер де Кинси наставља речима да „тип не представља слику једне ствари коју треба копирати или у потпуности имитирати, колико идеју о елементу који сâм треба да послужи као правило или модел.”⁶⁴ Катрмер де Кинси види тип као „фрагмент, скицу, мисао, као мање или више нејасан опис.”⁶⁵ Катрмер де Кинси раздваја значење речи модел и тип, сматрајући да је „модел објект који треба поновити таквим какав јесте; тип је, на супрот моделу, објект према којем свако може осмислити дела која неће личити једно на друго.”⁶⁶

Насупрот Де Кинсијевој поставци појма типа у архитектури и уметности, Диран кроз свој опсежни репозиторијум типичних архитектонских организација и склопова, процес учења и стицања знања у архитектури дефинише као итеративни поступак многоструког понављања одвећ

⁶⁴ *Dictionnaire historique de l'architecture*, 629.

„Le mot type présente moins l'image d'une chose à copier ou à imiter complètement, que l'idée d'un élément qui doit lui-même servir de règle au modèle.”

⁶⁵ *Ibid.*

„Ainsi on ne dira point (ou du moins auroit-on tort de le dire) qu'une statue, qu'une composition d'un tableau terminé et rendu a servi de type à la copie qu'on en a faite; mais qu'un fragment, qu'une esquisse, que la pensée d'un maître, qu'une description plus ou moins vague, aient donné naissance dans l'imagination d'un artiste à un ouvrage, on dira que le type lui en a été fourni dans telle ou telle idée, par tel ou tel motif, telle ou telle intention.”

⁶⁶ *Ibid.*

„Le modèle, entendu dans l'exécution pratique de l'art, est un objet qu'on doit répéter tel qu'il est; le type est, au contraire, un objet d'après lequel chacun peut concevoir des ouvrages qui ne se ressembleraient pas entre eux.”

установљених склопова, додуше, не у целини, већ кроз архитектонске елементе или релације тих елемената који конституишу архитектонске склопове.

2.2.2. Тип као композиција примарних елемената

Прво издање збирке Диранових предавања из 1809. године под називом *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* садржи три сегмента и усредсређено је на описно, таксативно образлагање различитих типова грађевина, класификованих према функцији. Друго, допуњено издање⁶⁷, садржи уводни део који већ има претензије да свеобухватније објасни методологију и приступ пројектовању које заступа Диран, професор на Политехници у Паризу.

Диран о архитектури пише: „Архитектура је једновремено наука и уметност: као наука она захтева знања; као уметност, она тражи таленат.”⁶⁸ Таленат у том смислу, према Дирану, није ништа друго до: „истинита и природна примена стечених знања. Лакоћа и исправност тог поступка примене знања једино се постиже вежбом, кроз многоструко понављање.”⁶⁹

Иако Диран не разматра експлицитно појам типа у збиркама својих предавања, лекцијама за наставу о архитектури и пројектовању, нити у оквиру репозиторијума типичних врста грађевина, његов допринос разумевању архитектуре као егзактне дисциплине изузетно је велики.

⁶⁷ Издање које је преведено на српски језик у издању Грађевинске књиге је управо друго, допуњено издање први пут публиковано 1813 године, иако то није прецизирано. Овај податак је важно напоменути јер се два издања разликују у садржају, а такође, друго издање је у оригиналу насловљено *Nouveau Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*.

⁶⁸ Durand, *Précis des leçons d'architecture*, 1.

“*L'Architecture est tout à la fois une science et un art; comme science, elle demande des connaissances; comme art, elle exige des talents; le talent n'est autre chose que l'application juste et facile des connaissances, et cette justesse et cette facilité ne peuvent s'acquérir que par un exercice soutenu, par des applications multipliées; on peut dans les sciences connaître parfaitement une chose après que l'on s'en est occupé une seule fois; mais dans les arts on ne peut la savoir bien faire qu'après l'avoir faite un nombre de fois plus ou moins considérable.*”

⁶⁹ Ibid., 2.

Дираново залагање за систематизацију дисциплинарних знања разликује се од Ложијеове, или Катрмер де Кинсијеве идеје о карактеру и припадајућој логици објекта архитектуре, утолико што је његова доктрина усмерена на аналитички поступак разлагања уобичајених или типичних врста грађевина (*des principaux genres d'Édifices*), при којем се објекат архитектуре разлаже на припадајуће опште елементе, који се потом анализирају, и помоћу којих се успостављају принципи комбиновања тих истих елемената у архитектонску композицију.

Диран је критички настројен према варијабилности и произвољности у грађењу архитектонских склопова, залажући се за доследност која се испољава кроз композицију градивних елемената. „Ако бисмо, у жељи да савладамо архитектуру, морали да проучимо једну по једну грађевину и све околности које је могу изменити, једна таква студија, под претпоставком да је могућа, отегла би се у недоглед.”⁷⁰ Диран наставља: „У било којој области [науке или уметности] да је реч, пре него што се нешто саставља, ваља знати из чега се састоји.”⁷¹ Диран говори „како треба међусобно комбиновати [елементе], распоредити једне у односу на друге, водоравно и усправно; друго, како се овим комбиновањем долази до формирања разних делова грађевина.”⁷²

Упркос отвореном презиру који Диран показује према Ложијеовом концепту порекла и корена – изругујући се идеји куће без зидова, управо је Диран, као професор на Политехници у Паризу, тај који је ујединио ове двоструке токове органске типологије у лексикону архитектонске праксе, уџбенику који је омогућио архитектима, у најмању руку, да се у потпуности ослободе аналогича, и да се концентришу на посао изградње. Посредник ове фузије је, како истиче Видлер, „растер милиметарског папира, који на истом нивоу преклапа основне елементе конструкције са индуктивно изведеним правилима композиције за таксономију различитих типова грађевина, што

⁷⁰ Диран, *Преглед Предавања*. (Београд: Грађевинска књига, 1989), 20.

⁷¹ Ibid., 21.

⁷² Ibid.

резултира у бескрајним комбинацијама и пермутацијама, како монументалних, тако и практичних.”⁷³

Диранов поступак омогућава еволутивни напредак који се заснива на аналитичком, егзактном поступку валоризације елемената, а потом компоновања нових склопова од понуђених елемената, за разлику од флуидног, и донекле произвољног разматрања типа као опште идеје о објекту који треба надахнуто интерпретирати и тумачити, као што то предлаже Катрмер де Кинси. Иако се на прво читање чини као затворени систем класификације, Диранова методологија регистрације конститутивних примарних елемената постојећих (понуђених) типова указује на могућност нових интеграција, те другачијих склопова. Примарни елементи се задржавају, конфигурације су нове, али су елементи који их конституишу и даље стабилни, и читљиви.

2.2.3. Опште ка типичном *versus* појединачно ка типском

Дакле, у првој половини XIX века, појам типа се по први пут јавља у архитектури, и то кроз два различита тумачења. Катрмер де Кинси поставља појам типа као идеју, или као карактер објекта архитектуре. Друго тумачење типа као модела који се репродукује заступљено је код Дирана кроз опсежне таксономије које Диран конципира као приручник за учење архитектуре. Упркос томе, заједнички именитељ за оба становишта јесте да је архитектонски тип у функцији осмишљавања објекта архитектуре. Катрмер де Кинсијев приступ разматра опште, архетипске карактеристике као иницијални основ за достизање карактера архитектонске форме. Де Кинсијев приступ је, у том смислу, примарно заснован на морфолошким особеностима објекта архитектуре, а које као значењски садржај граде

⁷³ Vidler, “*The Third Typology*”, 7.

“*The medium of this fusion was the graph paper grid which assembled on the same level the basic elements of construction, according to the inductively derived rules of composition for the taxonomy of different building types, resulting in the endless combinations and permutations, monumental and utilitarian.*”

недвосмислени карактер грађевине. Опште вредности и особености архетипа се кроз разумевање, просвећеност и знање архитектке преносе на појединачни објекат архитектуре, који тиме постаје *типичан* представник своје класе. Овај принцип је на трагу Платоновог концепта о типу као идеји.

Диранове опсежне студије и аналитички поступак заснивају се на потрази за основним елементима архитектуре. Иако Диран у своју таксономију укључује комплетан историјски радијус архитектонске продукције, почевши од египатских храмова и пирамида, његово интересовање концентрисано је на појединачне конститутивне елементе објекта архитектуре, а са циљем њиховог даљег компоновања у нове архитектонске склопове. На тај начин, појединачни и специфични архитектонски елементи, бивају предложени као обрасци који се могу изнова користити у новим композицијама. Овакав аналитички поступак има за циљ да појединачни елемент, кроз учесталост примене, буде предложен као *типски* образац.

Овде примећујемо терминолошку финесу која разликује *типично* од *типског*. Ова дистинкција је изузетно корисна у контексту дијалектичке дискусије о схватању типа у архитектонском дискурсу, јер прецизно профилише две позиције у архитектонској типологији: о објекту архитектуре као типичном представнику своје групе, и са друге стране, типском објекту који је репродукован у односу на предложени модел.

2.3. Ситуација 3. Два модуса модернизма: Ле Корбизје и Хилберзајмер

У модернизму, питање типа засновано је на масовној производњи, при чему тип кроз прототип, или модел, постаје стереотип, и то путем поступка стандардизације и типификације.⁷⁴ У контексту обнове и интензивираних потреба за изградњом након Другог светског рата, масовна производња архитектуре условила је разумевање типологије у архитектури као модуса за оптимизацију архитектонске продукције. Стандардне потребе корисника, спроведене кроз оптималне мере архитектонског плана, постају научно полазиште за типску, серијску архитектонску продукцију. Типолошки диверзитет унутар модернистичког регистра спровођен је директно кроз функционални аспект архитектуре.

Кроз упоредну анализу текстова који дефинишу теоријски оквир за два нереализована модернистичка пројекта за град - Хилберзајмеров (Ludwig Hilberseimer) *Hochhausstadt* (1924) и Ле Корбизјеов *La Ville Contemporaine* (1922) - разматрају се и упоређују два просторна концепта за модерни град, чиме се отвара питање поларитета идеје о модерности живота унутар ране модернистичке позиције. Наиме, оба пројекта нуде решење за пренасељеност и густину великих градова са почетка XX века, за оно што Зимел (Georg Simmel) идентификује као *nervenleben* хаотичног урбаног доживљаја.⁷⁵

⁷⁴ Gregotti "The Grounds of Typology," 4-8.

"A production oriented model becomes anti-specific and universally applicable and scientifically based."

⁷⁵ Georg Simmel, "The Metropolis and Mental Life", *The Sociology of Georg Simmel*, Kurt H. Wolf, trans. and ed. (New York: Free Press, 1950), 415.

У есеју *The Metropolis and Mental Life*, социолог и филозоф Георг Зимел описује ово стање као "појачану нервну стимулацију", која узрокује "ужурбано гомилање слика у покрету, оштар дисконтинуитет ухваћен у трептају, неизвесност бујице импресија. То су психолошки услови које креира модерни град." Уобичајена последица овог *nervenleben* према Зимелу, је блазирани однос—равнодушност, индиферентност према вредностима, незаинтересованост према заједништву.

2.3.1. Генерички *versus* типски (град)

Расправа о схватању типа у архитектури из прве главе ове дисертације служи као усмерење за анализу и тумачење два текста који прате пројекте за два нереализована модернистичка пројекта за град - Хилберзајмеров *Hochhausstadt* (1924) и Ле Корбизјеов *La Ville Contemporaine* (1922). Оба текста који прате два пројекта за развој новог града, испољавају јасну узајамну повезаност између децентрализације урбаног простора из прве половине XX века и развоја масовне индустрије и индустријске производње. Не треба превидети да се ови модели и њихове концептуалне поставке развоја градског простора полемички односе према тржишно оријентисаном граду, управо као реакција на унапређене производне моделе капиталистичког друштва, посебно модел децентрализоване производње Фордове аутомобилске индустрије. Истовремено, ови утопијски пројекти о граду из прве половине XX века увек су окарактерисани као пројекти обојени левичарском идеологијом и социјалистичким доктринама.

Истоветно моделу производње у аутомобилској индустрији, Лудвиг Хилберзајмер кроз пројекат за *Hochhausstadt* конципира производњу масовног становања сепарацијом примарних елемената становања (града) на природу (пејзаж), објекте архитектуре и инфраструктуру, сматрајући такву сегрегацију најефикаснијом и примењивом у контексту савременог живота и све интензивније индустријализације и новог транспортног поретка.

Пројекат *Hochhausstadt* је постављен и координиран кроз две екстремне позиције у смислу простора, размере и намене: општи план града на нивоу форме унифицираног градског ткива (у релацији према његовим економским и производним снагама) са једне, и насељива стамбена јединица - ћелија са друге стране. Намера овог пројекта јесте дефинисање општег урбаног система, чиме се занемарује дискусија о различитости делова града.

Генерички карактер града у пројекту *Hochhausstadt*, базиран на елементарној јединици, ћелији, као градивном елементу, држи полемичку позицију у

односу на Ле Корбизјеов *La Ville Contemporaine*. Ле Корбизјеов утопијски пројекат за модерни град заснован је на типолошком диверзитету у контексту функционалне детерминисаности; објекти од значаја, пословне куле и куле за становање, те железничка станица која означава центар града. Манифестни текст који прати пројекат омогућио је да управо типолошке одреднице фиксног, планираног програма у целости дођу до изражаја и одреде појавност архитектуре града. Питање центра и периферије града недвосмислено је потврђено, чак наглашено.

Оба пројекта дефинишу позицију становања у граду као основни појединачни градотворни програм (функцију). Међутим, карактер стамбене јединице и просторно-програмске релације које та јединица гради како са другим јединицама тако и са другим програмима се суштински разликују.

Иако формално и појавно блиски, ова два пројекта фундаментално се разликују по питању односа који граде према структури града и архитектонској типологији. Хилберзајмер као примарни просторни елемент нуди стамбену јединицу, која у односу на позицију или потребе може прихватити и други програм попут услуга или производње. Основна јединица Корбизјеовог плана јесу типови објеката архитектуре који се употребљавају у зависности од тога у којој мери гравитирају центру или периферији. Упркос модернистичком стилском изразу који је спроведен кроз елементарност склопова и форми, Ле Корбизјеов план за Савремени Град суштински не доводи у питање базичне поставке традиционалног града, осим по питању размере и стилских карактеристика архитектуре која чини тај град. Са друге стране, за Хилберзајмера, питање типолошког диверзитета није предмет анализе стога га и не разматра. Генеричка структура у пројекту *Hochhausstadt* прихвата функције у зависности од логике и потреба.

Насупрот томе, Корбизје разматра три степена живота у граду, који су дефинисани у односу на удаљеност од центра града - Центар, Индуријски

Град и Вртни Град.⁷⁶ Из те типологије удаљености произилази и архитектонска типологија коју чине кула, блок и кућа. Дакле, упркос амбицији да се постави платформа за нови град по мери друштва масовне, серијске производње, код Корбизјеа расподела делатности и интензитет градског живота задржавају логику традиционалног града. Тиме се може закључити да је основна разлика у односу на традиционални град у идеји да *La Ville Contemporaine* настаје као *типски* град, унапред квантификован и довршен у смислу популације и садржаја. Супротно томе, Хилберзајмер своју позицију гради управо на *генеричком*⁷⁷ моделу развојности града, који види као поље које се по потреби шири у складу са околностима. Разматрано у контексту простора, појам генеричког модела се односи не само на општу, неиздиференцирану заједничку особеност или способност неутралних простора, већ и на њихов капацитет да развију посебност. За Хилберзајмера, важније је разумети "организам који се треба креирати"⁷⁸ јер је систем само средство на путу ка дизајну.

Хилберзајмер и сам критикује Корбизјеов *La Ville Contemporaine* као пропозицију која не разрешава питања густине и раста града, сматрајући да упркос кули као доминантној типологији, тај град остаје хоризонталан у смислу кретања и саобраћаја, за разлику од пројекта *Hochhausstadt* који

⁷⁶ Le Corbusier, "A Contemporary City", *The City Reader*, Richard T. LeGates, Frederic Stout, eds. (New York: Routledge 2003), 322.

The City, The Industrial City, The Garden City. Ле Корбизје детаљно образлаже сваки од делова који чине целину, као и појединачне типове становања, са прецизним предложеним бројем како објеката тако и становника: "Here (The City) we have twenty-four sky-scrappers capable each of housing 10,000 to 50,000 employees".

⁷⁷ Појам генерички потиче од грчке речи γένος раса, врста, род и глагола γίγνομαι остварити се или створити, произвести. Стога, појам генеричко се односи не само на општу, неиздиференцирану заједничку особеност или способност, већ и на појмове *стварати, постати, настати*.

⁷⁸ Ludwig Hilberseimer, *Metropolisarchitecture*, trans: Richard Anderson (New York: Columbia University GSAPP Sourcebooks, 2010), 93.

"More important than any system is the organism that is to be designed. For creative people, systems are only a means toward design, never ends unto themselves."

кретање и саобраћај дистрибуира и по вертикали, кроз дистрибуцију најразличитијих програма и делатности унутар објекта архитектуре.⁷⁹

У пројекту *Hochhausstadt*, у смислу архитектонске форме постоји искључиво један тип - неутрална архитектонска структура која може прихватити све делатности које дефинишу живот града; становање, производња, трговина укључени су у један целовит систем. Тај систем је програмски хетероген, док је обликовно и формално хомоген и генерички. Типолошка диверсификација за Хилберзајмера не представља више тему за разматрање. Ле Корбизјеов *La Ville Contemporaine* прати утврђену историјску логику града, проблематизујући је са аспекта густине, размере и развојности кроз експанзију. Ле Корбизије чак позива на погушћавање центра града у односу на интензитет активности.⁸⁰

Формално и стилски блиски, два пројекта су логички супротни; Ле Корбизје разматра “разигране силе геометрије”⁸¹ као питање естетике и доживљаја облика у простору, док Хилберзајмер настоји да транспонује логику масовне серијске производње у поље архитектуре и града. Такав приступ заправо отвара могућност за тумачење архитектуре као инфраструктуре, где иста постаје довршена тек након што буде усељена. У генеричкој логици масовне производње архитектуре отвара се могућност за спонтано и неочекивано. Из те позиције, може се тврдити да архитектонски простор ускраћен предиспонираног типолошког образаца, хипотетички може прихватити било који програм консеквентно, али и истовремено.

⁷⁹ *Ibid.*, 118.

⁸⁰ Le Corbusier, “A Contemporary City,” 320.

“*The moral, therefore, is that we must increase the density of the centres of our cities, where business affairs are carried on.*”

⁸¹ *Ibid.*, 323.

“*This is where, in a magnificent contrapuntal symphony, the forces of geometry come into play.*”

2.3.2. Модернизам и ненамеравана последица

Савремена читања модернизма у архитектури излажу два различита становишта по питању односа модернистичке архитектуре и свакодневице. На друштвеном плану, Зигмунд Бауман (Zygmunt Bauman) излаже идеју о хегемонији модернизма у потрази за редом и устројством, коју Џереми Тил (Jeremy Till) наставља отварајући питање белине модернизма у архитектури. Важно је напоменути да Тил не наступа из позиције постмодернизма већ као савремени критичар друштвено-политичке улоге архитектуре. Он "белину"⁸² у архитектури модернизма тумачи као својеврсну ригидност модернизма у односу на живот, кроз коју се архитектонски објекат посматра као апсолутна вредност измештена изван свакодневице. Тил увиђа проблем у таквој намери архитектуре модернизма да остане неконтаминирана животом, а тиме привидно аутономна у односу на друштвени и просторни контекст унутар (тј. изван) којег настаје.

Међутим, није ли управо модернизам, кроз нове материјале и структуралне концепте омогућио нову лакоћу архитектонског скелета, како у перцептивном и појавном, тако и у просторном, физичком смислу?

У књизи под називом *Modernity Unbound*, Детлеф Мертинс (Detlef Mertins) темељно разматра концептуалну позицију Мисове (Ludwig Mies van der Rohe) архитектуре и модерности таквог приступа. Идеју о универзалном простору коју је Мис предложио и кроз целокупан свој архитектонски опус покушао да спроведе и у реалност, Мертинс посматра у функцији неутралног рама који у програмском смислу служи као инфраструктура за производњу различитост.⁸³ Мертинс постмодернистичку критику управо користи да позиционира своју аргументацију; архитектноски простор који је из постмодернистичке позиције виђен као простор ултимативне репресије и

⁸² Till, *Architecture Depends*, 30.

"The modernist architectural beauty is so often associated with pure forms, elimination of decoration, and white walls. And it is not for nothing that this cleanliness is so often associated with some kind of moral order made possible by the actions of the architect/artist."

⁸³ Mertins, *Modernity Unbound*, 142.

контроле, Мертинс тумачи као неутрални рам за универзални простор. Према Мертинсу, сврха архитектонског поретка Мисовог опуса је да омогући увођење самостално генерисаних индивидуалности, а да се притом не угрози слобода плана⁸⁴.

Према Бауману, "другост поретка је хаос". Ова Бауманова идеја, инструментализована у оквир архитектуре, а разматрана из савремене позиције, може послужити управо као платформа за разумевање амбивалентности архитектонског простора. Наиме, како и сам Бауман истиче, "другост поретка су неодређеност и непредвидивост."⁸⁵ Модернистичка позиција у архитектури односила се према недоследностима свакодневице и неуређености друштва и простора као према проблему који треба решити, зарад новог и бољег друштвеног поретка. Да би се то и остварило, архитектонски простор је кроз темељне студије и димензионалну анализу квантификован како би оптимално одговорио на функцију за коју је предвиђен. Међутим, посматрано из савремене позиције, те структуре уместо да доведу друштво у стање реда, прихватиле су на себе другост поретка. Модернистички објекти архитектуре, дисциплиноване структуралне и естетске неутралности, са лакоћом прихватају недоследности и спонтаности свакодневице, чинећи оквир или језгро за свакодневицу. "Борба транспарентности против опскурности"⁸⁶ у сваком тренутку читљива је и присутна као нераскидив елемент те архитектуре.

⁸⁴ Ibid.

Мертинс у поглављу под називом *SameDifference* темељно разматра концептуалну позицију Мисове архитектуре и модерности таквог приступа, примарно кроз анализу Мисовог пројекта за објекат архитектонског колаца у оквиру Института за Технологију Илиноис (IIT) у Чикагу.

⁸⁵ Bauman, *Modernity and Ambivalence*, 7.

"The other of order is not another order: chaos is its only alternative. The other of order is the miasma of the indeterminate and unpredictable."

⁸⁶ Ibid.

"The struggle for order is not a fight of one definition against another, of one way of articulating reality against a competitive proposal. It is a fight of determination against ambiguity, of semantic precision against ambivalence, of transparency against obscurity, clarity against fuzziness"

Из горе наведених теоријских дискусија може се доћи до закључка о типолошкој амбивалентности архитектуре модернизма. Унифицираност и формална дисциплина модернистичког архитектонског радијуса може представљати фундаментални, оперативни систем за оно неочекивано и недоследно што припада свакодневном. Модернистичка потреба за редом и складом из ове позиције, тумачена је не као ограничење нити слабост, већ као могућност за неочекивано и ново. Модернизам у архитектури омогућио је у извесној мери аутономност форме и структуре, а тиме и могућност да се програм/садржај промени, изврне, или једноставно изостане. Управо та модернистичка хегемона потреба за редом и одређеношћу коју наводи Бауман, а тиме и воља за детерминисаном, извесном будућношћу, уродила је отвореним архитектонским склоповима, који на структурално-просторном нивоу омогућују виталност објекта архитектуре. Рационалност система без 'вишкова' и без 'разрешења' на плану форме поставља се као матрица која омогућава спектар варијетета у коришћењу и интерпретацији. Јер, у жељи да се прецизно антиципира свака могућност коју свакодневица носи, настаје систем који дозвољава и оно неочекивано.

Оваква типолошка амбивалентност модернистичке архитектуре може се објаснити као *ненамеравана последица* модернизма у архитектури. Упркос првобитној намери да се објекат архитектуре просторно и функционално детерминише и квантификује, услед промењених околности свакодневице намењена функција застарева. Стога је исход противан првобитном деловању, међутим структурална и естетска неутралност склопа омогућавају да објекат архитектуре истраје у својој првобитној логици.

Уместо да обезбеди ред и поредак - како у просторном, тако и у друштвеном смислу - модернистичка архитектонска пракса и светоназори су поставили платформу за непредвиђености које са собом носи свакодневица, и тиме обезбедили виталност модернистичким архитектонским склоповима.

2.3.3. Логика *versus* естетика машине

Уколико ревидирамо две разматране позиције, Корбизјеов типски град заснива се на логици традиционалног града кроз модернистички поглед на архитектуру и у складу са духом времена са почетка XX века. Хилберзајмер прави концепцијски искорак и у пројекту не разматра архитектонске типове, сматрајући логику масовне производње као меродавну за развој града и архитектуре.

Ова дисертација модернистичку потребу за редом и складом тумачи не као ограничење нити слабост модернистичке архитектуре, већ управо као њену потентност, оно што би Гете назвао *proteus in potentia*, за неочекивано и ново. Кроз елементарне и оптимизоване структуралне системе отвара се могућност да се програм/садржај промени, изврне, или једноставно изостане. Управо та модернистичка хегемона потреба за редом и одређеношћу коју наводи Бауман, а тиме и воља за детерминисаном, извесном будућношћу, уродила је отвореним архитектонским склоповима, који на структурално-просторном нивоу омогућују виталност објекта архитектуре. Рационалност архитектонског склопа на плану форме и структуре поставља се као матрица која омогућава спектар варијетета у коришћењу и интерпретацији.

Модернистичка идеја о друштвеном и технолошком прогресу, која се у архитектури манифестује првенствено кроз поступке оптимизације и индустријализације процеса изградње доводи до једне врсте објективизације архитектонског дискурса по питању стила и садржаја, упркос два модуса модернизма, од којих је корбизијански модус истрајавао у намери о архитектонским стилу, док Хилберзајмеров тежи имплементацији модуса масовне производње. Архитектонска логика је садржана у функционалистичким доктринама и схемама. Архитектонски простор се анализира као димензија. Праксе оптимизације и функционалистичке објективизације изградње након II светског рата, шездесетих и седамдесетих година XX века изазивају опозицију и потрагу за карактером у архитектури. Роберт Вентури, најавивши крај Модеризма са рушењем насеља Pruitt Igoe у

Сент Луису средином седамдесетих, пише о противречностима и сложеностима у архитектури. Идеја о архитектури као језику је актуелизована, а постмодернистичке идеје и фрагментисани *мали* наративи постмодерне замењују метанаратив о модернистичком прогресу⁸⁷ подједнако и у архитектонској мисли и деловању.

2.4. Ситуација 4. Карактер и образац: Роси и Александер

Иако Хилберзајмер свој предлог града поставља у оквир теоријског истраживања, без намере за реализацијом, његово дело је потиснуто из главних токова историје архитектуре. Погрешно је тумачен кроз поглед на његове хладне, шематизоване графичке приказе, лишене приказа живота. У широј архитектонској јавности Хилберзајмеров теоријски рад остаје занемарен, између осталог и зато што до скоро није постојао енглески превод његових текстова, на првом месту књиге *Großstadt Architektur*⁸⁸ (Архитектура великог града). Међутим, књига је још шездесетих година преведена на италијански језик. То је, између осталог, условило читаву струју италијанских авангардних покрета седамдесетих година прошлог века. Значајни представници те струје је студио Архизум (*Archizoom*) који су у свом опусу користили Хилберзајмерове конструкте као инспирацију и референцу, поготово на плану просторне и ликовне репрезентације својих утопијских предлога за будућност града. Манфредо Тафури (*Manfredo Tafuri*), вероватно најзначајнији историчар архитектуре друге половине XX века, у својој књизи *Progetto e Utopia* коментарише хилберзајмерову идеју о

⁸⁷ George Myerson, *Ekologija i kraj postmoderne*. (Zagreb: Naklada Jesenski i Turk. 2002)

⁸⁸ Књига *Großstadt Architektur* Лудвига Хилберзајмера први пут је публикована 1927. године, у издању издавачке куће Julius Hoffman из Штутгарта. Пропозиција савременог града коју Хилберзајмер предлаже у овој књизи, где би слободно време, рад и транспорт били прожети по вертикали, наилази на отпор његових савременика, али истовремено нуди оштру критику динамике капиталистичке метрополе из прве половине XX века.

модерном граду као јединственом друштвеном систему.⁸⁹ Неки од архитеката који представљају следбенике су, Ђорџо Граси (Giorgio Grassi), Рем Колхас (Rem Koolhaas), К. Мајкл Хејз (K. Michael Hays), Алберт Поуп (Albert Pope), Чарлс Валдхајм (Charles Waldheim), и рецентно, Пјер Виторио Аурели (Pier Vittorio Aureli). Са овим сазнањем улазимо у следећи режањ архитектонске теорије и праксе у којем разматрамо две дихотомне архитектонске позиције које се односе на карактер и образац као конститутивна питања архитектонске праксе и теорије, и то у периоду друге половине XX века.

Александер (Christopher Alexander) и његов језик образаца (*Pattern Language*) логички прати Диранову класификацију архитектонских типова који се свде на примарне елементе који се даље могу комбиновати у нове синтаксе а потом архитектонске склопове. Овакав поступак омогућава еволутивни напредак. Иако се на прво читање чини као затворени систем класификације, оваква методологија регистрације конститутивних примарних елемената постојећих-понуђених типова архитектонских просторно-програмских синтакси указује на могућност креирања нових интеграција, те другачијих склопова. Примарни елементи се задржавају, конфигурације су нове, али су елементи који их конституишу и даље стабилни, и читљиви.

Са друге стране, Алдо Роси није видео типове у архитектури као обрасце за класификацију и репродукцију, већ као "логичку поставку која постоји пре форме и која је ствара."⁹⁰ Начелно, неорационалисти су видели повратак типологији у архитектури као могућност за поновно успостављање карактера објекта архитектуре у односу на функционализам модернизма. Међутим, за разлику од Катрмер де Кинсија, важно је напоменути да то није постављено као питање форме, "премда се све архитектонске форме могу

⁸⁹ Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development* (Cambridge: The MIT Press, 1973).

„Thus the large city is, properly speaking, a unity. Reading beyond the author's intentions we may interpret his assertions to mean that, in its structure, the entire modern city becomes an enormous "social machine.”

⁹⁰ Роси, *Архитектура Града*, 100.

свести у одређене типове”⁹¹ већ као питање свеобухватне логике и идеје о архитектонском објекту. Таква позиција неминовно у себи садржи механизам вредновања и имплементације опробаних историјских просторно-програмских ситуација, при чему се Росијева логика лако своди на стил и некритичку имплементацију пређашњег акумулираног професионалног знања, упркос намери да се тип разматра као идеја која претходи објекту архитектуре.

2.4.1. Тип као логички израз према Алдо Росију

Пратећи дебат у моделима града, италијанска архитектура касних шездесетих година XX века претежно усваја тип-морфолошки приступ као основ за њено теоријско и практично истраживање. Установљен је широки консензус по питању повезаности града и (његове) архитектуре, при чему је та веза служила као средство за очување аутономије архитектонске дисциплине. Тих година Алдо Роси промовише хипотезу о граду као производу архитектонске и инжењерске делатности, дакле тезу о архитектури која тек временом прераста у град⁹². За Росија, мислити град као архитектуру значи препознати значај архитектуре као дисциплине која поседује самоодређујућу аутономију. У том смислу, архитектура не значи појавност града и суму његових различитих архитектура, већ архитектура значи грађење града кроз време. За разлику од Мураторијевих (Saverio Muratori)⁹³ теорија према којима је развој града скоро у потпуности унапред одређен, Роси наглашава развој града кроз време. Концепт типа Роси

⁹¹ Роси, *Архитектура Града*, 100.

“Ниједан тип се не поистовећује са одређеном формом, премда се све архитектонске форме могу свести у одређене типове. Овај процес свођења је нужна логичка операција; па није могуће говорити о проблемима форме занемарујући ове већ наведене проблеме. У том смислу, све расправе о архитектури су и расправе о типологији, те је код пројектовања тешко разликовати та два момента.”

⁹² Ibid.

⁹³ Италијански архитекта и теоретичар Северио Муратори сматра се веома утицајним у области теорије архитектонског пројектовања, а такође се сматра духовним оцем Алда Росија и Карла Ајмонија. Муратори је један од пионир типоморфолошких истраживања урбаних форми.

поставља као логички исказ који претходи форми, при чему је тип индиферентан у односу на материјалност и функцију објекта архитектуре. Тип је „сама идеја архитектуре, она која је најближа њеној суштини.”⁹⁴ Тип у архитектури за Русија, дакле, представља вишезначну фигуру, која је репозиторијум истовремено индивидуалне и колективне свести (сећања). Русијев рад у том смислу усмерен је према идентификацији примарних градивних елемената архитектуре и постојаних принципа грађења, као историјски непорменљивих катеогрија. Према Русију, типолошке класификације у архитектури нису успеле да превазиђу питање функције. Свако разматрање структуре и формације убраног артефакта у контексту његове функције мора бити искључено, јер, како сматра Роси, функција ураног артефакта се мења кроз време. Он види функцију у својој природи као физиолошку категорију која оправдава формације, развој и алтерације форме, и обрнуто. Из такве позиције, функционализам модерне редукује питање типа на упрошћену схему организације. Имајући у виду да свака функција може бити артикулисана кроз форму, форма заузврат садржи потенцијал да егзистира као урбани артефакт; стога форма има тенденцију да буде артикулисана као елемент града. Управо форма истрајава кроз скуп трансформација које конституишу урбани артефакт. Овиме Роси одбија емпиристички концепт према којем форма прати функцију. Русијева теорија је прожета поступцима разградње који су започети са епохом просветитељства, када је концепт типа установљен као одговор на кризу идентитета архитектонског деловања, чиме је, санкционисана даља сепарација између формалних, конструктивних и функционалних архитектонских елемената. Роси своју потрагу за логичким и историјски консолидованим односом између форме града и архитектонског типа зграде, сједињује са својим личним, аутобиографским пројектом који се базира на неодређености аналогног мишљења.⁹⁵ Комплементарно тим становиштима,

⁹⁴ Aldo Rossi, 'Tipologia, manualistica e architettura', Ayonmino, C., Cristofoli, C., Fabbri, G. e Rossi, A., *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia* (Cooperativa Libreria Universitaria di Venezia, Venezia, 1996)

⁹⁵ Aldo Rossi, *A Scientific Autobiography* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981).

он развија концепт Аналогног града, као места колективног сећања, идеалног простора, окружења у којем постоји логичко-формална транспозиција садржаја преузетог из историјских референци реалног града. Росијеве теорије су преведене у репрезентативне просторе настањене огољеним архитектонским облицима, попут оних који се могу наћи у метафизичким облицима надреалистичних приказа на сликама Ђорџа де Кирика (Giorgio de Chirico)⁹⁶. Иако сликовите фигуре заузимају место апстрактним, авангардним формама, процес компоновања и уклапања (колажирања) који оживљава архитектуру града и даље се служи аналитичким методом Модерног покрета. Стога, може се рећи да су Росијеве фигуре на неки начин аутореферентни фрагменти система којем је ускраћено значење.

Уз Росијеву идентификацију града и архитектуре кроз разматрање типа у архитектури као суште логике објекта архитектуре, Карло Ајмонино (Carlo Aymonino), Росијев савременик и сарадник настоји да реафирмише релацију између типа зграде и урбане морфологије кроз асимилацију функционалистичке идеје о типу. Треба обратити пажњу да Ајмонино у свом предавању у коме износи идеје о стварању појма типологије зграда⁹⁷, наговештава могућност за аутономију архитектонског типа у односу на реалност грађене средине, сугеришући равнодушност према урбаном контексту. Такође, Ајмонино легитимише "превладавање грађевинских прописа уколико се тип распознаје преко неке своје архитектонске форме,"⁹⁸ Ипак, Ајмонинова архитектонска пракса поништава сопствену

⁹⁶ Ђорџо де Кирико је зачетник уметничког покрета *Scuola Metafisica*, који је у великој мери утицао на уметност надреализма. Де Кирикова уметност утицала је на велики број уметника из различитих сфера уметности. Имајући у виду да је Де Кирико излагао и радио у Италији, може се претпоставити да је његова уметност утицала и на формални израз неорационалистичких тенденција у области архитектуре у Италији тог периода.

⁹⁷ Carlo Aymonino, *La formazione di un moderno concetto di tipologia edilizia*, текст је публикуван у *Rapporti tra la morfologia urbana e la tipologia edilizia*, 1966. године у Венецији.

⁹⁸ "Можемо, дакле, покушати да издвојимо неке особине грађевинске типологије које нам допуштају да их боље одредимо:

а) јединственост теме, иако даље подељена на једну или више активности; из које произилази једноставност организма; ово важи и за сложеније случајеве.

аутономност (апсолутизам) о којој сâм говори, служећи се деформацијама и прекидима у односу на сведен архитектонски израз.

Кварт Галаратезе (Quartiere Gallaratese) у Милану, изграђен почетком седамдесетих година XX века нуди увид у начин на који су Роси и Ајмонино спровели своје теорије у пракси, а такође указује и на сусрет њихове теорије са реалним контекстом. Истовремено, овај пројекат нуди добар увид у контраст између Росијеве и Ајмонинове архитектонске позиције. Два пројекта (који чине јединствену урбану целину) садрже различите конотације упркос заједничкој матрици. Галаратезе је архитектура велике размере која доноси програмирани просторни неред (поремећај) кроз имитацију и просторну симулацију урбаних комплексности. Ајмонино усваја сложен систем просторних односа који интегришу становање са зонама сервиса. Користећи се обликом ластиног репа, Ајмонино распоређује различите типове становања и различите величине станова унутар унифицираног растера. Међутим, у поређењу са Росијевом строгим и тихом архитектонском артикулацијом, Ајмонинова архитектура поседује прекиде и дисторзије, упркос његовој идеји о аутономији објекта архитектуре у односу на окружење. На нивоу форме, Ајмонинова архитектура у Галаратезеу прихвата знакове Модерног покрета; облици функционалистичког града постају фигуре које се историјски интерпретирају и културолошки конотирају.

б) Равнодушност – у теоријској поставци – према околини, односно, према одређеној урбаној локацији (из чега произилази могућност њене знатне променљивости и стварање односа само са властитом планиметријом, као једне једине границе која се може користити – непотпун однос)

ц) Превладавање грађевинских прописа уколико се тип распознаје преко неке своје архитектонске форме. Тип је, наиме, условљен и прописима (хигијенским, сигурносним, итд)

2.4.2. Језик образаца Кристофера Александера

Алдо Роси и Кристофер Александер (Christofer Alexander), имајући у виду да су обојица рођени тридесетих година XX века, своје професионално деловање спроводе у истом периоду друге друге половине XX века, чак и са веома блиским погледом на архитектонску проблематику по питању критике Модерног покрета, али са доста различитим приступом рашавању онога што су они видели као проблем у архитектури и граду. Могло би се рећи да обојица на свој начин трагају за унутрашњом логиком архитектонског израза - Роси у стабилним историјским изворима и референцама трага за карактером попут Катрмер де Кинсија, чији рад Роси прати и преводи на италијански језик. Са друге стране, Александер, комплементарно Дирановом аналитичком приступу рашчлањивања објекта архитектуре на градивне елементе настоји да унутрашњу логику архитектуре истакне кроз виталност и количину варијација њених елемената.

Pattern Language је књига о архитектури, урбаном дизајну, и животу суседства и урбане заједнице. Деценијама након објављивања, још увек је једна од најпродаванијих књига о архитектури. Књига ствара нови језик, што аутори на челу са Кристофером Александером називају језиком образаца који је изведен из општих ентитета – узорака (*pattern*). Како Александер наводи у уводу књиге, "Свих 253 узорака заједно формирају језик."⁹⁹ Обрасци описују проблем, а затим нуде и решење. При томе, намера аутора је укључивање насумичног, заинтересованог корисника простора, а не само професионалаца у области архитектуре и урбанизма, како да унапреди простор који користи. Тај податак издваја ово дело од претходно анализираних практикума или уџбеника. Наиме, код Александера се јавља идеја о активном укључивању корисника у процесе пројектовања простора. Књига је конципирана као практикум, кроз сет проблема који захтевају документовано решење. Својом структуром, *Језик образаца*, који је писан седамдесетих година XX века на Универзитету у Калифорнији, очигледно

⁹⁹ Christopher Alexander, Sara Ishikawa and Murray Silverstein, *Pattern Language: Towns, Buildings, Construction* (New York: Oxford University Press, 1977), 35.

црпи утицаје језика и скрипти компјутерског програмирања које је тада било у зачетку и експанзији. У том смислу, *Језик образаца* има структуру мреже. Према томе, сваки образац може реферисати ка другом обрасцу. То је формат који би теоретичар математике или научник из области информационих технологија могао да дефинише генеративном граматиком.

Генеративна граматика је језичка теорија која узима граматику као систем правила која служе да прецизно генеришу управо оне комбинације речи које формирају граматички смислену реченицу у датом језику. Појам се иницијално користи за граматичке теорије које касних педесетих година XX века развија Ноам Чомски (Noam Chomsky). Следбеници Чомског и генеративног лингвистичког мишљења примарно усмеравају своје интересовање у области језика ка истраживању синтаксе. У контексту нашег истраживања, ова теорија заснива се на идеји о бесконачној употреби ограничених средстава, дакле, о бесконачним варијацијама употребе довршеног броја чинилаца.¹⁰⁰

У архитектури, као и у језику у коме је питање типа такође релевантно¹⁰¹, постоји опасност да се значења и разумевања ограниче довршеним бројем знакова. По Витгенштајну (Ludwig Wittgenstein), границе света су једнаке границама језика помоћу којег се тај свет тумачи и означава¹⁰². Кристофер Александер кроз практикум *Језик образаца* управо настоји да, користећи логику језичке синтаксе формулише методологију употребе архитектонских елемената, и њихове имплементације у сложеније архитектонске синтаксе. Тешко би било тврдити да је Александеров *Језик образаца* било који начин

¹⁰⁰ Noam Chomsky, "Three models for the description of language," 1956.

¹⁰¹ У дисциплинама као што су логика, лингвистика, типографија и компјутерско програмирање, релација тип-знак дефинисана је разликом која одваја концепт од објеката који инстанцира концепт, а који је виђен као конкретни случај манифестације концепта.

¹⁰² Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, 68.

"The limits of my language mean the limits of my world."

Принцип језичког релативитета имплицира да структура језика утиче на начин на који они који тај језик користе концептуализују свој свет, односно утиче на њихов поглед на свет, или на други начин утиче на њихове когнитивне процесе.

унапредио Диранову методологију компоновања типских и базичних архитектонских елемената, осим по питању ширења поља деловања архитектонске теорије и праксе кроз укључивање корисника. У том контексту му се могу приписати заслуге за корак ка демистификацији процеса пројектовања, и еманципацији кроз едукацију и приближавање дисциплинарних знања кориснику, изван оквира дисциплине.

2.5. Системи архитектонског мишљења о типу: тип као модел и тип као идеја

Након прегледа и позиционирања дихотомних парова мишељења у историјским периодима значајним за развој мисли о типу у архитектури, уколико покушамо да направимо историјски пресек, можемо издвојити две кључне концепцијске позиције: концепт типа као **модела** за репродукцију који се надовезује на идеју о гешталту¹⁰³ и концепт типа као **карактера**, који наводи на епистемологију о знаку.

Уколико говоримо о два мисаона концепта о типу као општој идеји (Катрмер де Кинси) и типу као моделу (Диран), у овој фази истраживања морамо се вратити на античку мисао. Платон је веровао да концепти имају универзални облик, идеалну форму, што доводи до његове идеалистичке филозофије. Аристотел је веровао да универзалне форме нису нужно везане за сваки објекат или концепт, и да сваки појединачни објекат или концепт морају бити анализирани појединачно. Ово гледиште доводи до Аристотеловог

¹⁰³ Гешталт психологија је грана психологије коју почетком двадесетог века оснивају Макс Вертхајмер (Max Wertheimer), Курт Кофка (Kurt Koffka) и Волфганг Кулер (Wolfgang Köhler). Гешталт психолози одбацују доминантне теорије њиховог времена које се базирају на асоцијативности, и заступају тезу да је перцепција заснована на огранизованим целинама (*Gestalten*). Гешталт је термин из психологије који се односи на теорије о визуелној перцепцији и који представља сложenu целину која се не може објаснити као збир њених чинилаца. Теорија Гешталта развијена је од стране немачких психолога двадесетиг година XX века. Ова теорија настоји да дефинише начине према којима се опажаји и визуелни елементи организују у групе, или целине уз примену одређених принципа, попут сличности, надовезивања, или близине. Из разлога што је ова доктрина усмерена ка визуелној перцепцији, гешталт је често предмет интересовања историчара и теоретичара визуелних уметности.

емпирицизма. За Платона, експеримент и резоновање би били довољни да се докаже концепт, или дефинишу карактеристике објекта, док Аристотел одбацује овакав приступ у корист директног посматрања и искуства.

Први систем мишљења припада структуралистичком дискурсу, а други феноменолошком. Катрмер де Кинси разматра тип као карактер зграде, при чему је њена функција у служби оног регистра значења које та архитектура сугерише својим обликом. За Корбизјеа, зграда симболизује модернистички метанаратив о прогресу кроз елементе који симболизују машину или брод. Комплементарно томе, Росијеве метафизичке огољене форме сугеришу на евоцирање колективног сећања унутар историјских непроменљивих.

Насупрот тој линији мишљења, Диран, подстакнут духом времена и позивом наставника архитектуре, кроз схематизацију, успоставља систем класификације постојећих архитектонских форми а у складу са функцијом истих. Хилберзајмер кроз критику хетеротопије урбаних средина са почетка XX века формулише могућност за формирање новог града из универзалне генеричке јединице (*unit*). Александер кроз свој језик мустри успоставља преглед елементарних просторних синтакси које се, по њему, могу слободно комбиновати и колажирати у неочекиване архитектонске целине.

Глава 3 Појам и концептуализација типолошке амбивалентности

У архитектонском дискурсу, еминентни теоретичар архитектонског постмодернизма Роберт Вентури (Robert Venturi) у књизи *Сложености и противречности у архитектури*¹⁰⁴ отвара тему амбигвитета објекта архитектуре у односу на „форму и садржину као манифестацију програма и конструкције”, као резултат јукстапозиције¹⁰⁵ „онога што јесте уствари слика [објекта архитектуре], и онога што се она чини да јесте”¹⁰⁶. Појам *ambiguity* из оригиналног Вентуријевог текста на енглеском језику у преводу на српски језик пренесен је као *двојност*, уз напомену редактора едиције Ранка Радовића да је постојала склоност да термин задржи свој страни етимолошки оквир и буде преведен као амбигвитет. Термин амбигвитет, речник страних речи и израза Вујаклија преноси као двосмисленост или двосмислица, који је настао од латинске речи *ambiguitas*. Како бисмо окарактерисали двојаку природу типа у архитектури, а и архитектуре као дисциплине у целини, појам који уводимо у архитектонски дискурс кроз ово истраживање је амбивалентност. Амбивалентан - који има двојаку вредност, термин је који је сачињен од предметка *ambo* у сложеницама латинског порекла са значењем и један и други - оба; и речи *valere*, такође латинског порекла, са значењем вредети. Разлог због ког се у овом истраживању користи термин амбивалентност уместо термина амбигвитет јесте у специфичној, прецизној разлици у њиховом значењу. Наиме, амбигвитет у свом значењу тежи двосмислености, а тиме наговештава нејасноћу исказа у односу на особености дате појаве или ствари. Насупрот томе, бити амбивалентан подразумева истовремено поседовати двојаку вредност, при чему то стање не утиче неповољно на разумљивост исказа. Дакле, појам амбивалентности значи истовремено, двојако укључивање супротстављених одлика, унутар једног целовитог исказа, облика или појаве.

¹⁰⁴ Robert Venturi, *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi* (Beograd, Građevinska knjiga, 1983)

¹⁰⁵ Ibid., 8.

¹⁰⁶ Ibid.

Као што је већ установљено у првој и другој глави овог истраживања, у доба просветитељства осамнаестог и деветнаестог века, појам и концепт *tipa* примарно се примењује у домену природних наука кроз формирање таксономија живог света. Касније, у деветнаестом веку, појам *тип* почиње да се користи у новим дисциплинама чија је сврха била научно истраживање ума. Појам амбивалентности преузет је из антрополошког дискурса, примарно из психологије, а односи се на поступак евалуације опречних осећања, кроз која се формулишу индивидуалне вредности. У психологију појам уводи Еуген Блојлер (Eugen Bleuler), истакнути швајцарски психијатар, и ментор још значајнијег Карла Јунга (Carl Jung).¹⁰⁷ Уколико се дефиниција амбивалентности редукује на кратак исказ, у психологији, према Блојлеру па до данас, амбивалентност подразумева истовремени осећај и позитивних и негативних осећања. Дакле, зарад прецизности исказаних предлога, појам амбивалентности није разматран као образложење дисфункционалне неодлучности, већ је употребљен у функцији реалистичне евалуације несавршене природе ствари која се вреднује¹⁰⁸.

Уколико би се, међутим, изашло из оквира психолошког дијалектичког пара позитивних/негативних емоција, те се такав пар узео у разматрање као пример општег дијалектичког пара супротности, где један исказ условно искључује други, амбивалентност се дефинише као својство ствари кроз истовремено супротстављене вредносне критеријуме – и структура и

¹⁰⁷ Блојлер заузима истакнуто место у области психијатрије и психоанализе, савременик је и познатик са Фројдом, а такође и ментор Карла Јунга. Блојлер је заслужан за допринос науци и психијатрији у области менталних обољења, а заслужан је такође и за увођење појмова попут шизофреније, аутизма, и амбивалентности у психолошки дискурс. Карл Јунг касније у својим методама психоанализе наставља да се бави питањима у вези са амбивалентним стањима ума, између осталог и кроз своју теорију о архетиповима личности. Такође, од периферног значаја за ово истраживање, али вредно помена, може бити појам колективно несвесно, концепт који је развио Јунг као један од утицајних фактора за настанак и развој личности. Под колективним несвесним је Јунг подразумевао опште предиспозиције које су карактеристичне за све људе или одређене групе људи, а које опредељују и утичу на појединачно понашање појединца. О питањима општег и појединачног ће бити речи у другом делу дисертације, кроз анализу и дефинисање појма генеричности.

¹⁰⁸ Одређени извори из области психологије амбивалентност разматрају као психичко стање које се испољава у облику дисфункционалне неодлучности појединца у односу на његова осећања.

настајање, и језгро и оквир, и карактер и образац. Из тога, транспоновано у архитектонски теоријски дискурс, типолошка амбивалентност представља стање, или својство архитектонског типа да истовремено поседује карактеристике које су опречне, тј. које потенцијално једна другу искључују, због чега се тип може истовремено посматрати, тј. вредновати кроз супротности. Истовремено укључивање супротстављених вредности детаљније ће бити разматрано у поглављу које следи, кроз теоријске поставке Жака Дерида (Jacques Derrida) које првенствено нуде стратегију мишљења кроз суочавање опозита.

У оквиру архитектонског дискурса, ово истраживање идентификује амбивалентна својства типологије у односу на процес и статус архитектонског пројекта. Наиме, ово истраживање узима типологију као део процеса пројектовања. Процес пројектовања се логички односи на архитектонски пројекат, а временски на период у коме се објекат архитектуре конципира и, кроз процес пројектовања, разрађује. Тиме, пројекат стоји на граници између идеалне, аутономне равни у којој се објекат архитектуре осмишљава и конципира, и релационе, контигентне равни реализације, када пројекат, кроз архитектонски објекат, постаје део реалности. Пројекат недвосмислено припада обема равнима, а истовремено их разграничава. Уколико те две равни установимо као две супротности, јасно је да пројекат, како би потврдио своју припадност обема равнима, и тиме архитектонску продукцију начинио успешном, мора прихватити својства, условљености и поврх свега, вредности оба регистра. Та амбивалентност, као неопходна двојна вредност пројекта, предмет је интересовања овог истраживања, у овом случају, по питању улоге архитектонског типа у процесу пројектовања. Претходно излагање говори у прилог тези да је амбивалентност у архитектури стање које је шире и не односи се искључиво на својство типа. У есеју *Critical Architecture: Between Culture and Form* из 1984. године, савремени теоретичар архитектуре Мајкл Хејз (K. Michael Hays) разматра статус критичке архитектуре као „оне која је отпорна на самопотврђивање и помирљиво деловање доминантне културе, а

која је ипак несводљива на чисто формалну структуру одвојену од неодређености места и времена, [...] која полаже право на место између ефикасне репрезентације затечених културних вредности и потпуно издвојене аутономије апстрактног формалног система.”¹⁰⁹

3.1. Деконструкција типолошког оквира: филозофски постструктурализам

Деконструкција као појам представља супротност концепту конструисања. Наиме, деконструкција своју критичку позицију гради у односу на структурализам, сходно томе појмовно је описана и као постструктурализам. Структурализам у филозофији се у великој мери бави науком, те користи науку и научне методе, док за предмет истраживања узима човека. Наиме, структуралистичка мисао се темељи на концепту да је мисао о човеку до тада била субјективна, произвољна, докса. Међутим, од како је лингвистика постала егзактна наука, постаје могуће да и мисао о човеку постане егзактна и научна, тим пре што је наука о језику основна наука о човеку. Међутим, упркос томе, ставови родоначелника француског структурализма Клода Леви Строса (Claude Levi-Stross), како истиче Сретен Марић, ипак одударају од ставова егзактног научника, можда зато што се Леви-Строс бави питањем човека, дакле субјекта, који се аналогно томе не може посматрати као хладан објекат (што је предуслов за квалитетан научни поступак).

Нобеловац биолог Жак Моно (Jacques Monod) истиче како „наука не зна за вредности. Концепција васионе коју нам она намеће не садржи никакву етику.”¹¹⁰ Дакле, према овом исказу, егзактна наука не познаје вредности, и субјективизација је непожељна; у егзактним наукама нема субјекта који

¹⁰⁹ Michael K. Hays, “Critical Architecture: Between Culture and Form,” *Perspecta* 21, 1984, 14-29.

Текст је преведен на српски језик у оквиру зборника релевантних текстова из области теорије архитектуре под називом *Теорија архитектуре и урбанизма*, уредници: др Петар Бојанић и др Владан Ђокић, издавач: Универзитет у Београду, Архитектонски факултет, Београд, 2009, превод: Павле Стаменовић, стр. 283

¹¹⁰ Сретен Марић, *О структурализму* (Београд: Службени гласник, 2012), 11.

може разазнати исправно од неисправног или пожељно од непожељног, а у науци која се бави човеком, субјективизација се не може избећи.

Из тога произилази да структуралистичке методе нису нарочито подобне за тотализујуће филозофске синтезе и вредновања. То тврди и Клод Леви-Строс који истиче да „нормално примењиван, структурализам не носи никакву поруку, не претендује да формулише никакво ново схватање света па ни човека, он се добро пази да не заснује никакву нову терапију, па ни филозофију.”¹¹¹

Структуралистичка поставка релације означитељ-означено. Еминентни теоретичар културе Фредрик Џејмсон (Frederic Jameson) у књизи *The Prison House of Languages* истиче да је однос између речи и објекта арбитран и да ствар коју оловљавамо није у толикој мери објекат, колико је концепт. Да би то потврдио, цитира Сосира (Ferdinand de Saussure) који каже да језички знак није веза ствари и имена, већ концепта и звучног образаца.¹¹² У раду теоретичара културе Роланда Барта (Roland Barthes), структурализам прихвата уметност, моду, архитектуру, спорт, и начелно културу као облике језика.¹¹³ Уколико архитектуру може да се приступи кроз концепт супротности, утолико је можемо разматрати у контексту структуралистичке лингвистичке теорије. У концепту структуралистичких парова увек је присутна матрица супротности, или супротстављених појава-ентитета који, иако супротстављени, заједно чине целину: пролазност/вечност, време/простор, светлост/мрак.

Систем знакова и разлика. Синхронички поглед на језик указује да је структура важнија од појединачних елемената који је творе. Структурализам преузима релациону поставку, према којој тежиште расправе није нити на елементима, нити на целини до које се долази на непознат начин, већ су релације између елемената од примарне важности.

¹¹¹ Ibid., 13.

¹¹² Fredric Jameson, *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, (Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press) 66

¹¹³ Barthes, R. (1973). *Mythologies*. (London: Paladin) стр. 118

Систем гласова у структуралистичкој лингвистичкој теорији ради по принципу разлике (*différance*). То је појам који је од изразитог значаја у Деридиној филозофији. А та разлика се испољава кроз успостављање супротности како у језику, тако и у архитектури као језику: центар/периферија или структура/орнамент. Дерида иде даље од структуралистичке позиције демонстрирајући да је референт (означени) у било ком језичком исказу варљив, или је барем део ланца референци. Структуралистичка мисао разликује површинску и дубинску структуру. Површинска структура се односи на појавност, док би дубинску структуру могле чинити намере, значења или идеје које стоје иза архитектонског рада. У психологији, дубинска структура се изједначава са несвесним. Дерида доводи у питање структуралистичке поделе на свесно и несвесно, те на дубинску и површинску структуру, сматрајући да су ти односи у флуксу, у покрету и недефинисани, неодређени, и такве поделе види без покрића.

Радикализација структурализма. Дерида је кључна фигура у радикализацији структурализма. Дерида настоји да дестабилизује структуралистички концепт језика, посебно по питању структуралистичког конструкта означитеља и означеног. Према њему, извесније је да означитељ увек указује на друге означитеље, а не директно и искључиво на означено, док ти означитељи даље опет праве везе према другим означитељима. Стога појам кућа извесније указује на слику куће (о кући), фотографију у часопису, породицу, дом, песму, или чак покрет којим се указује на кућу, него на физички, грађевинско-архитектонски објекат у коме се живи. У односу на ову дискусију, језик чини врсту циркуларног система који одржава ствари у покрету у односу на мноштво конекција и референци, и функционише кроз концепт трага.

3.2 Отвореност структуре (Дерида)

Идеје француског филозофа Жака Дерида транспоноване су у поље архитектуре као оправдање и покриће за настанак новог стила, архитектуре деконструктивизма осамдесетих и деведесетих година XX века. У том контексту, треба нагласити Деридин допринос начину на који се архитектура практикује, мисли и учи, пре него наглашавати везу са облицима и просторима који се стилски сврставају у домен деконструктивистичке архитектуре. У питању је ново разумевање институције архитектуре које Дерида отвара у својим аргументацијама, то јест, критике архитектуре као ауторитативне професије са надлежностима, организацијом, стандардима, вођством, архивама и каноном.

Позиција која је од примарног значаја за расправу о типолошкој амбивалентности унутар архитектонске дисциплине јесте то што Деридин рад првенствено нуди стратегију мишљења кроз супротности, опозиције или суочавања. Међутим, код Дерида, нису у питању супротности на релацији између, рецимо, унутра и споља, или приватно и јавно, уколико се крећемо унутар архитектонског дискурса, већ се дискусија води на релацији означитељ - означено или центар – периферија (структуре). Примарна разлика је у томе што однос појмова који граде те парове супротности није структуралистички и искључујући, као што светло искључује мрак, већ је тај однос флуидан и укључујући: и центар и периферија. Таква позиција је значајна за ово истраживање јер логички омогућава укључивање супротних вредности у кохерентан исказ или поступак.

Природа ствари. Архитектонски дискурс радо прибегава апсолутима, који се у архитектонском дискурсу изједначава са суштином, коју можемо дефинисати као претпостављену истинску природу ствари. Суштина је непроменљиво језгро у доносу на које је свака друга особеност зависна, она дефинише непроменљиви карактер ствари. Правдајући свој приступ архитектури као језику образаца (*pattern language*), Кристофер Александер апелује на неколико базичних принципа који подразумевају да се не може

градити у изолацији, већ да се при сваком грађењу објекта мора унапредити контекст који га окружује, како би на том месту свет постао целовит и кохерентан.¹¹⁴

Дерида овакве позиве за кохерентним, унитарним јединствима, сматра метафизичким апсолутима и фундаментима и кроз своје аргументације критикује. Деридина критика оваквог фундаменталистичког поимања у архитектури је само мали део унутар његовог пројекта против метафизике. Метафизика се односи на претпостављене принципе и темеље који подржавају сваку дисциплину, укључујући и научно расуђивање и рационалност. Деридина филозофија је скептична према темељима, апсолутима и извесностима у знању, било да су у питању закони природе, морални принципи, стандарди лепоте, идеали, трансценденција (превазилажење), или чак здрав разум. У томе се чита Деридин скептицизам према апсолутима, који је важан као теоријски конструкт за ово истраживање. Наиме, кроз теоретизацију амбивалентности архитектонског типа, тежи се конципирању мере архитектонског пројекта, кроз претпоставку да кроз интеграцију два истовремена апсолута можемо боље разумети неизвесну позицију између идеализоване равни пројекта као пројекције, и контингентне равни реалности која се намеће кроз реализацију.

Против извесности : неизвесности. У односу на ово истраживање, Деридина филозофија се разматра у контексту његових примедби на извесност резултата било ког деловања: Дерида уочава проблем у вези са извесношћу. Такође, искази о претпостављеном недвосмисленом моралном принципу у архитектури неминовно позивају на преиспитивање. Чак и претпостављени непроменљиви научни принципи бивају подвргнути унапређењу, еволуцији

¹¹⁴ Alexander, *Pattern Language*. 13.

“This is a fundamental view of the world. It says that when you build a thing you cannot merely build that thing in isolation, but must also repair the world around it, and within it, so that the larger world at that one place becomes more coherent, and more whole; and the thing which you make takes its place in the web of nature, as you make it.”

или дебати. Са друге стране живот без апсолута често се сматра садржајем изван домашаја рационалног разматрања.

Деридин пројекат може бити поучан у односу на процес и поступак уз помоћ којег Дерида долази до својих закључака. Деридини аргументи у корист разоткривања извесности, отварају ново поље које прихвата нове појмове, идеје и терминологију, приступе читању и писању, и напослетку методе за учење. Деридини аргументи против метафизике истовремено су аргументи који иду у прилог појединостама, а не генерализацији. За Дерида, уопштавање јесте поступак који усмерава ка апсолутима и извесности, што јесте основна позиција његове критике према архитектури као дисциплини. У овом контексту, Дерида нам нуди нови мисаони кључ за тумачење типа и типологије у архитектури. Наиме, у односу на два система мишљења о типу у архитектури која смо разматрали у претходној глави,¹¹⁵ Деридин предлог се може разумети као уочавање карактера и специфичности кроз супротстављање (свом) другом. Дакле, уместо концепта о општој идеји која претходи архитектури, и из које се црпи карактер, са једне стране, и уместо поступка анализе случајева који се групишу према сличности са друге, имамо предлог мисаоног поступка који подразумева дефинисање карактера кроз опозицију према свом другом, супротстављеном ентитету, у датом појединачном случају. Такође, Дерида у својим аргументацијама често предлаже употребу самих ограничења за њихову дестабилизацију, неку врсту *хаковања* или употребе структуре против ње саме.

Методолошки, Дерида предлаже „очување свихстарих концепата у домену емпиријске спознаје, уз спорадично рушење њихове границе, третирајући их као алате који се још увек могу користити. Никаква истинита вредност се њима више не приписује; постоји спремност да их се напусти, уколико је потребно, уколико се појаве други инструменти који су кориснији. У међувремену, њихова релативна ефикасност се експлоатише, и они су

¹¹⁵ Овде се реферише на закључна разматрања из претходне главе, *Системи архитектонског мишљења о типу: тип као модел и тип као идеја*.

упослени да униште стару машинерију којој припадају и које су и сами део.”¹¹⁶

Двојакост-амбивалентност Деридине филозофије читљива је кроз аргументацију у којој и сам Дерида не предлаже потпуно напуштање извесности, темеља, суштине и концепта језгровитости спознаје-знања, која чине језгро нашег разумевања. Јер за Дериду, ипак, идеја о структури без икаквог центра, по себи представља незамисливо.¹¹⁷ То је једна од очито амбивалентних позиција у Деридином мишљењу.

Код Дериде постоји намерно порицање логичког принципа *искључене средине*;¹¹⁸ тим порицањем се два супротстављена концепта доводе у однос у којем заправо могу истовремено бити истинита. У неким ситуацијама, Дерида тврди да ентитет може бити и црн и бео, било који или ниједан, и/или неодређен.

Différance. Структура која подржава Деридину филозофију није ни извесност, нити неизвесност, већ *разлика* између ствари. Разлика (*différance*) овде стоји на месту метафизичке потраге за темељима, при чему Дерида прати Хајдегерову аргументацију. Међутим, *différance* имплицира одложено/успорено постојање, нешто што је на чекању, што за собом оставља траг сећања. Потреба за одлагањем је према Дериди одлика сваког

¹¹⁶ Jacques Derrida, *Writing and difference* (London: Routledge, 2011), 359.

„[...]conserving all these old concepts within the domain of empirical discovery while here and there denouncing their limits, treating them as tools which can still be used. No longer is any truth value attributed to them; there is a readiness to abandon them, if necessary, should other instruments appear more useful. In the meantime, their relative efficacy is exploited, and they are employed to destroy the old machinery to which they belong and of which they themselves are pieces.”

„[...] à conserver, en en dénonçant ici ou là les limites, tous ces vieux concepts : comme des outils qui peuvent encore servir. On ne leur prête plus aucune valeur de vérité, ni aucune signification rigoureuse, on serait prêt à les abandonner à l'occasion si d'autres instruments paraissaient plus commodes. En attendant, on en exploite l'efficacité relative et on les utilise pour détruire l'ancienne machine à laquelle ils appartiennent et dont ils sont eux-mêmes des pièces.”

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ У логици, закон искључења средине је трећи од три класична закона мишљења. Он наводи да за било коју тврдњу важи било да је та тврдња истинита, или је негација те тврдње истина.

поимања-спознаје. Поимање-спознаја је увек у исчекивању-на чекању, одложено-успорено чекајући нешто друго да се појави.

Код Дерида, супротстављања су најчешће разматрана као полемичка и проблемска. Један од Деридиних термина за стање проблема је *aporía*, реч из старогрчког која значи збуњеност. Задатак је да се одржи збуњеност и двосмисленост (двојакост) радије него да се разреши. Тиме се жели показати да је свака наметнута резолуција и разрешење по себи препуно нових двосмислености и сложености. У контексту архитектуре, уколико одлучимо да је типологија искључиво средство помоћу којег се архитектонска продукција класификује историјски, а да притом није применљива као знање које се употребљава, дакле, учи се само као историја а не као могућност за нове ситуације (еволутивно-развојна категорија), онда и сама типологија нема смисла, јер се сваки пут мора изнова формирати. Тиме једно амбивалентно стање продукује ново амбивалентно стање.

На исти начин на који би ботаничари могли да студирају како једна врста биљке еволуира из друге, о чему је било речи у првој глави овог истраживања,¹¹⁹ Дерида пише о компаративној филологији која се бави односима између различитих језика и начином на који језик произилази из другог језика, што представља дијахронички принцип, принцип који се заснива на пореклу и који увиђа хронолошки след и развој. Насупрот томе, стоји синхронички принцип који је независан од времена или синхрон, истовремен. Према Сосиру, о језику више сазнајемо уколико истражујемо тренутно стање језика, попут пресека кроз светске језике, или пак, сличности и разлике у мноштву језика света у било ком тренутку, уместо проматрања настајања истих. Сосиров приступ изучавању језика се сматра структуралистичким. Скептицизам који Сосир гаји према идеји о роду и пореклу дели и Дерида, и касније га развија.

¹¹⁹ У првој глави говорили смо о Гетевом концепту архетипа у ботаници, прецизније архетипске биљке (*Urpflanze*). Гете је формулисао појам и дефинисао поље морфологије као науке о органским облицима и њиховим формативним силама са циљем разоткривања фундаменталног јединства које претходи широкој разноликости биљака и животиња, дакле, диверзитета облика унутар јединства структуре.

Дијахронички приступ језику који критикује Сосир, сличан је начину на који су теоретичари мислили архитектуру у XVIII и XIX веку. У том смислу, све претходно разматране позиције из периода просветитељства, иако логички супротстављене, за заједнички именитељ имају дијахронички приступ архитектури, бавећи се тумачењем и анализом корена и настанка архитектуре. Рационалистички просветитељ Диран развио је алтернативно гледање на архитектуру и метод образовања архитеката које се базира на корисности-сврсисходности. Међутим, и Диранов репозиторијум уобичајених грађевина показује еволуцију катедрале од просте базиликалне форме кроз генерације које следе; еволуција која је ту представљена базирана је на функционалним преокретима.

Дерида нам указује да док год архитектура гледа уназад у своје корене-прапочетке и размишља о сопственој еволуцији, она учествује у врсти дијахроничке анализе. Супротно томе, синхонистичка анализа радије узима оно са чиме располажемо сада, разматрајући односе који се успостављају. Дерида очито исказује сумњу у односу на историцизам као начин вредновања и мишљења.

Структуралност структуре. Говорећи о структури, или заправо о структуралности структуре, Дерида истиче како је структура неутралисана управо кроз процес кроз који јој је додељен фиксни центар, или језгро, и који представља референтну тачку присуства те структуре. Функција овог центра није само да оријентише, балансира и организује структуру јер – како Дерида истиче, нико не може замислити неорганизовану структуру – већ надасве да увери да је принцип организације структуре да оријентише и артикулише оно што Дерида назива игром структуре. Наиме, центар структуре који оријентише и организује кохерентност структуре, омогућава игру њених елемената унутар укупног облика. Чак и данас, напомиње Дерида, појам структуре без икаквог центра представља незамисливо.¹²⁰

¹²⁰ Derrida, *Writing and difference*, 329.

Дерида стабилност структуре испитује и искушава кроз концепт *руптуре*, отвора који ће по њему увек фрустрирати структуралистички пројекат, јер тиме структура увек остаје отворена. Тренутак који Дерида назива руптуром, тај прекид, претпостављено, настаје онда кад структуралност структуре почиње да се промишља, то јест, да се понавља, и то је разлог због ког Дерида каже да се тај прекид заправо ствара кроз понављање. Дакле, руптура настаје прекидом који се остварује кроз *понављање*.¹²¹

Дакле, центар (језгро) је тачка у којој замена садржаја, елемената, или услова више није могућа. У језгру, пермутације или трансформације елемената, који и сами могу бити структуре интегрисане унутар структуре, нису могуће.

Стога се одувек сматра да центар, који је по дефиницији јединствен, конституише део унутар структуре, који (центар), док руководи структуром, измиче структуралности. Из тог разлога класична мисао о структури би могла да каже да је центар, парадоксално, истовремено и унутар и изван структуре. Ако је то тако, целокупни концепт структуре, пре руптуре о којој Дерида говори, мора да се посматра као низ супституција центра за центар, као повезани ланац одређења центра. Сукцесивно и на регулисан начин, центар поприма различите облике или имена.

„Поштовање структуралности, зарад унутрашње оригиналности структуре, приморава неутрализацију времена и историје. На пример, изглед нове структуре, оригиналног система, увек настаје - и то је стање њене структуралне специфичности - из раскида са својом прошлошћу, пореклом и узроком.”¹²²

¹²¹ Derrida, *Writing and difference*.

¹²² Ibid., 368.

„[...] respect for structurality, for the internal originality of the structure, compels a neutralization of time and history. For example, the appearance of a new structure, of an original system, always comes about - and this is the very condition of its structural specificity - by a rupture with its past, its origin, and its cause.”

3.3. Дестабилизација категорија: *Исто и Друго* (Фуко)

У првој глави ове дисертације дошли смо до сазнања да је у почетним стадијумима развоја науке преовладало убеђење да се научна знања могу достићи кроз одговарајућу класификацију природних појава.¹²³ Дакле, преовладало је убеђење према којем се знање може стицати само помоћу разврставања идентификованих појединачних ентитета или појава у смислене групације сазнања, а према јасно дефинисаним критеријумима. Критеријуми су дефинисани у односу на дискурс унутар којег се одређено знање консолидује. Проблематика поретка дискурса који представља регулисан говор или групу исказа са конкретном унутрашњом структуром или намером, од изузетног је значаја за француског теоретичара и филозофа Мишела Фукоа. Питање које француски филозоф изнова поставља јесте шта је то знање.¹²⁴ У књизи *Les mots et les choses*¹²⁵, анализирајући природне науке у настајању, називајући их историјом природе, Фуко примећује да почев од XVII века, посматрање постаје чулно сазнање саздано на систематској негацији, из које се свака чулна информација, која није проверена чулом вида, искључује, јер с непоузданошћу осталих чула није могуће спровести универзално прихватљиву анализу засебних елемената. Тиме је опажање сведено на чуло вида. У суштини, како увиђа Фуко, може се рећи да је класицизам настојао, ако не да види што је могуће мање, а оно да намерно скупи поље свог искуства. „Тако распоређена и схваћена, историја природе је условљена могућношћу да ствари и језик заједнички припадају представи; али она постоји као задатак само уколико су ствари и језик одвојени. Она ће стога морати да смањи то растојање како би језик приближила погледу, а виђене ствари речима. Историја природе није ништа друго него именовање видљивог. Отуда њена привидна једноставност и тај став који из далека

¹²³ Погледати Линијусове таксономије природног света

¹²⁴ *Qu'est-ce que le savoir?*

¹²⁵ Мишел Фуко, *Ријечи и ствари, археологија хуманистичких наука* (Београд: Нолит, 1971)

изгледа наиван јер је наметнут очигледношћу ствари.”¹²⁶ Фуко истиче утисак да је са таксономијама света природе почело именовање онога што је одувек било видљиво, али је остало неиспољено пред неком врстом несавладиве растресености погледа.¹²⁷

Поредак и дискурс. Теза коју Фуко поставља у односу на поредак дискурса гласи да „у сваком друштву продукција дискурса у исти мах контролише, селекује, организује и расподељује, и то извесним поступцима чија је улога да укроте моћи и опасности дискурса, а да овладају његовим непредвидљивим догађајима, да избегну његову тешку и опасну материјалност.” Фуко овде сугерише да друштво производи дискурсе, као организоване структуре знања, чиме се истовремено дозвољава могућност за прекорачење ограничења која су инхерентна дискурсу. „У друштву као наше, поступци *искључивања* су добро познати”, Фуко наставља, при чему је „најочигледнији и најпознатији *забрана*”¹²⁸. Искључивање из дискурса, као поступак, доста је значајно када се контекстуализује у поље типологије. Према Фукоу, типолошко разврставање се не заснива на различитости, већ увек на сличности (истости), при чему се, оно што се заправо разликује, оставља у потпуности изван одређене таксономије. Тиме долазимо до апсурдне ситуације у којој поступак разврставања нема улогу при стицању и укључивању новог знања, већ служи да стабилизује и утемељи постојећа

¹²⁶ Фуко, *Riječi i stvari*, 190.

¹²⁷ У почетним стадијумима развоја науке преовладало је убеђење да се научна знања могу достићи кроз одговарајућу класификацију природних појава. Лине у свом делу *Systema Naturae* спроводи исцрпну класификацију света природе, кроз биномијалну номенклатуру у којој се сваком организму додељује место у најнижој категорији таксономије, у врсти. Таксономије света природе детаљније су анализиране у првој глави овог истраживања.

Испитивање методом класификације у XVII и XVIII веку није било проузроковано интересовањем за ботанику, већ је било условљено чињеницом да су знање и исказ били могући, како истиче Фуко, само у таксономијском простору видљивости. Стога је знање о биљкама морало имати примат над знањем о животињама, јер је таксономијско сазнање, базирано на непосредно уочљивим варијаблама, и богатије и кохерентније у ботаници него у зоологији.

¹²⁸ Мишел Фуко, *Поредак Дискурса*, приступно предавање на Колеж де Франсу, одржано 2. децембра 1970. године, превео са француског Дејан Аничкић (Београд: Карпос, 2007), 8.

знања, при чему нова знања остају невидљива, тачније, изван наметнутих ограничења дискурса.

На који начин је ово Фукоово питање важно за архитектуру? Управо таква дискурзивност типологије и класификаторног поступања према сазнавању код Фукоа представља суштинско ограничење спознаје. Фуко предлаже принцип специфичности према ком „дискурс не треба разрешити у игри претходних значења. Не смемо замишљати да нам свет okreће читљиво лице које морамо само да дешифрујемо. Свет није саучесник нашег сазнања; не постоји никакво пред-дискурзивно провиђење које нам свет даје на располагање у нашу корист. Морамо поимати дискурс као насиље које чинимо над стварима.”¹²⁹

Кроз расправу о поретку дискурса Фуко испољава отпор према ограничењима дисциплина. Фуко тврди да више не постоје претпостављене методологије и приступи који су *a priori* одговарајући за одређене предмете истраживања. Некритичко уситњавање модела мишљења он сматра неодрживим. Он назива интелектуално наивнимосећај сигурности који се лако постиже уколико следимо претходно дефинисан методолошки пут који је прихваћен као истинит. Фуко тврди да историји треба приступити као категорији која захтева константну обазривост, са теоријским освртом на њене методологије и резултате које ствара и дистрибуира.¹³⁰ Ова тврдња би се једнако могла применити и на методе, приступе и ефекте у оквиру историје архитектуре.

Преокрет који се десио у хуманистичким наукама од XVIII века на овамо карактеристичан је за многе дисциплине, укључујући и архитектуру. Као што је анализирано у другом поглављу друге главе ове дисертације, архитектонско знање у Француској касног XVIII и раног XIX века бива

¹²⁹ Фуко, *Ријечи и ствари*, 40.

¹³⁰ Mark Cousins, “The practice of historical investigation,” *Post-structuralism and the question of history*, eds. D. Attridge, G. Bennington and R. Young. (Cambridge: Cambridge University Press, 1987), 126.

подвргнуто рационализацији, при чему губи многе од карактеристика које су до тог тренутка истрајавале.

Како смо установили, дискурс подразумева ограничења, наиме, постоје услови примене дискурса; постоји наметање извесног броја правила која онемогућавају свакоме да приступи дискурсу. У тој премиси стоји кључни заплет према којем је појединац онемогућен да активно делује изван дискурса у односу на исти и да слободно прелази из једног дискурса у други. Међутим, Фуко заговара идеју да су „размена и комуникација позитивне фигуре које делују унутар комплексних система ограничења и можда не би биле способне да функционишу независно од њих.”¹³¹ Да ли из овог исказа можемо закључити да размена (и комуникација) са свим припадајућим својствима добија валидност тек у релацији према границама које је дужна да превазиђе?

Наспрам дискурса и дискурсног друштва, Фуко поставља доктрине, јер у случају дискурсног друштва број појединаца који комуницирају тежи да буде ограничен, чак и кад није одређен, јер само између тих појединаца дискурс може да циркулише и да се преноси. Са друге стране, доктрина тежи томе да се шири, а појединци, колико год да су бројни, дефинишу своју заједничку припадност доктрини прихватањем једног истог дискурзивног скупа.

На тему класификације *ствари*¹³² (*les choses*), а у контексту организације научног дискурса, Мишел Фуко позиционира идеју о *Истом* и *Другом*. *Исто* је оно што је познато, и што конституише нормалност. *Исто* се помоћу сличности класификује, тумачи и упоређује. *Друго* је грешка, девијација, опасност или непознаница, и као таква се искључује из разматрања. Праг између ове две позиције Фуко сматра оним што одређује могућност за нашу модерност у односу на класичне науке и знање.¹³³

¹³¹ Фуко, Поредак Дискурса, 30.

¹³² Фукоово дело *Les mots et les choses* на српски језик преведено је као *Речи и ствари*. Фуко у својим филозофским дискусијама често користи овај појам да њиме обухвати читав материјални свет.

¹³³ Foucault, M. (1990). *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences* (New York: Vintage Books), xxiv

Фуко из савремене позиције разматра чин класификације као разврставање истих ствари према сличности, а не у односу на различитост и карактер. Из те Фукоове идеје се може закључити да сваки ред или поредак у себи садржи механизме искључивања оних који се не могу сврстати у категорије. Питање које ова теза директно намеће јесте који су критеријуми типолошке класификације и у односу на шта су постављени. Ту се враћамо на дискурс, и границе које дискурс неминовно намеће. Уколико ову дискусију поставимо у контекстархитектуре, проширујући своју анализу механизма организације и контроле, Фуко уводи појам *диспозитив*.

Диспозитив. Фуко, у покушају да прецизније дефинише процесе и системе који конституишу оквире како друштва, тако и појединца, поставља концепт диспозитива. Фуко покушава да одреди „пре свега један потпуно хетероген скуп који имплицира дискурсе, институције, архитектонске структуре, регулативне одлуке, законе, административне мере, научне објаве, филозофске, моралне и филантропске предлоге, укратко: све оно изречено и неизречено, као елементе диспозитива.”¹³⁴ Дакле, диспозитив је мрежа која се успоставља међу тим елементима. Италијански филозоф Ђорџо Агамбен (Giorgio Agamben), у расправи о диспозитиву предлаже „ништа мање него општу и масивну поделу постојећег на две велике групе или класе: с једне стране жива бића (или супстанце) а са друге диспозитиве у које она непрекидно бивају ухваћена. Односно, с једне стране [...] онтологија створења, а с друге *aikonomía* диспозитива, које настоје да њима управљају и да их воде ка добру.”¹³⁵

У предговору књиге, а у контексту расправе о *Истом и Другом (Le Meme et L'Autre)* Фуко цитира Борхесову измишљену таксономију из кинеске енциклопедије, у намери да наговести да свака класификација произилази из културолошки хомогеног оквира Истога, базирајући се на сличностима, а не на разликама; разлике припадају Другом, непознатом, и тиме дестабилизују сам поредак, без ког ни класификација није одржива.

¹³⁴ Одломак из интервјуа са Мишел Фукоом, цитирано у *Диспозитив и други есеји*, Ђорџа Агамбена, 60.

¹³⁵ Ђорџо Агамбен, *Диспозитив и други есеји* (Нови Сад: МБМ пласт, 2012), 72.

Укратко треба проћи кроз избор примера Фукоових диспозитива: 1) вештина дистрибуције, 2) контрола активности, 3) организациона генеза и 4) композиција сила. За архитектуру је посебно значајна вештина дистрибуције која подразумева позиционирање тела у простору и, према Фукоу, она се остварује кроз неколико техника: 1) *спровођење ограничења* кроз различите просторе дисциплинске монотоније попут интерната, војних барака, простора за производњу (фабрике); 2) *разграничавање* при којем је унутрашњи простор подељен тако да сваки појединац поседује своје место (и свако место свог појединца) и при којој се дистрибуција у групе треба избегавати; 3) функционална организација објекта архитектуре са кодираним употребом попут болнице и затвора; 4) рангирање као техника трансформације и кружења дисциплинских јединица и аранжмана, и 5) композиција или прерасподела сила, што се односи на уметност тактизирања.¹³⁶ Фуко увиђа начин на који различити системи дисциплине попут ћелије, креирају сложене просторе који су моментално архитектонични, функционални и подложни хијерархији.

Под појмом диспозитив, дакле, Фуко подразумева хетерогени апарат који се садржи из дискурса, институција, архитектонских форми, регулаторних одлука, закона, административних мера, научних исказа, као и филозофских, моралних и филантропских пропозиција, од којих су сви укључени у одржавању и спровођењу моћи унутар друштва. Диспозитив оставља могућност самоорганизације.

¹³⁶ Ibid., 72.

3.4. Разлика: између понављања и другости

Дерида говори о структуралности структуре и потенцијалу сваке структуре да кроз понављање постане отворена за нове елементе и садржај. Применом Деридиног концепта истовременог разматрања два опозита (супротно логици искључене средине), отвара се могућност за разумевање структуралности структуре у којој нити језгро нити оквир нису непроменљиви (уколико се периферија и центар узму као два опозита), и заправо утичу једно на друго. Примењено на архитектонски дискурс, потребно је избећи појмовно терминолошку замку поистовећивања појма структуре са конструкцијом и појма центра са језгром зграде, иако ни таква аналогија не би била нетачна. Наиме, значајније је размотрити релацију структуралности структуре и центра структуре у контексту логике објекта архитектуре и промене његовог разумевања кроз време. У оквиру типолошког апарата у архитектури, концепт непроменљивог језгра, које је истовремено и унутар и изван структуре (које и само може бити, или садржати структуру), а које ту исту структуру организује и артикулише, подударан је са системом мишљења који уважава дијахронистички принцип мишљења о генези типа у архитектури. Центар, иако историјски остварен кроз различите супституте, задржава капацитет да логички организује структуру (условно) око себе. Структури се, кроз понављања, омогућава *рупура* која исту оставља отвореном за нови садржај и тумачење. Како ове две позиције стоје у перманентној размени, и целина се мења. Према Дериди покушај спајања структуре и генезе довео је до феноменолошког погледа у филозофији. Дерида придаје инертну улогу старим концептима, архетипима, унутар и изван нових структура. Они се могу на све начине употребљавати, или како Дерида каже експлатисати, у сврху стварања нових структура. Деридин концепт нуди методолошки приступ према којем се типологија може разматрати унутар архитектонског дискурса као отворена структура. Из тога произилази аргументација у прилог амбивалентној позицији типолошког наслеђеног дисциплинарног знања. Тај методолошки правац

подразумева очување наслеђених и опробаних образаца у домену емпиријске спознаје, уз спорадично рушење њихових ограничења. Њима се више не приписује никаква истинита вредност, и могу се напустити уколико се појаве други инструменти који су кориснији.

У Фукоовој теорији, ти обрасци наслеђеног дисциплинарног знања могу представљати Исто које се класификује. Фуко разматра чин класификације као разврставање истих ствари према њиховој сличности, а не у односу на различитост и карактер, као што се то чита код Катрмер де Кинсија. Из те Фукоове идеје се може закључити да сваки ред или поредак у себи садржи механизме искључивања оних који се не могу сврстати у категорије. Фуко говори о систематизацији знања и могућности укључивања Другог у поредак дискурса који се по својој природи заснива на Истом. На тај начин, иако не експлицитно, Фуко афирмише идеју о интердисциплинарности научног истраживања. У односу на ову поставку, дисертација се бави проблемом типолошке детерминисаности која је резултат ригидних механизма класификације и вредновања. Инструментализација Деридиног концепта *руптуре*, или Фукоовог концепта *Другог* у архитектонски дискурс, омогућава нам превазилажење оквира типологије у односу на које су ти критеријуми постављени.

II ИНСТРУМЕНТАЛИЗАЦИЈА ГЕНЕРИЧНОСТИ ТИПА

У другом делу дисертације се кроз три главе истражује улога и стање типа и типологије у односу на савремене архитектонске праксе, и анализира се капацитет генеричког модела архитектонског пројектовања, служећи се стањем типолошке амбивалентности, које је појмовно, теоријски и логички разматрано и образложено у трећој глави првог дела дисертације. У **четвртој глави** се испитује методолошки капацитет за појам *типолошке амбивалентности* унутар архитектонске дисциплине, и у њој се разматрају принципи и праксе стицања и коришћења дисциплинарног знања у архитектури. У **петој глави** се спроводи истраживање улоге типа у савременом архитектонском пројекту у циљу испитивања потенцијала амбивалентности типа за развој генеричког модела архитектонског пројектовања, кроз случајеве активних савремених пракси. У **шестој глави** се разматрају могућности за нове пројектантске образце на основу методолошког потенцијала инструментализације типолошке амбивалентности кроз меру оперативне довршености архитектонског пројекта.

Глава 4 Методолошки капацитет за типолошку амбивалентност

Мотив за теоријско разматрање методолошког капацитета архитектонског пројекта кроз амбивалентност архитектонског типа је статус архитектонског пројекта у односу на разумевање архитектуре и објекта архитектуре као процеса, а не производа. Кроз анализу и ревизију конвенционалних и дискурзивно утемељених приступа архитектонском пројектовању, овим истраживањем се тежи да се помоћу теоријског апарата успостави могућност за савремену имплементацију архитектонских знања из домена типолошког оквира унутар методологије поступка пројектовања, а са циљем да архитектонски пројекат тиме може допринети стратегији према којој објекат архитектуре представља процес, а не продукт. У том ракурсу, тежиште овог дела истраживања је стање детерминисаности и недовољне флексибилности (прекомерне ригидности) архитектонског пројекта у односу на савременост архитектонске професије и улогу архитекте у процесу архитектонске продукције¹³⁷. Намера није да се претходни модели негирају, већ је циљ истраживања усмерен ка формирању пројектантске позиције која омогућава виталност пројекта архитектуре, а у складу са савременим околностима архитектонске праксе и теорије. Такође, циљ овог дела истраживања је увиђање, или отварање могућности за коришћење амбивалентности архитектонског типа у оквиру процеса пројектовања. Дакле, у питању је покушај да се типолошко разматрање архитектуре употреби као методолошки поступак, а не као задата константна вредност.

Значајно је напоменути да се у овом делу истраживања питање типа и типологије у архитектури примарно разматра унутар регистра организације архитектонског простора, а секундарно у односу на обликовну артикулацију објекта архитектуре. Дакле, уместо расправе о облику (морфологија), карактеру или намени (програм), расправа је упућена на логику

¹³⁷ У овом случају под архитектонском продукцијом се мисли искључиво на питања у вези са процесом грађења објекта архитектуре у реалности и на улогу архитектонске професије у тим процесима.

архитектонског простора, из које, како је кроз досадашњу анализу истакнуто, неминовно проистиче и питање намене и облика. Јер, уколико за почетну премису узмемо утврђен пројектантски поступак, логика пројектовања архитектонског простора за конститутивни критеријум пројектантског одлучивања узима програм, те накнадно неминовно имплицира и облик. Међутим, логика архитектонског простора предпоставља шире поље деловања утолико што омогућава променљивост међусобног односа критеријума у матрици пројектантског поступања – пројектант има право и одговорност да у односу на дати случај додели и измени вредности задатим параметрима. Наиме, анализа која следи има за циљ да унутрашњу логику објекта архитектуре постави као примарни критеријум за разумевање процеса пројектовања.

4.1. Метрички простор и димензионална анализа

Критика дводимензионалног пројектовања. У данашњем архитектонском контексту, Џереми Тил (Jeremy Till) у утицајној књизи *Architecture Depends* публикованој 2009. године, управо види проблематику у економизацији пројектантског поступања кроз схематизоване дводимензионалне архитектонске технике, при којима се простор своди на дводимензионалну схему пројектоване организације. Тил критикује тако установљен конвенционални образац процеса пројектовања као својеврсну производну траку. На одређеном нивоу, наставља Тил, премеравање простора представља бенигну и корисну праксу (активност); неопходно је знати површину просторије како бисмо, рецимо, могли да утврдимо колико особа та просторија може да прихвати.¹³⁸ Међутим, димензија простора, сведена на дводимензионалну схему, тежи да постане доминантни критеријум за

¹³⁸ Jeremy Till, *Architecture Depends*. (Cambridge: The MIT Press, 2009), 120.

“At one level the measurement of space is a benign, and useful, activity; it is necessary to know the area of a room so that, say, one can understand roughly how many people can occupy it. But the measure of space has a nasty way of becoming the dominant criterion of space.”

дефинисање простора. Најизраженији индикатор редукције простора на законитост димензије очитава се кроз различите архитектонске практикуме у којима се димензије простора постављају у релацију према одређеним активностима, пре свега у Нојфертовом (Ernst Neufert) приручнику *Архитектонско пројектовање*¹³⁹.

Архитектонско пројектовање (на немачком Bauentwurfslehre), истовремено познатије само као *Нојферт*, представља практикум за просторне захтеве у архитектонском пројектовању и планирању, а носи име према идејном творцу, архитекти Ернесту Нојферту. Први пут је објављен 1936. године. Чак 39 издања на немачком преведено је на 17 језика и продато у преко 500,000 примерака. Прво издање на енглеском објављено је 1970. године са преко 40 реиздања и допуњених издања. Књига је осмишљена са циљем да помогне почетне фазе унутар процеса пројектовања архитектонских објеката, пружајући детаљне информације о просторним условима и функционалним условљеностима специфичних архитектонских намена. Суочавање углавном са ергономијом и са функционалним плановима објекта, хиљаде цртежа који илуструју текст, организовани су у складу са функционалном типологијом архитектонских објеката попут болница, пословних објеката, музеја, позоришта, и сл. Глобални успех *Нојферта* омогућио је приступ пројектовању који је само условно у вези са прописима одређеног регулаторног система (у смислу правила и стандарда градње у одређеном геополитичком оквиру – држави); упутства и препоруке су усмерени првенствено на ергономију и димензионално-просторне потребе човека у специфичним програмским ситуацијама: потреба за природном светлошћу, оптимална и максимална дубина просторије у релацији према димензији отвора, димензионална анализа радног места (било да је у питању кухиња или канцеларијски простор), димензионална анализа елемената мобилијара у односу на специфичне програмске синтаксе попут лабораторијске опреме.

¹³⁹ Ernst Neufert. *Архитектонско пројектовање. Основе, норме, прописи о локацији, грађенју, облокванју, потребном простору, односу просторија, мерима за зграде, просторије, опреме и приборе са човеком као мерилом и циљем*. 37. Издање. (Београд: Градјевинска књига, 2002).

У прелогомени свог приручника, Ернст Нојферт каже да „стојимо с једне стране на раменима наших предака а с друге стране све тече, ми смо деца нашег времена погледа упртог у будућност, а угао гледања сваког појединца је уз то често различит.” Нојферт наставља са хипотетичким питањем „да ли је наш данашњи, у ствари, тако сигуран суд дефинитивно исправан, остаје нерешено, јер и то је временски условљено. Искуство нам вели да касније време правичније суди него наше, које није довољно удаљено, колико је за сагледавање потребно. Јасно је дакле са колико резерве треба приступити теоретском уопштавању да се не би преобратило у теоретску заблуду.”¹⁴⁰ Иако је Нојфертова отвореност према идеји о времену и промени овим речима експлицитно декларисана, данас постоји проблемски заплет у вези са оваквом врстом практикума. Наиме, у дигиталном информатичком времену, информације које су похрањене у *Нојферту*, те „коцкице, елементи, угаоно камење”¹⁴¹ преносе се путем интернета. Тиме је, у данашњим условима, улога оваквог практикума делимично доведена у позицију упитне сврсисходности. Уколико анализирамо садржај *Нојферта*, увиђамо свеобухватност у темељном приступу проблематици архитектонског пројектовања. Имајући у виду нове околности интензивне и ефикасне размене информација, таква свеобухватност је ипак ограничена, јер медиј и формат којем припада није у стању да се правовремено адаптира и ажурира.

Задржавајући критичку позицију у односу на процес пројектовања који се базира на рецептима, у својој књизи *Architecture Depends* Тил коментарише белину модернизма, и цитира Зигмунда Баумана који говори о хегемонији модернизма¹⁴², чиме прави критичку одступницу према модернизму, али не из постмодернистичке позиције, са романтизираним историцистичким критикама губитка идентитета (градског) простора, већ из савремене

¹⁴⁰ Ernst Neufert, *Prelogomena*, *Arhitektonsko projektovanje*, 10.

Nojfert, P. i Nojfert K. (2002). *Arhitektonsko projektovanje. Osnove, norme, propisi o lokaciji, građenju, oblokovanju, potrebnom prostoru, odnosu prostorija, merama za zgrade, prostorije, opreme i pribore sa čovekom kao merilom i ciljem*. 37. Izdanje. Beograd: Gradjevinska knjiga.

¹⁴¹ Ibid., 10.

¹⁴² Цитирано код Jeremy Till, *Architecture Depends* (Cambridge: The MIT Press, 2009), 80.

позиције друштвено-политичке улоге архитектуре. Он критикује хегемону потребу за редом и устројством, при чему он белину кубичних архитектонских форми наводи као исходиште ригидности модернизма који не укључује живот, који посматра архитектонски објекат као измештен из реалности, као апсолутну вредност којој се тежи. Заправо, у питању је, како истиче Марк Вигли (Mark Wigley), модернистичка архитектонска позиција која се заснива на расправи о дијалектичком односу етике и естетике.¹⁴³ Како Вигли примећује, Ле Корбизје се противио архитектонској моди тог времена која је била спровођена кроз различите стилизације фасаде грађевине, међутим, он је истовремено прокламовао нову моду у архитектури; на тај начин етичност здравог становања постала је естетика интернационалног стила у архитектури. Према Тилу, таква модернистичка позиција о естетици која имплицира етику, неминовно води ка предефинисаним и типолошки ригидним архитектонским решењима. Тил у тој дискрепанци између пројектованог и реалног увиђа проблем. У архитектури архитеката модерног правца можда има намере да она остане неупрљана, аутономна и сама себи довољна, али заправо, та намера за детерминисаном, извесном будућношћу, уродила је отвореним архитектонским склоповима, који на структурално - просторном нивоу омогућавају виталност објекта архитектуре кроз лаке склопове и системска пројектантска решења.

Le Modulor. У контексту обнове и интензивираних потреба за изградњом након Другог светског рата, масовна производња архитектуре условила је разумевање типологије у архитектури као модуса за оптимизацију архитектонске продукције. Стандардне потребе корисника истражују се кроз оптималне мере архитектонског простора са изразитим интересовањем за ергономију и димензионалну анализу простора у релацији према човековим мерама и потребама. Тежиште пројектантског истраживања премештено је са облика и стилских карактеристика објекта архитектуре ка његовој

¹⁴³ Mark Wigley, *White walls, Designer Dresses: The fashioning of modern architecture* (Cambridge Mass.: MIT Press, 1995).

функционалној оптимизацији. То постаје научно полазиште за типску, серијску архитектонску продукцију. Типолошки диверзитет унутар модернистичког регистра спровођен је директно кроз функционални аспект архитектуре, а размера тог истраживања усаглашена је са мерама човека. У том смислу, тежиште архитектонског истраживања у XX веку измешта се са типолошког ка аналитичком пројектантском приступу. Наиме, питање типа и карактера постаје секундарно у односу на питање функције, а човекомерност постаје кључни критеријум за истраживање оптималних просторних решења. У годинама између 1942. и 1948. Ле Корбизје развија систем мера и мерења под називом *Le Modulor*. Базиран на Златном пресеку и Фибоначијевом низу, *Модулор* представља серију мера које Ле Корбизје користи како би постигао склад и човекомерност архитектонске композиције. *Модулор* је први пут публикован 1948. године, а након запаженог успеха, Ле Корбизје 1954. публикује и *Модулор 2*. Утицај и употреба *Модулора* приметан је у многим Ле Корбизјеовим пројектима различитих размера, посебно у пројекту колективног становања *Unité d'habitation*.

Ле Корбизје развија *Модулор* као својеврсни наставак дуге традиције покушаја да се открије и развије математички утемељена пропорција људског тела у релацији према складу и функционалности објекта архитектуре. Ле Корбизје свој систем описује као спектар хармоничних мера које одговарају размери човека, а које су универзално корисне и применљиве како за архитектуру, тако и за механичке ствари.

Модулор 2 се разликује утолико што је садржај усредсређен на примену и резултате примене *Модулора*. Штавише, тај практикум у великој мери садржи коментаре и утиске Ле Корбизјеових савременика, колега и математичара у односу на предлоге, премисе и прорачуне који су изнети у првом издању *Модулора*. Тако, на пример, париски архитекта Андре Сив (André Sive) у кореспонденцији са Ле Корбизјеом, прилаже своје мишљење о корисности *Модулора*. „То је пре свега алат: [...] уз *Модулора* нећемо направити уметност, али нам он помаже да аутоматски, у току рада, према приближним пропорцијама, искључимо грешке у архитектонској

композицији на свим нивоима. Стандардизација архитектонских елемената, уколико се базира на *Модулуру*, омогућава да се избегне поремећај пропорција и произвољност, и коначно постаје корисна. Волео бих да *Модулор* буде наметнут и у систем образовања како би се у умове деце увео осећај о просторној хармонији.”¹⁴⁴

Ле Корбизје конципира математичку рачуницу према којој човека са подигнутом руком, чија висина према Ле Корбизјеу, тада износи 2.20m, смешта конструктивну мрежу два квадрата димензија странице 1.10m који су постављена један на други. Трећи квадрат Ле Корбизје суперпонира у односу на претходна два тако да тај трећи квадрат разрешава све димензионалне односе и пропорције које се односе на човека. „Са овом конструктивном мрежом која је заснована на човеку који је постављен у простор, доћи ћете до серије прецизних, математички заснованих мера које су координисане према људској фигури.”¹⁴⁵ У табели и мапи коју је сачинио Макс Росер (Max Roser) дефинисане су просечне висине мушкараца рођених у декадама од друге деценије XIX века до осамдесетих година XX века, а на

¹⁴⁴ Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers. Suite du premier volume "Le Modulor" de 1948.* (Boulogne: Editions de L'Architecture D'Aujourd'hui, 1954), 108.

“Ci-joint mon avis d'usager du Modulor. C'est d'abord un o u t i l : Chacun de mes dessinateurs fixe obligatoirement sur se planche les deux progressions (je les connais par cœur). Le modulor ne nous fera pas faire de l'art, mais éliminera automatiquement, au cours du travail, "l'à-peu-près" des p r o p o r t i o n s, les fausses notes dans la composition architecturale, dans le détail et dans l'ensemble des rapports.

La n o r m a l i s a t i o n des éléments de l'architecture, si elle était basée sur le Modulor, éviterait le désordre des proportions, l'échelle arbitraire et deviendrait, enfin, utilisable.

Je souhaiterais que le Modulor soit imposé dans les c o n s t r u c t i o n s s c o l a i r e s, afin d'introduire dans l'esprit des enfants le sens de l'harmonie plastique; condition essentielle d'un avenir où bâtir reviendrait l'expression même de la civilisation.”

¹⁴⁵ Le Corbusier, *Modulor 2*, 18.

„Prenez l'homme-le-bras-levé de 2m 20 de haut, installez-le dans deux carrés superposés de 1m 10 de côté; faites jouer à cheval sur ces deux carrés un troisième carré qui doit vous fournir une solution. Le lieu de l'angle droit doit vous aider à placer le troisième carré. Avec cette grille de chantier réglée sur l'homme installé à l'intérieur..., vous aboutirez à une certaine série de mesures accordées à la stature humaine et à la mathématique...”

основу опсежне анализе расположивих података.¹⁴⁶ У Француској, на пример, просечна висина мушкараца рођених двадесетих година XX века, према анализираним подацима износила је 1.685m, док просечна висина оних рођених у Француској осамдесетих износи 1.765m. У контексту ових података, Ле Корбизјеов човек – Модулор, чија висина износи 1.829m, одговара пројектованим мерама човека чије су пропорције усклађене са наметнутом математичком формулом, а не са оптималном, просечном мером човека. Можда би Ле Корбизјеова студија о Модулору била универзалнија и флексибилнија да се математичко-аналитички поступак који је спроведен кроз *Модулора* зауставио на питањима пропорције и узајамних односа тела у простору, без исходишта у прецизним димензијама. Наиме, децидне димензије оспоравају могућност да се принцип примењује онда када те димензије нису валидне; узети једну димензију и прогласити је општом и општеважећом, заправо представља један од најизразитијих поступака наметања типа као модела за репродукцију. Почетак XX века карактеришу истраживања на пољу генетике¹⁴⁷, стога се може претпоставити да Модулор представља, или можда антиципира, мере и пропорције идеалног мушкараца¹⁴⁸, а не просечног. Међутим, да је *Модулор* остао само на пропорцијама, тиме Ле Корбизјеове намере извесно не би биле спроведене до краја, имајући у виду да је полазиште његове ергономске анализе

¹⁴⁶ Росер се користи подацима из свеобухватне базе података која је исказана у научном раду: Blum, M., Baten, J, (2012) Growing Taller, but Unequal: Biological Well-Being in World Regions and Its Determinants, 1810-1989, у *Economic History of Developing Regions* 27 (2012), стр. S66-S85

<http://ourworldindata.org/data/food-agriculture/human-height/#world-maps-of-average-height-of-men-by-birth-decade-max-roserref>

¹⁴⁷ Модерна историја еугенике почиње са почетком XX века у Британији. Еугеника је скуп веровања и пракси које су заступале унапређење генетског квалитета популације, кроз промоцију репродукције пожељних, и ограничавање непожељних генетских особина. Покрет се везује и за активности нацистичке Немачке и холокауста. Не може се избећи аналогија са таквим идеолошко историјским контекстом у којем Модулор настаје, упркос Корбизјеовој намери, не да пројектује идеалне димензије човека, већ да пројектује идеалну архитектуру која је по мери човека.

¹⁴⁸ У француском језику, реч *l'homme*, означава и човека и мушкараца, чиме разматрања по питању пропорције и висине човековог тела остају недоречена, иако је извесно да се у Корбизјеовој анализи за предлог узимају тело и димензије мушкараца, вероватно из практичних разлога, где је мушка фигура претежно већих димензија од фигуре жене.

започето са Да Винчијевим Витрувијанским човеком, који је релацију пропорције човека и геометрије већ разрешио.¹⁴⁹ Ле Корбизје настоји да направи следећи корак, кроз суперпонирање складних пропорција човековог тела са Златним пресеком као геометријском сликом Фибоначијевог низа,¹⁵⁰ и на тај начин понуди егзактну математичку формулу за димензионалну анализу простора који је по мери човека, помоћу прецизних димензија и пропорција човека.

Аналитички поступак спроведен кроз *Модулора* представља у великој мери веома рестриктиван скуп математичких правила, која су базирана на идеализованим пропорцијским релацијама човека и архитектуре (условно простора), упркос Ле Корбизјеовој намери, не да пројектује идеалне димензије човека, већ да пројектује идеалну архитектуру која је по мери човека. Овакве и сличне анализе допринеле су пројектантској процедури дефинисања типског *радног места*, која је карактеристична за XX век, и која је спроведена као поступак архитектонске оптимизације заузетог простора и времена производње. Поступак оптимизације увек за резултанту има минимум као циљ, стога практикуми и упутства попут *Нојферта* неминовно инклинирају минималним димензијама архитектонског (стамбеног, радног) простора, и *ad hoc* преузетим пројектантским решењима. Наспрам оптимизације пројектантског процеса и пројектованог простора, овај део истраживања испитује потенцијал типолошког апарата у архитектури, не као задате константне вредности, већ у оквиру методологије пројектовања. Да би се било који пројектантски поступак методолошки поставио у односу на типолошки образац, идентификују се синтаксе¹⁵¹ које припадају регистру пређашњег дисциплинарног знања.

¹⁴⁹ Витрувијански човек, *Le proporzioni del corpo umano secondo Vitruvio or simply L'Uomo Vitruviano*, је цртеж Леонарда да Винчија око 1490. на основу белешки које се базирају на Витрувијевим списима. Цртеж пером на папиру приказује човекову фигуру уписану у круг и квадрат, у две суперпониране позиције руку и ногу.

¹⁵⁰ Златни пресек $1:\phi$, $\phi = 1.618$, и фибоначијев низ (1,1,2,3,5,8,13,21,34,...)

¹⁵¹ Појам синтаксе је већ разматран у претходној глави кроз структуралистичку теорију о језику. Синтакса као појам се често користи у архитектури јер пригодно изражава сложену архитектонску организацију која је тек део ширег архитектонског склопа (нпр. кухињски блок

4.2. Типолошка анализа и методологија пројектовања

Томас Малдонадо (Tomás Maldonado), аргентински теоретичар дизајна, дизајнер и сликар, признаје да у случајевима у којима није могуће класификовати и уочити сваку активност у датом архитектонском програму, може бити неопходно употребити типолошки образац архитектонске форме да би се дошло до решења. Ипак, он додаје да су те форме као „рак у телу [архитектонског] решења”¹⁵², и да би унапређењем архитектонских техника систематизације и класификације активности, типолошка решења требало у потпуности искључити из процеса пројектовања. Ову позицију је, како наводи Алан Колхун (Alan Colquhoun) у есеју *Typology and Design Method*¹⁵³, Томас Малдонадо исказао у свом предавању током семинара на Универзитету Принстон 1966. године. У овом исказу је садржана двојака природа типа, као и улога типологије у процесу пројектовања. Прецизније, овде увиђамо амбивалентну природу односа типологије и процеса пројектовања, унутар ког је улога типологије у процесу пројектовања истовремено и позитивна и негативна. Употреба типолошког обрасца кроз типологију истовремено олакшава, али и ограничава процес пројектовања. Примена типолошког обрасца у процесу пројектовања нуди решење које је валидно и проверено, тиме што је већ примењено. Такође, примена типолошког обрасца убрзава процес пројектовања, јер решава проблематику антиципације архитектонског програма, кроз ауторитет опробаног,

је просторна синтакса која је део целине, тј, ширег архитектонског склопа хотела). Посматрано кроз Деридину теорију, синтакса се може посматрати као језгро (архитектонске) структуре које је и само по себи структура.

¹⁵² Цитирано код: Alan Colquhoun, “Typology and Design Method,” *Perspecta*, 12, (1968): 71-74.

„Although he regards this as a provisional solution-“a cancer in the body of the solution“-he nonetheless recognizes that this is the actual procedure which designers follow.”

¹⁵³ Alan Colquhoun, *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change* (Cambridge: Oppositions Books and MIT Press, 1985). 43-50. Први пут текст је објављен у *Arena* 83 (1967). Потом је текст публикован у часопису *Perspecta* 12 (1969), а потом и у издању Jencks, C. Baird, G. eds. (1969). *Meaning in Architecture* New York: Braziller. стр: 267-277.

валидног, конвенционализованог решења (како програмског, тако и просторног). Примена типа (типолошког обрасца) нуди наслеђено дисциплинарно знање у процесу пројектовања, али истовремено ограничава могућност стицања нових сазнања о савременим потребама кроз пројектантско истраживање.

Алан Колхун истиче да испод љуштуре практичности и рационалности, у суштини типолошких решења лежи естетска доктрина. Колхун, наводећи идеје Томаса Малдонада по питању типологије, такође истиче да све док наше технике класификације не буду у стању да утврде све параметре проблема, тј. архитектонског програма, потреба за коришћењем типолошких решења истрајава. Он сугерише да подручје „чисте интуиције” мора бити засновано на познавању претходних решења примењених у сродним ситуацијама, што подразумева процес прилагођавања форме која настаје из пређашњих потреба или из пређашњих естетских идеологија, и прилагођава се потребама садашњости. Иако Малдонадо коришћење типолошки установљених образаца у процесу пројектовања сматра непотпуним решењем, "раком у телу решења" - он ипак тај поступак препознаје као реални процес пројектовања који архитекти следе.¹⁵⁴

Ова формулација односа типологије и архитектонског метода Алана Колхуна из 1967. године, значајна је јер критикује емпиризам према којем се кроз употребу чисто функционалистичких детерминисаности може стићи до произвољног архитектонског облика, што се може повезати са Дирановом таксономијом и Видлеровом другом типологијом. Колхун подсећа да се кроз процес пројектовања, у неизбежном одсуству довољно детерминисаних информација, мора прибећи формалним изборима. Кроз селекцију конвенционалних организација „архитект прави свесне одлуке у свету типова, а ти избори одређују његову идеолошку позицију у архитектури.”¹⁵⁵ Колхун наглашава произвољну, конвенционалну, културолошку природу архитектонских кодова, а употребу архитектонских типова у процесу

¹⁵⁴ Alan Colquhoun, "Typology and Design Method," *Perspecta*, 12, (1968): 71-74.

¹⁵⁵ Colquhoun, "Typology and Design Method," 18.

пројектовања сматра „врстом *catachresis*-а, као неопходну и неизбежну замену и дисторзију већ познатих конфигурација које могу попунити празнине у архитектонском појмовнику, који никад не може бити потпуно детерминисан, а посебно не по питању функције.”¹⁵⁶

Значај Колхуновог доприноса у дебати о архитектонским типологијама ово истраживање види у томе што Колхун први пут експлицитно разлаже и разматра улогу архитектонских типова у контексту методологије пројектовања (извори пре њега ту улогу или не разматрају или је подразумевају) истичући да је типологија питање селекције, а не класификације. Из тога се наговештава идеја да су типови и типологија уврштени у сам процес пројектовања насупрот идеји о накнадној класификацији објеката архитектуре.

4.3. Типичне организације, типичност и принцип поларности

Као што је већ напоменуто, у овом делу истраживања питање типа и типологије у архитектури разматра се унутар регистра организације архитектонског простора, а не обликовне артикулације објекта архитектуре. Историјски гледано, типолошка класификација грађевина уобичајено се спроводи према морфолошким карактеристикама објекта архитектуре и у односу на окружујућу грађену структуру: линеарни објекат, низ, кула, атријумски објекат. Теорија и пракса која је утицала на архитектонско образовање седамдесетих и осамдесетих година на Архитектонском факултету у Београду¹⁵⁷ инклинирала је класификацији објеката

¹⁵⁶ Ibid., 21.

¹⁵⁷ Архитекте који су дали допринос изучавању типологија становања на предмету Типологија 1 – Становање су професор Дарко Марушић, професор Ратко Каролић, и они су утицали на формирање знања будућих генерација пројектаната на тему различитих типологија становања. Дарко Марушић конципирао је осам свезака у форми уџбеника које прате циклус предавања на тадашњем предмету Пројектовање 2 – вишепородично становање. Садржај овог практикума, како Марушић истиче, садржи текстове који су „у распону од теза и скица до (скоро)

архитектуре (првенствено стамбене архитектуре) на основу функционалне, организационе логике објекта архитектуре, а тек секундарно у односу на морфолошке карактеристике истог. Типичне организације су развијане кроз укупну стандардизацију процеса пројектовања и изградње. Стандардизација је подразумевала генерализацију, што је резултирало ниским нивоом прилагодљивости и целокупној ригидности типова објеката становања, у којима су и просторне синтаксе нижег реда бивале стандардизоване.¹⁵⁸

У локалној пракси, прва стандардизација у станоградњи спроведена је 1947. године и бива активно примењивана кроз привремене прописе за масовну изградњу стамбених зграда.¹⁵⁹ Стандардизација у контексту масовне изградње спровођена је кроз процес оптимизације времена изградње и утрошка материјала. Под претпоставком да свака оптимизација неминовно исходује неким обликом минимума (било да је у питању минимално време производње, или минимални простор), и ова стандардизација се током година мењала тако што су димензије стамбеног простора бивале све скромније. Са друге стране, оптимизација је захтевала активнију улогу архитекте у настојањима да оптимизовани простор буде што флексибилнији. Штавише, студенти последипломских студија на курсу професора Мате Бајлона о становању активно су развијали нове методе и пројектантске моделе са тенденцијом афирмације концепта *београдског стана*¹⁶⁰. Резултати тих истраживања су евидентни у односу на функционалност у вези са могућностима прилагођавања стамбеног простора различитим облицима употребе кроз прецизну димензионалну анализу планова.

заокружених тема- неки облик *предскрипти*”, и кроз које се тематизују наставни циљеви, тематика предмета, методологија и везе са пројектантским предметом Синтезни пројекат.

¹⁵⁸ Питања у вези са типолошком класификацијом према функционалној логици детаљно су разматрана у научном раду: Dušan Stojanović, Pavle Stamenovic, “Non-linear model in architectural design,” *Open House International*, Vol. 4, (2015).

¹⁵⁹ Mate Baylon, *Stambene zgrade*, (Beograd: Gradjevinska knjiga, 1952).

¹⁶⁰ Концепт *београдског стана* потвршен је кроз серију архитектонских конкурса и изведених пројеката у првим деценијама након II светског рата. На Архитектонском факултету у Београду предаван је као тип стана са посебним својствима, међу којима су можда најзначајније особености проширена комуникација са трпезаријом и пролазна кухиња са кружном комуникацијом.

Веза типологије и поступка димензионалне анализе читава се у типичним организацијама. Наиме, кроз димензионалну анализу уобичајених релација простор – функција, успостављају се уврежене, типичне просторно-програмске организације, које се могу типолошки класификовати, систематизовати и анализирати. У уџбенику *Архитектонска анализа* Бранислав Миленовић истиче улогу хоризонталног плана као аналитичког алата „у коме су видљиве и остале одлике будућег простора”¹⁶¹, при чему примат хоризонталном плану Миленковић даје из искључиво практичних разлога, јер хоризонтални план на оптималан начин омогућава закључке на бази првог разврставања, у смислу схематске организације простора.

„Студије типичних организација обрађују стања и односе ових [типичних организација] да би, на основу закључака, одредили и оценили поступке и резултате садашњег рада. Ово је кључно теоријско поље где су смештене основне претпоставке преко којих се објашњава подручје архитектуре. Тако се спроводе испитивања која показују појаву општих црта у појединачним организацијама. У првом реду је то карактер укључивања типичних организација у план могућих груписања (хијерархија средине). Скоро недефинисан однос јединице и мноштва је у њеној делимичној или потпуној незаинтересованости, невезаности, са постојећом средином.”¹⁶² Дакле, према Миленковићу, спроводи се поступак типизације која за резултат има типичност, као утврђивање општих, заједничких одлика одређене просторно-програмске ситуације, у мноштву појединачних појава. Следствено томе, у питању је пут од појединачног случаја ка општем образцу. Кроз тај поступак, специфичности одређене архитектонске организације проглашавају се типичним, дакле, постају опште за дати, конкретни архитектонски програм. На тај начин се формира типолошки дефинисана и утемељена архитектонска организација која почива на претходно установљеним параметрима и дисциплинарним искуствима. Као такав,

¹⁶¹ Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990), 11.

¹⁶² Branislav Milenković, *Uvod u arhitektonsku analizu 2, Compendium* . Beograd: Građevinska knjiga, 2001), 182.

процес пројектовања који укључује готова типолошка решења није усмерен ка истраживању нових, погоднијих организација, нити архитектонски простор који је резултат таквог процеса, поседује својства помоћу којих се може адаптирати на промењене потребе или околности. Насупрот томе, генерички принцип почива на општем, са тенденцијом да постане појединачно (типичност *versus* генеричност).

Испитивање генеричности типичних организација. Шта је принцип према којем се оперише у односу на типичне организације и на који начин је то сродно генеричком принципу? Типичност претпоставља постојање заједничког именитеља за широк скуп просторних организација. На тај начин специфичност одређене просторно-програмске организације у односу на друге бива пројектована као општа. Дакле, специфичне синтаксе које произилазе из функционалне схеме опредељују општост датог архитектонског типа. Под типичним организацијама, како наводи Миленковић, подразумевамо појаву читавих породица решења за исте потребе људског опстанка у физичком и друштвеном простору, утврђених својстава и неограничених временом или местом. Миленковић наводи три разлога који сугеришу да се типичност треба утврђивати само у одређеним виталним тачкама, свесно запостављајући при томе и неке друге одлике које би, за друга појединачна испитивања биле од користи. Ако се, наиме, тежи утврђивању општих тачака у појединачним појавама, „тада простор као дефинисано право на индивидуално, породично и колективно живљење је, бар у нашем делу посла, претпоставка, модел, стање; ми га својом делатношћу предвиђамо, остварујемо и развијамо.”¹⁶³

Поступак у Миленковићевој дефиницији типичности и типичних организација се развијао на принципу поларности пошто он као појам и принцип, „изражава једну од најопштијих законитости свих комплексних појава света; одређене стране или појаве стоје увек тако суштински и непосредно једна насупрот другој, да баш та супротност непосредно

¹⁶³ Branislav Milenković, „Studija programskih načela arhitekture i njen odnos prema drugim poljima u nauci o prostoru.” Doktorska disertacija Arhitektonskifakultet, Univeritet u Beogradu, 1977.

омогућава њихову (релативну) целину. [...] Свако превазилажење постојећих једностраности у нове поларне целине јесте увек посебан стваралачки напор. Ниједна поларна синтеза у прошлости не може бити апсолутно важећи модел за савременост и будућност пошто свака нова ситуација – баш услед поларности општег и појединачног – има нову непоновљиву суштину.”¹⁶⁴

Принцип поларности упоређен са предметом испитивања показао је да пружа довољно еластичности, динамичности и да сваком изабраном систему увек предпоставља поларну супротност, чиме се појава не лишава процесуалности и историчности. Два пола на најопштијем нивоу простора указују на стање груписања, окупљања према кретању. У оквиру архитектонског пројекта, пројектантски поступак формулисан је између општег теоријског и специфичног практичког процеса.

Сложене просторно-програмске ситуације (организације) створене су груписањем, организацијом и узајамном координацијом специфичних и општих просторних синтакси. Управо оне специфичне просторне синтаксе које представљају тежиште пројектоване просторно-програмске ситуације бивају употребљене као узорак за разматрање типичности дате просторно програмске схеме. „Утврђивање општих места у појединачним појавама даје подлоге за посматрање и одређивање типичности; за издвајање општих начела, њихово развијање и усмеравање ка целисходнијим резултатима; могућност да се у оквирима ових разлога развијају услови вишефункционалности ка трансфункционалности ствара основ за образовање структура.”¹⁶⁵ Појам трансфункционалности који Миленковић поставља, комплементаран је и погодан за савремено разматрање питања пренамене. Наиме, такво разумевање архитектонског простора омогућава нам да простор конципирамо кроз варијабилни број могућих исходишта просторне организације у односу на промену функције (програма). Дакле,

¹⁶⁴ Milenković, „Studija programskih načela arhitekture,” 55.

¹⁶⁵ Ibid.

простор у овом случају није пројектован као мултифункција¹⁶⁶, или вишефункција према Миленковићу, већ као одмерен просторни образац који у себе имплементира пређашње типичне образце, али антиципира и рачуна на трансформацију функције.

Типски образац versus типична ситуација. Бранислав Миленковић у својим истраживањима уместо појма *типско* користи појам *типично*. Иако наизглед подударни у значењу, појам типичности на прецизан начин прави одступницу у односу на процес типизације. Разлика је у томе што је типски образац подложен типолошком процесу класификације, и део је оквира типологије. Насупрот типизацији, типичност се односи на ситуације и догађаје чија учесталост и извесност дешавања указује на типични, уобичајени сценарио. Наиме, први појам реферише на довршени, наметнути оквир - структуру, а други на обичајни, уврежени сценарио могућег. Примера ради, посматрајући кроз логику типизације, трпезарија може представљати типску, функционално димензионисану просторну синтаксу која је дефинисана елементима мобилијара попут трпезаријског стола са столицама. Други појам типичности претпоставља богатије и сложеније интерпретације ове просторне синтаксе које укључују сценарије и појмове попут окупљања, прославе, друштвености, обедовања, обичаја, и слично.¹⁶⁷ Овде се можемо вратити на Жака Дерида и његову идеју о деконструкцији структуралистичког концепта означитеља и означеног; при чему је извесније да означитељ указује на друге означитеље, а не директно и

¹⁶⁶ Према Владимиру Миленковићу, „сама реч мултифункционалност претпоставља функцију као основну грађу за формирање става према комплексном јединству форме и функције у архитектури. Полазећи од утилитарности, употребљивости или корисности као основних појмова садржаних у функцији неког архитектонског простора врло лако се може одредити поље у којем се феномен просторне променљивости уводи као део просторног програма.” Vladimir Milenković, *Arhitektonska forma i multi-funkcija* (Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004), 14.

¹⁶⁷ У филму из 1974, *Le fantôme de la liberté*, режисер шпанско мексичког порекла, и истакнути представник авангарде надреализма, Луис Буњуел (Luis Buñuel), сцене у филму структурира помоћу надреалистичких концепата аутоматизма или тока свести, при чему се идеје развијају без контроле разума или естетике. У једној од сцена гости су окупљени око трпезаријског стола и љубазно разговарају о различитим темама док користе тоалет. Када један од гостију постане гладан, он се извињава и повлачи се у приватну кабину како би појео сервирани оброк.

искључиво на означено, док ти означитељи даље опет праве везе према другим означитељима.¹⁶⁸ У прилог томе говори и архитекта Питер Карл (Peter Carl) који сматра да је *тип* нижег реда у односу на *типичност*, јер он типологију види као оквир за формалне варијације, које су изоловани фрагменти дубље и богатије структуре типичности, при чему је основна разлика у томе што се типологија заснива на објектима, а типичност на ситуацијама.¹⁶⁹ Далибор Весели овакве ситуације назива парадигматским структурама просторних ситуација које су сличне институцијама, дубинским структурама и архетипима, и које имају моћ да организују и синтетизују појединачне догађаје и елементе праксе како би им омогућиле универзалније значење.¹⁷⁰

Миленковић настоји да унутар јасне структуре процеса типизације, помоћу принципа поларности омогући отвореност пројектантског поступка изван ограничења типологије и познатог знања. „Досадашње трагање за идеалним односом строго ограниченог циља – омеђена количина познатог знања – и усавршавање средстава искључиво проистеклих на искуству, без хипотетичног и у једном и у другом, у оваквој врсти школовања, као каквој предигри живота, укида сва рацио и ирационална изворишта; не задовољава динамичност и развојност истовремено и циљева и средстава.”¹⁷¹ Претходна дискусија о разлици између типизације и типичности омогућава теоријску

¹⁶⁸ О питањима структуралистичке теорије о језику било је речи детаљније у трећој глави овог истраживања, посебно у поглављу Деконструкција типолошког оквира: филозофски пострструктурализам.

¹⁶⁹ Peter Carl, “Type, Field, Culture, Praxis,” *Architectural Design*, 81.1, 38-45.

¹⁷⁰ Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Devided Representation. The Question of Creativity in the Shadow of Production*. (Cambbridge, Mass.: The MIT Press, 2004), 368.

„Paradigmatic situations are similar in nature to institutions, deep structures, and archetypes. The role of the paradigmatic structure of a spatial situation is comparable to the role of poetic mythos in a poem or play. Both have the power to organize individual events and elements of praxis into a synthesis and give them a higher and more universal meaning. The formation of a poetic mythos or paradigm represents the first half of the creative cycle whose second half is the innovative interpretation of that poetic mythos or paradigm.”

¹⁷¹ Branislav Milenković, *Studija programskih načela arhitekture i njen odnos prema drugim poljima u nauci o prostoru*. Doktorska disertacija odbranjena u februaru 1977. godine na Arhitektonskim fakultetu Univerziteta u Beogradu, 3.

позицију којом се тежиште истраживања архитектонских типологија премешта са питања архитектонске функције, ка питању просторног програма.

4.4. Нефигуративне матрице: програмирање

Крајем XX века, програм као појам у архитектонском дискурсу појављује се кроз позиције деконструкције, која се у теоријском смислу можда најпре може повезати са архитектонском теоријом и праксом Бернара Чумија (Bernard Tschumi), и генеричности која се у архитектонском дискурсу може ставити у везу са Ремом Колхасом. Прва позиција је разматрана у есеју *Architecture and Transgression* Бернара Чумија, а друга, Колхасова, у есеју *Typical Plan*¹⁷². Код првог, помоћу сценарија, а не детерминисане функције, архитектонски простор постаје полигон за неочекиване, узбудљиве, чак конфликтне програмске ситуације: скејтборд полигон у пословном центру или водени парк у катедрали;¹⁷³ док са друге стране, Колхасова позиција уступа место програмској неодређености.

Изван ове дебате, други изазов са којим се архитектура суочава односи се на растућу превласт различитих нефигуративних мрежа које превазилазе физички простор грађених структура. Телекомуникације, интернет и рачунарство, начелно, у комбинацији са бирократским пејзажом формирају оно што Улрих Бек (Ulrich Beck) назива другом модерношћу која обликује нематеријални свет без обличја.¹⁷⁴ Данашњицу не обликује архитектонски простор већ, како Мануел Кастелс (Manuel Castells) истиче, простор токова који је организован и каналисан од стране невидљивих сила

¹⁷² Tschumi, *Architecture and Transgression*, 334-350.

¹⁷³ Изложба у оквиру Пољског павиљона поводом Венецијанског бијенала архитектуре 2008. године, тематизовала је овакве трансгресивне архитектонске ситуације, али кроз призму *post* коришћења објекта архитектуре, онда када пројектована намена застарева, или новонастале околности потражују ново коришћење. Изложба под именом *Afterlife of Buildings* освојила је награду Златног лава за најуспешнију националну поставку те године.

¹⁷⁴ Beck, *The Transition from the First to the Second Modernity*, у *The Brave New World of Work* (Cambridge, UK: Polity Press, 2000), 17-35.

програмирања.¹⁷⁵ По овом питању, комплексне форме, аморфни облици, као и истраживање нових материјала не могу много допринети, осим што дају привид о дигитализацији архитектонског простора, док заправо такве обликовне симулације само дају облик безобличном. Програм је такође доведен у питање јер активности које карактеришу савремени простор су све учесталије одређене кроз (рачунарско) програмирање а не кроз (просторни) програм: значајнија одредница јавног простора је доступност интернета него просторна могућност за предах. У питању је нови друштвени простор који данас¹⁷⁶, у свој својој дигиталности, има потенцијал да буде раздвојен од физичког простора, чиме бива потиснута традиционална архитектонска стратегија пројектовања простора попуњавањем активностима.

У намери да се боље разуме, па можда и да се оде корак изван оваквог савременог стања, треба поставити у фокус шездесете године XX века, период када су се одигравале друштвене, културолошке и технолошке трансформације које имају кључну улогу и утицај на стање данашњег друштва. Тих година, паралелно, и у вези са тим променама, настају радикални архитектонски и урбанистички предлози кроз које се настоји да се формулишу, разјасне и инкорпорирају промене које су тада тек у настајању. Један од одговора на нове околности, нове рачунарске ере нуди италијански неоавангардни архитектонски колектив *Archizoom Associati*. У питању је пројекат *No-Stop City* (1966-72) који нуди практични метод који

¹⁷⁵ Castells, "The Space of Flows," у *The Rise of the Network Society* (New York: Blackwell, 2001), 406-459.

¹⁷⁶ Занимљив је, и веома актуелан Лефевров (Henry Lefebvre) став о нестанку природног (физичког) простора. У савременом тренутку, то мишљење може се посматрати кроз губитак природности простора и(или) креирање простора без физичких карактеристика. Наиме, тај простор не поседује двојност позитивног и негативног волумена, корисници интернета не могу ући у екран ради спознаје непознатог света мреже као продужетка простора у коме се налазе. Лефевр такође примећује да свако друштво, тачније, модел производње креира себи својствен простор. То размишљање нас неминовно наводи на питање да ли је друштвени простор који креира савремено друштво управо виртуелни простор- *cyberspace*, дакле простор интернета? Лефевр у књизи *Критика свакодневног живота* каже да бисмо променили живот, морамо претходно променити простор. Чини се да се у информатичком друштву одвија управо супротно.

може информисати савремени одговор на изазове које програмирање ставља пред архитектонску праксу.

Architettura Radicale је започела заједничком изложбом архитектонских колектива *Archizoom* и *Superstudio*, под називом *Superarchitettura*. Прва изложба постављена је у Пистољи 1966. године, а друга у Модени 1967. *Superarchitettura* интегрише логику производње и потрошње како би те процесе демистификовала. Интегришући логику масовне производње и потрошње у критику капиталистичког система, ова изложба не трага за аутономијом изван тог система (нити дефинише позицију отпора), већ тај систем бива хипертрофиран и пренаглашен, и самим тим критикован. То је кључна иновација покрета *Superarchitettura* и стратегија која је и касније својствена покрету *Architettura Radicale*, а посебно *Archizoom*-у.

Упоредна анализа пројекта *No-Stop City* са раније поменутиим Хилберзајмеровим пројектом *Hochhausstadt*, открива утицај његових идеја на ову генерацију италијанских архитеката. Оба пројекта предлажу неиздиференцирану, бесконачну мрежу анонимних структура које се протежу у недоглед. Субјекат у оба случаја није аутономан, већ је интегрисан унутар крупнијег (апсолутног) система. Уколико је у Хилберзајмеровом пројекту *Hochhausstadt* укинута разлика између зграде и блока, тј. између јединице становања/рада и блока који чини јединицу урбанитета, у пројекту *No-Stop City* у потпуности је укинута разлика између архитектуре – града и окружења – пејзажа. *Hochhausstadt* и даље увиђа кључни значај јавног простора и улице, док *No-Stop City* тај урбани простор ни не разматра. Даље, Хилберзајмер свој пројекат приказује као просторне репрезентације отвореног градског простора, док је *Archizoom*-ов пројекат претежно приказан као ентеријер. Чак и када је приказан, пејзаж је интегрисан у бескрајну мрежу града – архитектуре, чинећи контекст и спољашњост арбитрарним. Разлике и дијалектички парови као што су унутра и споља, пејзаж и град, производња и потрошња, живот и рад, сведени су на једну нефигуративну матрицу чија површина омогућава истовремено спровођење свих тих програма, и која се може ширити у свим правцима дуж њене основне мреже, што представља генерички поредак највећих размера. У контексту

амбивалентног односа спољашњости и унутрашњег простора, архитектуре и окружења, тај се пројекат разликује од пројекта *Continuous Monument*, *Superstudio*-а, који децидно суперпонира природни и наслеђени грађени пејзаж са континуалним, унитарним, и по свему судећи, глобалним објектом архитектуре.¹⁷⁷

Као што Хилберзајмеров пројекат, базирајући се на бескрајном понављању репрезентује модел производње базиран на учесталости, квантитету и репродукцији, *No-Stop City*, на себи својствен начин, увиђа промену у капиталу и економији тих година, унутар које не постоји ништа изван система. Град више не репрезентује друштвени систем, он и сам постаје систем, програмиран и изотропски, и у њему су разноврдне функције хомогено садржане. Како истиче Варнелис (Kazys Varnelis) у свом есеју *Programming After Program*, Манфредо Тафури задржава теоријску позицију изван капитализма кроз критику и историју, док *Archizoom* у пројекту *No-Stop City* потпуну глобалну колонизацију капиталом идентификује кроз брисање дистинкције између унутрашњег простора и окружења.¹⁷⁸ *No-Stop City* омогућава потпуну реализацију индивидуалности субјекта унутар крајње неутралног простора. Искључујући репрезентативну улогу архитектуре, *Archizoom*, попут Тафурија наговештава смрт архитектуре, али не као коначно стање, већ као могућност за нови раст дисциплине. Пројекат *Archizoom*-а нуди град као брисано, безгранично поље комплементарно глобалној телекомуникационој мрежи, које допушта архитектама да разумеју начин на који се може отићи изван света физичких објеката ка разумевању кодова који означавају ново трансурбано стање.¹⁷⁹¹⁸⁰

¹⁷⁷ “For those who, like ourselves, are convinced that architecture is one of the few ways to realize cosmic order on earth, to put things to order and above all to affirm humanity’s capacity for acting according to reason, it is a “moderate utopia” to imagine a near future in which all architecture will be created with a single act, from a single design capable of clarifying once and for all the motives which have induced man to build dolmens, menhirs, pyramids, and lastly (ultima ratio) a white line in the desert.”

Superstudio, *The Continuous Monument: An Architectural Model for Total Urbanization*, 1969.

¹⁷⁸ Kazys Varnelis, “Programming after Program. Archizoom’s No Stop City,” *Praxis* 8 (2006).

¹⁷⁹ Varnelis, “Programming after Program.”

Архитектонска активност протагониста покрета *Architettura Radicale*, испољена кроз хипотетичке пројекте, изложбе и текстове, извршила је велики утицај како на савременике, тако и на генерације архитеката које су уследиле. Попут пројекта *Continuous Monument Superstudio*-а који предлаже континуални, унитарни и глобални објекат архитектуре који архитектуру поставља у размеру пејзажа, у Колхасовом дипломском пројекту *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, зид постаје отелотворење слободе услед добровољног заточеништва.¹⁸¹ Пројекат *Stop City* из 2007-08. године архитектонског студија *Dogma*¹⁸², критички и полемички реферише на *Archizoom*-ов *No-Stop City* пројекат, у времену када такав модел хомогенизујуће урбанизације више није (ни утопијска ни дистопијска) пројекција, већ акутна анализа реалности коју живимо. Скоро четрдесет година касније, пројекат студија *Dogma* преузима и надовезује се на нефигуративни језик Хилберзајмера и *Archizoom*-а, тако што у потпуности изврће њихову тезу о урбанитету. Уколико су претходници конципирани безоблични и безгранични град, као стање глобалне урбанизације, пројекат *Stop City*, преузимајући улогу границе која раздваја урбанизацију од пејзажа, предлаже се као апсолутни лимит, а тиме и као сâм облик града.¹⁸³

¹⁸⁰ Значајно је напоменути да је период преласка из шездесетих у седамдесете године XX века обележила прва фотографија планете Земље из свемира, под називом *Earthrise* астронаута Вилијама Андерса (William Anders) из 1968. године. Направљена током мисије Аполо 8, сматра се најутицајнијом пејзажном фотографијом свих времена. Иако је циљ мисије био посматрање Месеца, право откриће је била Земља. Може се сматрати да је ова фотографија утицала и на свест генерације архитеката тог времена, као недвосмислени доказ о довршености сфере која је планета Земља.

¹⁸¹ Колхасов завршни пројекат и теза урађени на Архитектонској Асоцијацији у Лондону 1972. године заједно са Медлин Врајзендорп (Madelon Vriesendorp) и Елијом и Зое Зангелис (Elia, Zoe Zenghelis).

¹⁸² Архитектонски студио *Dogma* 2002. године основали су Пјер Виторио Аурели (Pier Vittorio Aureli) и Мартино Татара (Martino Tattara). Тежиште рада овог студија представља критичка пракса кроз пројекте великих размера кроз које разматрају однос архитектуре и града.

¹⁸³ Pier Vittorio Aureli, Martino Tattara, "Stop City," In Aureli, P. V., Tattara, M. *11 Projects*. (London: AA Publications, 2013).

Књига је публикована поводом истоимене изложбе одржане у *Architectural Association School of Architecture* у Лондону, од 22. фебруара до 20. марта 2013. године.

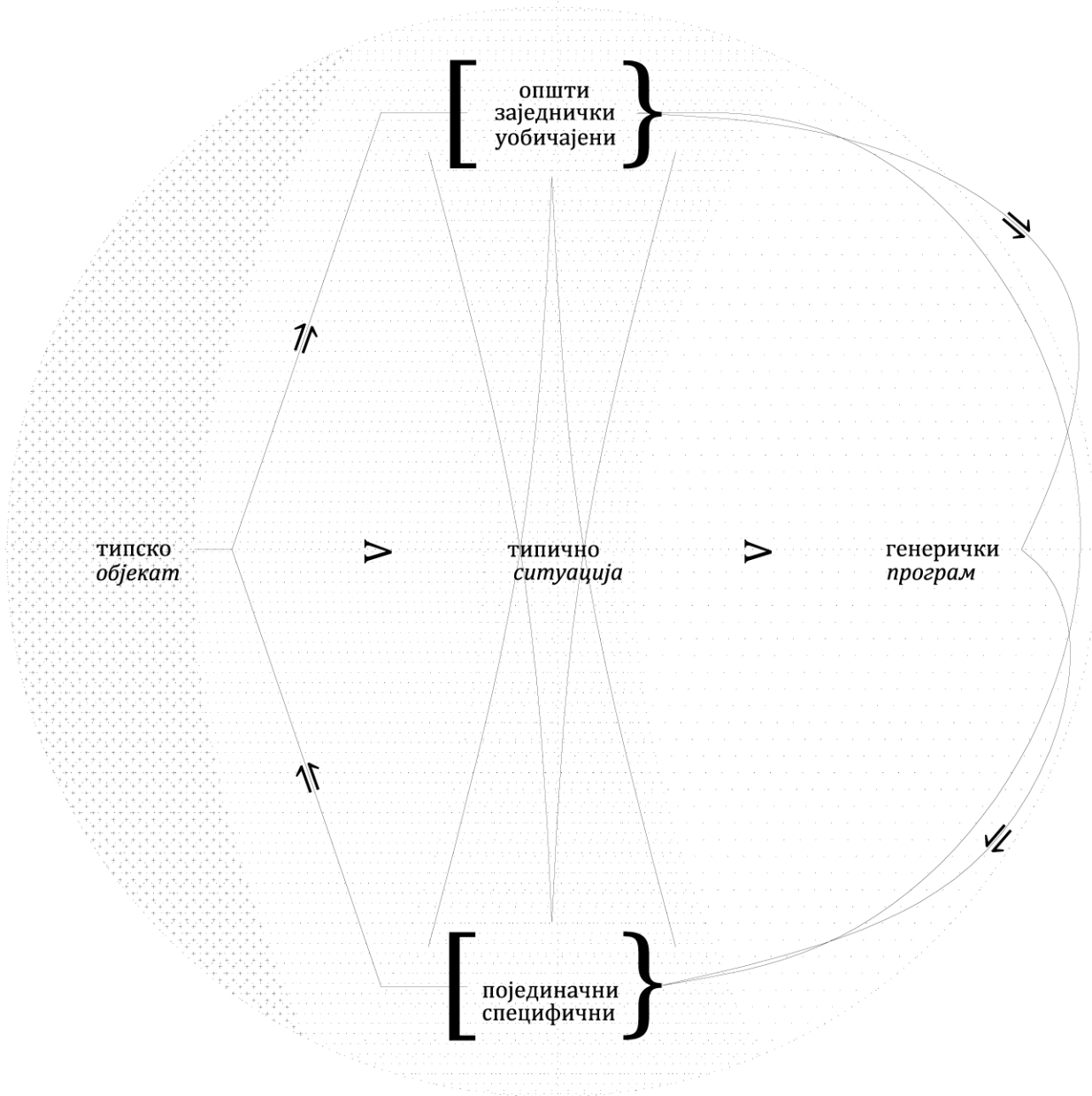
4.5. Типизација и типичност: од појединачног ка општем

Претходном анализом која је извршена у овом делу истраживања утврђени су и предочени принципи и методи коришћени од стране архитеката кроз аналитичко, научно и математичко поступање при процесу пројектовања, а у сврхе оптимизације у ергономији и продукцији архитектонског простора. Ти напори, као што је већ истакнуто, временски и идеолошки коегзистирају са моделима масовне производње који се развијају почетком XX века.

Паралелно и у складу са развојем масовне производње јавља се потреба за оптимизацијом пројектантског процеса. Типологија и тип у архитектонској теорији бивају занемарени, уступајући место новим просторним концептима кроз модерну архитектуру. Тиме што архитектонска мисао модернизма тежи *a priori* новим концептима и облицима, тежиште теоријске активности у домену архитектуре премешта се на питања ергономије и постављања нових принципа грађења који искључују историјске типолошке предлоге.

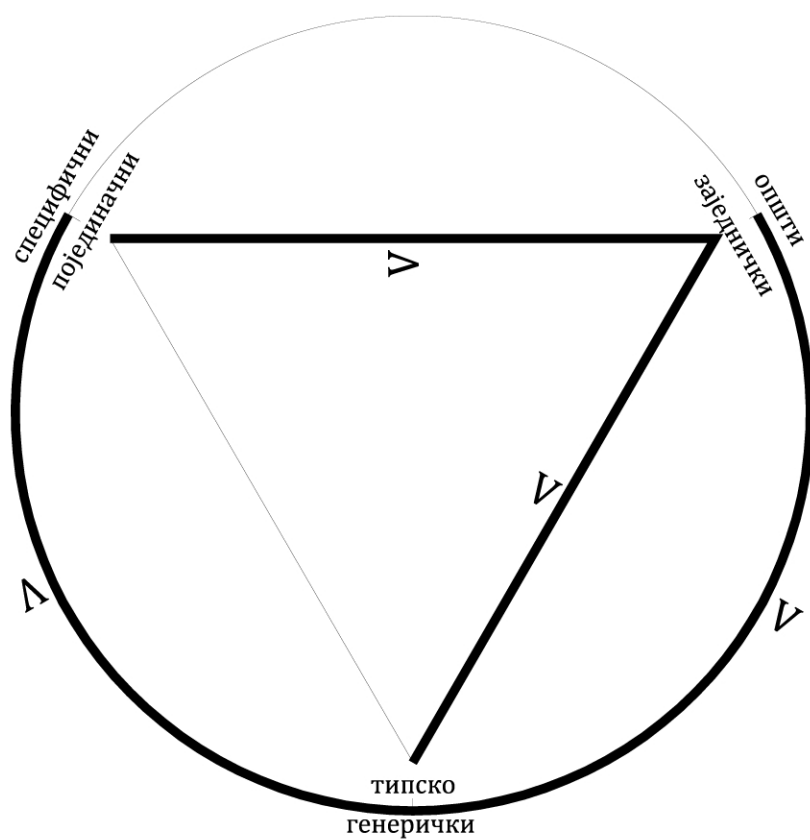
Кроз анализу и ревизију конвенционалних и дискурзивно утемељених приступа архитектонском пројектовању, овим истраживањем се тежи да се помоћу теоријског апарата успостави могућност за савремену имплементацију архитектонских знања из домена типолошког оквира унутар методологије поступка пројектовања, а са циљем да архитектонски пројекат тиме може допринети стратегији према којој објекат архитектуре представља процес, а не продукт.

Кључна промена која дефинише могућност архитектонског пројекта да прихвати своју савременост, читава се кроз транзицију **функције** објекта у **програм** простора. Тиме је дефинисана и разлика између типског и типичног. Наиме, типски објекат је резултат процеса типизације појединачног провобитног *модела*. Насупрот томе, типичност реферише на ситуацију, а типични објекат садржи *идеју* о својим претходницима, али се не реплицира из њих. Типизација подразумева уопштавање појединачног (првобитног) решења, док типичност наговештава општу вредност унутар појединачног примера.



Дијаграм 4.2.

Дијаграм релације: типско – типично – генерички



Дијаграм 4.3

Дијаграм циклуса генеричности типа.
типско: од појединачног ка заједничком; генерички: од општег ка специфичном

Глава 5 Стање амбивалентности и архитектонски пројекат

Претходне теоријске поставке о методолошком капацитету типа се проверавају кроз појединачне ситуације како би се приказала четири различита савремена пројектантска процеса, са тематским усмерењем на *прекорачење типолошког оквира, промену тежишта, дестабилизацију типа и недовршеност (редукција типа)*. Теоријске поставке се проверавају кроз случајеве активних савремених пракси, у сврху анализе различитих савремених пројектантских поступака, који реферишу на одреднице типолошке амбивалентности проистекле из филозофског дискурса и које су разрађене у трећој глави. Након испитивања могућности примене концептуално-методолошких одредби предмета истраживања кроз студије случаја (пројектантске поступке), стечена знања се упоређују са почетним хипотезама, а она се консолидују у нова сазнања и потенцијално у нови теоријски оквир.

У овој глави се износи тврдња о потреби превазилажења типологије као процедуре акумулираног знања предвиђене за репродукцију, која првобитно претпоставља неопходност спознаје о методолошкој улози типа у пројектантском поступку, у сврху декомпоновања, мутирања или деконструисања тих дисциплинарних знања.

5.1. Улога типа у савременом пројекту

У савременој архитектонској критици и теорији изражена је тенденција да се типови у архитектури тумаче као фиксне и непроменљиве категорије. Стен Ален истиче да је типологија у архитектури изгубила капацитет да репрезентује простор институција и да њиме управља, онда када је друштвено-политичка и техничка улога тих институција доведена у питање.¹⁸⁴ Таква позиција се може сматрати истинитим исказом уколико констатујемо да идеја о типологији произилази из првобитне намере да се ствари, у овом случају објекти архитектуре класификују. Тип бива замењен формом, а функција објекта архитектуре - програмом. Као што је већ поменуто, крајем XX века, у архитектонском дискурсу по питању логике простора (не условно његове физиономије) преовлађују две позиције: деконструкција која се у архитектонском смислу можда најпре може довести у везу са радом Бернара Чумија, и генеричност која се у архитектонском дискурсу може довести у везу са Ремом Колхасом. Код Чумија, помоћу сценарија, а не детерминисане функције, архитектонски простор постаје полигон за неочекиване, узбудљиве, чак конфликтне програмске ситуације.¹⁸⁵ Са друге стране, Колхасова позиција уступа место програмској неодређености. Ова два рецентна (мада упитно савремена) правца архитектонског деловања настоје да превазиђу, или чак оспоре типологију. Штавише, у есеју *Typical Plan*, Колхас заправо ни не дискутује о типу и типологији; он под термином *типичног плана* подразумева „ нулту архитектуру, архитектуру огољену сваког трага о посебности и

¹⁸⁴ Bernard Tschumi, Matthew Berman. *Index Architecture*. (Cambridge: MIT Press, 2003), 167.

“*Typology originated with the formation of civic institutions during the Enlightenment. As the social, political, and technical roles of those institutions were called into question, the corresponding typology lost their special capacity to order and represent the space of these institutions.*”

¹⁸⁵ Изложба у оквиру Пољског павиљона током Венецијанског бијенала архитектуре 2008. године, тематизовала је овакве трансгресивне архитектонске ситуације, али кроз призму *post* коришћења објекта архитектуре, онда када пројектована намена застарева, или новонастале околности потражују ново коришћење. Изложба под именом *Afterlife of Buildings* освојила је награду Златног Лава за најуспешнију националну поставку те године.

специфичности.”¹⁸⁶Са тим у вези, условни повратак питањима типа и типологије данас видимо првенствено на плану архитектонске форме, и то у пољу дигиталних процедура архитектонског пројектовања. Иако скривена иза других појмова¹⁸⁷, улога типа се и даље може идентификовати у савременим архитектонским праксама, у најмању руку као оспорена полазна тачка.

У том контексту, ова глава разматра активне савремене пројектантске праксе кроз призму улоге типа и типологије унутар њиховог пројектантског поступка. Анализа савремене пројектантске праксе и релевантних случајева указује на два основна модалитета операционализације типа и типологије унутар пројектантског поступка кроз 1) деконструкцију и 2) редукцију типа.

1) Деконструкција типа се спроводи као:

а) *Прекорачење претпостављеног типолошког оквира.* Метод подстиче презначавање типолошког обрасца, или испитивање на који начин унапред дефинисане типолошке синтаксе могу бити реинтерпретиране или употребљене изван подразумеваног оквира употребе, а у односу на измењени контекст. Поступак укључује технике извртања или супституције, а грешка представља свесни и саставни део поступка. Метод је својствен архитектури деконструктивизма.

б) *Промена тежишта: типолошка инверзија.* Метод предвиђа комбиновање типолошких образаца кроз измењене међусобне односе; синтакса се задржава али су релације промењене, чиме се тежиште структуре (конфигурације) измешта. Поступак се може описати као колажирање. Овај метод карактеристичан је за хибридне архитектонске конфигурације.

в) *Дестабилизација типолошке синтаксе.* Метод укључује промену типолошког обрасца или синтаксе нижег реда, и то изнутра. Типолошки

¹⁸⁶ Rem Koolhaas, “Typical Plan,” у *S, M, L, XL*. (New York: Monacelli Press, 1998), 335.
„[Typical Plan] is a zero-degree architecture, architecture stripped of all traces of uniqueness and specificity.”

¹⁸⁷ Последњих година, теоретичари архитектуре и архитекти који пишу о архитектури избегавају да се користе појмом тип, управо како би избегли бројне конотације које та реч са собом доноси. Брус Алсоп, на пример, употребљава реч *формат* као појам који реферише на структуралне образце који укључују не само облик, већ и функцију и стил.

образац се обликовно прилагођава новим околностима, било да је у питању промена програмских одредница, технолошких или еколошких околности. Поступак се спроводи кроз интуитивно, искуствено одабирање унутар и изван типолошког оквира, и предвиђа недоследности. Параметријске дигиталне праксе ове технике користе као део свог методолошког дијапазона.

2) *Неутрализација (редукција) типа: недовршеност.* Метод претпоставља редукцију типолошке синтаксе у односу на архитектонску конфигурацију. Тежиште типолошког разматрања је редуковано на логику типичних ситуација. Типолошка синтакса је сведена, и операционализована у општи просторни оквир. Овај модалитет се може спроводити или кроз меру довршености пројекта или кроз релациони, итеративни поступак пројектовања. Оба приступа имплицирају редукцију улоге типа у пројектовању јер је однос пројектованог (простора) и антиципираног (програма) промењен у односу на претходно поменуте модалитете, и то у корист антиципације програма.

5.2. Деконструкција типа прекорачењем оквира

Цитирајући Жоржа Батаја (George Bataille), архитекта Бернар Чуми отвара питање могућности трансгресије, или прекорачења у архитектури, где је "трансгресија комплементарна профаном свету, прелазећи његове границе, али их не потирући."¹⁸⁸ Дакле, трансгресија пружа могућности објекту архитектуре да превазиђе наметнуте границе, дакле границе друштвеног поретка, иако те границе признаје и тиме их потврђује.

Архитектура је коначно место сусрета. Она буја на својој двосмисленој позицији између културне аутономије и преданости, између контемплације и обитавања. Изгледа да еротско својство архитектуре преживљава само онда кад она негира саму себе, када трансцендира своју парадоксалну

¹⁸⁸ Tschumi, *Архитектура и дисјункција*, 55.

*природу негирањем форме коју друштво од ње очекује. Другим речима, није то питање деструкције или авангардне субверзије, већ трансгресије.*¹⁸⁹

Бернар Чуми

И Лефевр види поступак прекорачења као неизбежан. Унутар тог, према Лефевру, друштвено произведеног простора, нормалност наметнута од стране државе чини перманентну трансгресију неизбежном¹⁹⁰, дакле, чини неопходном потребу за константним преиспитивањем граница друштвене подобности. Архитектонска позиција Бернара Чумија значајна је за ово истраживање првенствено јер питање функције Чуми преводи у сценарио. Наиме, у једном од својих раних теоријских пројеката, *The Manhattan Transcripts* (1976-1981), Чуми нуди приказе кроз које бележи архитектонску интерпретацију реалности, где помоћу цртежа настоји да наговести кретање актера кроз архитектонску сцену, попут ситуације из филмског сценарија.¹⁹¹ То је значајан поступак за архитектуру јер уместо функције, објекат архитектуре је одређен сценаријом. Тај поступак у великој мери негира улогу типа и типологије унутар архитектонске професије осамдесетих година XX века надаље, јер објекат архитектуре не зависи више од предложених типолошко-функционалних решења, већ од неизвесности догађаја који се у датом архитектонском (или градском) простору може одвијати. На тај начин Чуми парадигматски мења логику пројектовања, при чему намењена функција предодређена објекту архитектуре постаје секундарна у односу на варијетет програмских могућности које објекат архитектуре нуди као

¹⁸⁹ Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 66.

¹⁹⁰ Lefebvre, *The Production of Space*. trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell Publishing, 2007).

"State imposed normality makes permanent transgression inevitable"

¹⁹¹ Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (London: Architectural Design, 1981): 7.

„The Manhattan Transcripts propose to transcribe an architectural interpretation of reality. [...] plans, sections and diagrams outline spaces and indicate the movements of the different protagonists – those people intruding into the architectural ‘stage set’.”

простор. Из тога Чуми развија концепт трансгресије објекта архитектуре, не само у односу на дотадашње постулате професије, већ и у односу на културу. Дискутујући питања културе, Жан Бодријар (Jean Baudrillard) у књизи *The Singular Objects of Architecture* каже: "Култура је свуда."¹⁹² Бодријар истиче да је посматрајући одређени архитектонски објекат изузетно тешко разликовати шта припада његовој *сингуларности* или јединствености, а шта друштвеном контексту унутар ког настаје. Да ли чињеница да је архитектонски објекат по неком критеријуму јединствен, чини тај објекат донекле аутономним у односу на културу у којој настаје? Бодријар се пита да ли је добровољан и свестан отпор култури могућ. Иако смо сви у стању да такав отпор пружимо, наставља Бодријар, тај отпор ће увек бити изузетак, те би и резултат сваког таквог отпора увек био изузетан. "Уметничко дело је сингуларност, и све те сингуларности могу створити рупе, празнине, унутар метастазираних пуноћа културе."¹⁹³ Позиција из које Бодријар разматра могућност за стварање рупа у густини културе, може се упоредити са Деридином *руптуром* која структуру чини отвореном за новине и другост. С тим у вези, архитекта Рем Колхас, у есеју *Copy and Paste* управо говори о *животу* једне форме кроз два програма, од пројекта за једнопородичну кућу до конкурсног пројекта за *Casa da Música* у Порту¹⁹⁴ за мање од две недеље. Питање које се намеће је да ли овакав приступ процесу пројектовања

¹⁹² Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *The Singular Objects of Architecture* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), 20.

¹⁹³ Ibid., 21. Ово Бодријарово виђење сингуларности уметничког дела може се довести у везу са Деридиним концептом руптуре. „Тренутак који називам руптуром, тај прекид, претпостављено настаје онда кад структуралност структуре почиње да се промишља” (*The event I called a rupture, the disruption I alluded to at the beginning of this paper, presumably would have come about when the structurality of structure had to begin to be thought*)

Jacques Derrida, *Writing and Difference* (London: Routledge, 2005), 353.

¹⁹⁴ Rem Koolhaas, "Copy and Paste - How to turn a Dutch house into a Portuguese concert hall in under two weeks," in *Content* Rem Koolhaas, Bruce Mau (New York: Taschen, 2004), 302.

Есеј Рема Колхаса о томе како пројекат за кућу за холандску породицу претворити у концертну дворану у Португалу за мање од две недеље. Наиме, есеј говори о својеврсној рециклажи просторног концепта након неуспеха првобитног пројекта на конкурс.

коренито компромитује позиције на којима савремена архитектура почива. Иако методолошки упитан, поступак се може анализирати као експеримент о испитивању и пробијању ограничења архитектонске типологије; дневни боравак и трпезарија, који у првобитном пројекту холандске куће дефинишу језгро простора куће, у рециклираном пројекту тај простор постаје концертна дворана која чини језгро грађевине, са јавним просторима који је окружују. Тиме је, поред типолошке трансгресије начињен и поступак инверзије: оно, што су приватне одаје у првобитном пројекту, постаје простори фоајеа, кафетерије и видиковца, а трпезарија и дневни боравак, као најјавније место у кући, постаје интровертна концертна дворана.

5.2.1 Типолошки еkleктицизам: хибридноста у архитектури

Критика типолошког пројектовања у виду пројектантске методологије изван типолошког дисциплинарног разматрања, неке врсте транс-типолошког пројектовања које се спроводи у различитим хибридним архитектонским склоповима, развија се из потребе да се архитектонска продукција поистовети са савременим друштвеним околностима, и то кроз преодоминантни критеријум комерцијализације архитектонског простора, примарно на плану архитектонске форме-опне.¹⁹⁵

Појам хибридности води порекло из природних наука, прецизније из биологије, а односи се на настајање нових врста, најчешће биљних, укрштањем постојећих врста. Како истиче Мишко Шуваковић у *Дискурзивној анализи*, термин *хибридноста* се појављује у релацији према конкурентским терминима, као што су: синкретизам, плуралност, хетерогеност и еклектицизам.¹⁹⁶ Како Шуваковић напомиње, „еклектицизам је стратегија са

¹⁹⁵ Polo, *The Politics of the Envelope A Political Critique of Materialism*, 104.

¹⁹⁶ Мишко Шуваковић, *Дискурзивна анализа. Преступи и/или приступи 'дискурзивне анализе' филозофији, поетичи, естетичи, теорији и студијама уметности и културе* (Београд: Orion art и Катедра за музикологију Факултета музичке уметности, 2010), 327.

„Синкретизам означава најнижи ступањ еклектицизма, тј. означава целимну која настаје спајањем или сједињавањем двеју супротних, понекада и супротстављених, страна, странака,

многобројним тактикама које омогућавају постојање, појављивање, предочавање или заступање хибридног, синкретичког, плуралног или хетерогеног, пре свега, у историјском и географском смислу. Еклектично значи преузето од другог, оно што је засновано на узимању, премештању и преузимању из сећања, са трагова или из архива. Ако се уваже назначене термилошке разлике и потенцијалности, може се рећи да је хибридно свако претпостављање, извођење или препознавање било ког односа (структуре, текста, појаве, догађаја) као синкретичког, плуралног или хетерогеног са указивањем на разлике у друштвеним, културалним или уметничким праксама.¹⁹⁷ У том контексту, хибридно у архитектонском смислу се може одредити као еклектичко поступање у односу на архитектонску типологију које омогућава синкретичко, плурално или хетерогено синтетисање типова у (нову) архитектонску конфигурацију. Штавише, хибридно у архитектури се може поставити као транс-типолошки пројектантски поступак који и даље користи појединачне синтаксе које су типолошки предодређене, познате и дефинисане, али граде целину која није типолошка, већ хибридна: гаража и базен или стадион на крову трговинског центра¹⁹⁸. Специфичност и разлика хибридне архитектонске конфигурације у односу на мултифункцију примарно се читава кроз условљености које карактеришу капиталистички модел

могућности, појавности или датости. Плуралност означава множину/многострукост која опстоји, надилази 'једно' или 'два', па тиме себе показује као однос многоструких разлика или неупоредивости које су ту и сада у некаквом неконфликтном или конфликтном односу неразрешености. Плуралност указује на самисао хетерогености. Хетерогеност означава 'нешто', једно или цело, које је сачињено, тј. колажирано и монтирано, од ратликујућих конституената или односа које су у подношљивом или опстајућем односу. А еклектицизам је стратегија са многобројним тактикама које омогућавају постојање, појављивање, предочавање или заступање хибридног, синкретичког, плуралног или хетерогеног, пре свега, у историјском и географском смислу."

¹⁹⁷ Ibid. стр. 327

¹⁹⁸ За пример хибридне архитектонске конфигурације може се узети трговинско пословни центар Вождовац у Београду, на чијем крову се налази фудбалски терен. Наиме, на месту пређашњег стадиона, услед комерцијалних разлога, изграђен је трговински центар, док је фудбалски терен постављен на кров истог. Иако се из објективних разлога овај објекат архитектуре не може разматрати као пример добре архитектонске праксе ни по ком основу, ова специфична просторно-функционална операционализација капитала у простору (и обрнуто) може се сматрати емблематичном за друштвено економски оквир десетих година XXI века у Србији.

изградње (града): профит, густина и централитет (атрактивност) просторног контекста. Наиме, трговински мултифункционални центар на периферији града не може се сматрати хибридном архитектонском конфигурацијом. Џозеф Френтон (Joseph Frenon) сматра да хибридни тип представља одговор на метрополитански притисак ескалирајуће вредности градског земљишта у односу на ограничења урбаног ткива.¹⁹⁹ Таква просторно-функционална операционализација капитала у простору (и обрнуто), може се сматрати емблематичном за глобалне друштвено-економске околности са почетка XXI века.

Теоријска поставка за хибридноћ се може подједнако читати и код Чумија и код Колхаса. Један од шест Чумијевих концепата *crossprogramming* односи се на укрштање програмских и просторних секвенци, и који је према томе комплементаран идеји о прекорачењу оквира од стране архитектуре. „Ако се архитекти могу самосвесно користити таквим поступцима као што су понављање, дисторзија или јукстапозиција у формалној елаборацији зидова, не би ли могли чинити исто са активностима које се збивају унутар тих зидова? Скок с мотком у капели, вожња бициклом у перионици, *sky-diving* у лифтовском окну?“²⁰⁰ Оваква неуобичајена комбинаторика на релацији догађај - простор представља према Чумију вид субверзије, јер преиспитује како функцију, тако и сам простор. Таква конфронтација чита се и код Колхаса у књизи *Delirious New York*, кроз опис несвакидашњих, испреплитаних и вертикално суперпонираних активности у оквиру зграде атлетског клуба на Менхетну. Наиме, услед ограниченог простора парцеле и високе цене земљишта, зграда из 1930. године се развија по вертикали, кроз 35 спратова чија се површина смањује како зграда иде у висину.²⁰¹ Наиме, у питању је спортски центар који услед, како то Френтон истиче, метрополитанског притиска ескалирајуће вредности градског земљишта у

¹⁹⁹ Joseph Frenon, “Hybrid Buildings,” in *Pamphlet Architecture 11*, ed. Lynette Widder, (1984), 6.

²⁰⁰ Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*. Prevod Silva Kalčić (Zagreb: AGM, 2004), 193.

²⁰¹ Rem Koolhaas, *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan* (Oxford University Press: New York, 1978) *Downtown Athletic Club*: “Eating oysters with boxing gloves, naked, on the 9th floor.”

односу на ограничења урбаног ткива, уместо логичног развоја таквог архитектонског програма (спортски центар) у хоризонталном смеру, развија свој програм вертикално;²⁰² штавише, како би се такав програм додатно (финансијски) оправдао у таквим, интензивним метрополитанским околностима, изнад спортског центра пројектован је хотел, чиме је потврђена хибридна оваквог архитектонског склопа у односу на сложен програм.

Хибридна у архитектури се може узети као афазични поступак или стање у односу и опхођењу према типологији, при чему *afasia* представља немогућност да се ствари разврстају. Наиме, *afasia* представља немогућност субјекта да дефинише доминантни вредносни критеријум према којем се одређени скуп појединачних ентитета разврстава. Метод помоћу којег се то стање превазилази укључује околности; потребан је импулс изван, који може да услови вредносни систем за разврставање, и усмери класификацију и селекцију појединачних ентитета. У том смислу, хибридна архитектонска конфигурација је резултат условљености контекста (у савременим околностима најчешће економских, тржишних условљености).

То је управо елемент виталности оваквог приступа пројектовању, који подразумева растерећеност у односу на датости типолошког оквира. Уколико се процес пројектовања постави као спектар специфичних узајамних веза између унутрашњих операција пројекта и околних специфичности контекста, раскидањем тих подразумеваних релација отвара се могућност за постизање одређеног нивоа аутономности унутар пројекта архитектуре. Такав поступак омогућава нове релације које еманципују пројекат и отварају могућност за нове концепте.

²⁰² Базен се налази на 11. и 12. спрату (техника базена заузима цео спрат), а свлачионице и сауне заузимају 9. и 10. спрат; гимнастичка сала се налази на 8 спрату и заузима дуплу спратну висину, док је администрација пројектована одмах изнад пријемне зоне, у мезанину.

5.2.2 Пост-типологија: параметрицизам

Може се рећи да је архитектонска пракса која је данас актуелна у великој мери под утицајем Делезове теорије о простору. Таква тврдња, у равни архитектонске продукције, подржана је експресивном архитектуром аморфне геометрије, футуристичким просторним ексцентричностима, као и другим условно иновативним просторним конфигурацијама за које се чини да прихватају делезовску уместо Платонове геометрије. Ова параметријска архитектура, која припада логици *fold*-а, није ортогонална ни картезијанска, нити на било који начин може бити подређена било ком облику еуклидске геометрије. Она позајмљује свој облик из природе, и тај поступак је мимикријски и заснован примарно на амбицији обликовања. Тај пројектантски поступак се најчешће заснива на развоју архитектонског облика на основу параметара чија је наводна функција исказана у унапред задатој формули (која има покриће у програму или својствима контекста), а која накнадно бива примењена просторно. Тада, формула резултира формом која, сходно сложености процеса, може бити геометријски срачуната искључиво уз помоћ рачунара. Ингеборг Рокер²⁰³ (Ingeborg Rocker) истиче улогу тродимензионалног рачунарског моделовања кроз секвенце, које је у великој мери изменило продукцију и концептуализацију архитектуре.²⁰⁴ Секвенца подразумева оно што долази након нечега, и сугерише понављање. По питању секвенце као појма који имплицира понављање, Делез инсистира на томе да процес понављања не зависи од субјекта нити објекта који се понавља, већ сматра да је тај процес самоодржив.²⁰⁵ Док је понављање потенцијално бескрајно, садржећи нове почетке, од суштинске је важности да не помислимо да је у питању линеарна секвенца: крај једног циклуса је почетак следећег. Та тенденција је видљива у транзицији од модуларне ка

²⁰³ Ингеборг Рокет је архитект и предавач на Харварду, која је у периоду између 1993-96. била сарадник Питера Ајзенмана. Своју теоријску архитектонску позицију у великој мери гради на Ајзенмановим концептима.

²⁰⁴ Ingeborg Rocket, *Versioning: Architecture as series?* (Cambridge: Harvard University Press, 2010).

²⁰⁵ Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997).

серијској архитектури. На тему догађаја, серије и трајања, Делез напомиње аналогне особине трајања, при чему трајање увек тече и заузима место које би се могло назвати *je* *joш*, истовремено прелазећи даље у *већ* *прошло*.

Уколико се прихвати овакав теоријски конструкт појма секвенце, јасно је да дигитално моделовање архитектонског објекта и облика омогућава евоулцију серије кроз секвенционисање типа, унутар идеално кратког трајања (унутар саме процедуре).

У том смислу, ова архитектура значајно је различита у односу на архитектуру која је грађена у време када је Фуко доводио у питање доминацију универзалних и традиционалних облика, попут круга и сфере. Делез је, као и Фуко, недвосмислено предвидео архитектуру набора (*fold*)²⁰⁶ као архитектуру будућности. Имајући у виду да текстови Фукоа и Делеза садрже слојеве који нуде пројекцију и анализу архитектуре на више нивоа, тиме они допуштају могућност и за друге архитектуре у будућности. Наиме, овде се износи тврдња да је читање теоријских поставки о простору, и имплементација тих сазнања у оквир архитектуре подложно субјективизацији, и неретко банализацији.²⁰⁷ У питању је проблематика која се директно односи на ограничења архитектонског дискурса, који за исходиште најчешће, и пожељно, има изградњу у физичком простору.²⁰⁸ Стога, концепте развијене у теорији и филозофији архитекти неретко настоје

²⁰⁶ У својој књизи *The Fold: Leibniz and the Baroque*, Делез предлаже нови и радикалан начин разумевања филозофије и уметности. Делез развија Лајбницову идеју о *fold*-у у уметности и архитектури Барока, како би понудио нови начин филозофског мишљења које се базира на разлици као релацији *fold*-а према самом себи. Жил Делез (1925-1995) је био професор филозофије на Универзитету Париз VIII. Он је кључна фигура филозофије постструктурализма, и један од најутицајнијих филозофа двадесетог века.

²⁰⁷ У трећој глави овог истраживања било је речи о нивоима тумачења и апропријације теоријских поставки у архитектонски дискурс. На пример, по питању појма структуре, примењено на архитектонски дискурс, потребно је избећи појмовно терминолошку замку поистовећивања појма структуре са конструкцијом и центра са језгром зграде, иако ни таква аналогија не би била нетачна. Наиме, значајније је размотрити релацију структуралности структуре и центра структуре у контексту логике објекта архитектуре и промене разумевања истог кроз време.

²⁰⁸ Термин физички простор у овом истраживању се користи на начин на који Лефевр тај термин користи у контексту своје тријаде физичког, друштвеног и менталног простора.

да директно преведу у архитектонски простор (и облик). Тим поступком, теоријски концепти губе слојевитост и сложеност која им припада.²⁰⁹

У контексту улоге типа и типологије у односу на параметријски поступак архитектонског пројектовања кључна је одредница да параметрицизам заправо користи принципе типолошког разматрања објекта архитектуре са значајном дистинкцијом у односу на пређашњу типолошки одређену архитектуру, а та дистинкција је дефинисана убрзаним временом дигиталног поступка. Наиме, промена типа се од архетипа развија у серијама унутар самог процеса пројектовања, а не кроз генерације претходно изграђених објеката. Генерације типова се проверавају кроз секвенционисање процедуре, након чега се одабира најпогоднија секвенца из низа дигитално индукованих серија. Отуда појмовно одређење параметријске архитектуре као пост-типолошке.

Параметријска оптимизација типа. У односу на типологију, параметрицизам, након века истраживања простора кроз функцију, изнова афирмише типолошко разматрање архитектуре према облику.²¹⁰ Међутим, савременост нове параметријске типологије засноване на облику, јесте концепт низова, који је у директној вези са дигиталношћу пројектантског поступка. Такав повратак типологије засноване на морфологији, иако не експлицитно, у својој логици садржи променљивост и адаптивност типа. У оквиру параметријског архитектонског поступка, тип се проглашава; наиме, тип представља почетну фазу процеса. Увођењем параметара, тип је подвргнут серији сукцесивних промена кроз које се трага за оптималном конфигурацијом. Поступак параметријске оптимизације типа (облика-структуре) може подједнако бити део и процеса и продукта; адаптација типа кроз низове (серије) промена може бити артикулисана 1) на нивоу целине

²⁰⁹ Ова тврдња се у највећој мери односи на архитектуру деконструктивизма, која је у својим позним манифестацијама често деградирала у каприциозну експресивност, без истинских и логички утемељених разлога за деконструкцију архитектонске структуре, свдећи ингеренције архитектуре на питање естетизације фасаде.

²¹⁰ Lee, Christopher M. S. and Sam Jacoby, *Typological Formations: renewable building types and the city* (London: AA Publications, 2007).

(форме), чиме сви типови који претходе финалном, оптималном типу постају део процеса, или 2) на нивоу конфигурације (структуре), чиме образци који чине низ постају део консеквентног ланца промене унутар целине.²¹¹ Први принцип за тежиште има облик, а други структуру, иако су у оба поступка оба критеријума значајна.

Савременост параметријске, дигиталне типологије (типоморфологија) налази се и у индиферентности таквог архитектонског поступања према питању размере: та типологија превазилази оквире архитектонске класификације која је ограничена на архитектонске објекте. Сведена на правила и логику конфигурације, применљива је на исти начин како у размери фасаде, тако и у односу на територију.

5.3. Пројектовање изван типологије: континуитет релационог

У претходној глави су анализиране савремене архитектонске праксе са тежиштем те анализе на улогу типа унутар њиховог пројектантског апарата. Закључак који се може извести из те анализе иде у прилог идеји да се типолошко поступање, иако формално потиснуто, може идентификовати као саставни део пројектантске методологије тих пракси, и то на плану еволуције облика (када је у питању параметријски процес) или на плану деконструкције или хибридизације типова.

5.3.1. Архитектура као инфраструктура

Као што је већ предложено, теза о архитектури као инфраструктури, прецизније, као инфраструктурном систему, постављена је као могућност за разумевање објекта архитектуре као процеса, а не производа. Тиме, потреба

²¹¹Пројекат за поморски терминал у Јокохами, из 1993. године, архитектонског тима *FOA (Foreign Office Architects)*, пројектован је кроз серију консеквентних попречних пресека, који сваки у односу на претходни поседују промену, док у низу чине конфигурацију артифицијелног пејзажа бродског терминала.

за програмском променљивошћу престаје да буде пројектантски проблем, и постаје саставни део пројектантске стратегије. Унутар такве пројектантске стратегије, типологија се разматра као динамички процес, а не као унапред дефинисано акумулирано стање. Ту динамику омогућава цртеж као метод, и као средство комуникације, и у самом процесу постаје алат за омогућавање променености. На тај начин је дефинисана двојност процеса пројектовања који је постављен између интегрисане (аутономне) равни пројекције и релационе равни реализације. Под интегрисаном равни пројекције мисли се на идеализоване околности под којима пројекат настаје и интернализоване оквира унутар којих се развија. У односу на то, релациона равна реализације одређена је свим околним ограничењима и изазовима са којима се пројекат суочава у фази настајања у физичком простору.

Розалинд Краус (Rosalind Krauss) прави разлику између онога што она назива аналитичким или наративним временом у којем посматрач може да докучи *a priori* узвишену структуру објекта; и реалног времена у којем се сусрећемо са формом отвореном за промену и околности.²¹² Основни предуслов за ову студију савременог архитектонског пројекта је да се простор и време не могу раздвојити за потребе анализе. Свака просторна организација укључује имплицитну изјаву о природи искуства и корисности у времену. Стога, анализа савремене архитектуре је непотпуна без расправе о темпоралним последицама које настају из пројекта и које се осликавају на објекту. Заиста, као што смо до сада установили, историја (савремене) архитектуре поклапа се са развојем две линије мисли, феноменологије и структуралне лингвистике, у којима значење зависи од начина на који сваки облик постојања архитектуре садржи латентно искуство своје супротности.

Разумевање архитектонског објекта као инфраструктурног система, захтева *меру довршености пројекта*, којом се операционализује виталност пројекта, а касније и спремност објекта архитектуре да прихвати контингенције реалности. Дакле, мера у довршености пројекта треба да омогући

²¹² Развој оба времена у модерној скулптури дискутован је у књизи Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture* (New York, Viking Press, 1977)

синхронизацију између интегрисане равни пројекције и релационе равни реализације.

Недовршеност архитектонског пројекта: процес vs. продукт. Недовршеност се може тумачити као изостанак одређеног елемента који конституише целину. У том смислу, недовршеност у архитектури се не мора разматрати само кроз димензију трајања, или настајања/нестајања објекта архитектуре, већ као отворени систем којем се са предумишљајем (намерно) ускраћује сет детерминанти које би га чиниле довршеним. Недовршеност тиме постаје примарно просторна категорија, а питање времена бива релативизовано и присутно је само као неминовност.

Постоји та потреба да се покуша да се превазиђе стање ствари. Нисам трансценденталиста, стога тек увиђам ствари које иду у правцу ... па, веома је тешко предвидети било шта; у сваком случају (било како било), све прогнозе имају тенденцију да буду погрешне. Мислим, чак и планирање. Мислим, планирање и случајност изгледа да су готово иста ствар.²¹³

Роберт Смитсон

Уметник Роберт Смитсон (Robert Smithson) говори о ентропији као неповратном стању које је према њему у контрадикцији према увреженом механицистичком²¹⁴ погледу на свет. Унутар архитектонског дискурса, недовршеност се може односити на поље процеса пројектовања, и на поље трајања и темпоралности архитектонског објекта. У функцији времена, а узимајући у обзир да свака материјалност мења своје особености у сусрету са свакодневицом, можемо претпоставити да заправо објекат архитектуре никад није довршен, тачније, да је тај континуитет промене довршен тек онда када објекат архитектуре нестане. Са друге стране, недовршеност

²¹³*There's this need to try to transcend one's condition. I'm not a transcendentalist, so I just see things going towards a... well it's very hard to predict anything; anyway all predictions tend to be wrong. I mean even planning. I mean planning and chance almost seem to be the same thing.*

Robert Smithson, *Entropy Made Visible*. Интервју са Алисон Скај (Alison Sky) 1973.

²¹⁴ Механицистички поглед на свет подразумева и нуди оправдање за експлоатацију природних ресурса коју захтевају апетит и незајажљивост материјализма и индустријализације.

процеса пројектовања, као поступак и као одлука, а не као неминовност, у себи садржи логику која антиципира недоследности и релативност свакодневице. На тај начин недовршеност се не тумачи као стање, већ као поступак.

Поступком уклањања, недовршеност се у том смислу може тумачити као просторна а не програмска категорија. Искључивањем одређеног просторног принципа, даје се шанса да просторни систем који се развија у пројекту задржи или накнадно достигне просторно-програмску целовитост. У том случају, недовршеност као поступак није пуко препуштање одређене просторне синтаксе другом времену или актеру, већ пројектована ситуација редукције, која успоставља оперативни систем за оно неочекивано и недоследно што припада неизвесности свакодневице, како током процеса настајања, тако и кроз трајање објекта архитектуре. Такав поступак у архитектури омогућава извесну аутономност форме и структуре а тиме и могућност да се програм/садржај промени, изврне, или једноставно изостане.

Ова позиција не узима променљивост, већ управо трајност објекта архитектуре као полазну позицију и намеру којом се архитектонски простор формулише као стабилна константа која омогућава промену, управо тиме што успоставља трајнији, солидан оквир за све неочекивано што дефинише свакодневицу.

5.3.2. Одрживост архитектонског пројекта: релациона архитектура

Француски теоретичар уметности Никола Буријо (Nicolas Bourriaud) савремени правац друштвено ангажоване уметности назива *релационом естетиком*.²¹⁵ Према Буријоу, уметност је схватила важност свакодневице, и увидела своју друштвено-политичку улогу. За разлику од поимања уметности као самодовољне и фокусиране на објект лепоте, уживања или жеље, Бурио говори о уметност која се као активна и ангажована укључује у

²¹⁵ Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Paris: Les presses du reel, 2002).

друштвене праксе. Та тенденција је присутна и у архитектури и сродним дисциплинама које се баве питањима јавног простора и друштвености простора. Таква архитектонска пракса, у односу на Буријоов концепт релационе естетике, може се окарактерисати као релациона архитектура, која је партиципативна у смислу укључивања свих актера, али истовремено заузима позицију у односу на друштво и контекст; улога архитекте постаје улога фацитатора, онога ко процесу у вези са производњом простора не пројектује, већ координира и усмерава.

Оваква архитектонска позиција претпоставља активан однос према околностима и условљеностима унутар којих објекат архитектуре настаје. Питање изградње простора постављено је секундарно у односу на грађење друштвености, што је у вези са питањем насељавања и трајања архитектуре.

Trial and error. Предложени пројектантски метод се заснива на итеративном поступку – *trial and error*, који представља један од фундаменталних метода за решавање проблема. Такав приступ надовезује се на Линдбломове (Charles E. Lindblom) принципе постепеног планирања (*incremental planning*) при којем се „подручје развија корак по корак, дугорочно се прилагођавајући на промењене факторе и актере. Нови пројекти расту, као што бива, од постојећих намена, на основу специфичних карактеристика места.”²¹⁶ У складу са Линдбломовим постепеним развојем, промена се схвата као еволутивна, а не револуциона категорија, стога се овај пројектантски поступак не заснива на пројектовању коначних, типолошки дефинисаних архитектонских објеката, већ на пројектовању потенцијала и могућности простора који може еволуирати кроз време, према потребама и аспирацијама истовремено и корисника и тржишта. Линдбломов модел постепеног развоја успешно се користи већ деценијама у различитим дисциплинама, попут урбанистичког планирања. Наиме, итеративна логика постепеног модела

²¹⁶ Charles Lindblom, “Science of Muddling through,” *Public Administration Review* 19, Vol. 19, Number 2, (Blackwell Publishing on behalf of the American Society for Public Administration, 1959), 79-88.

погодна је за примену у архитектонском пројектовању, уколико се првобитно прихвати идеја о недовршености објекта архитектуре. Тиме, тежиште пројекта није на крајњем архитектонском производу, већ на пројектовању и управљању процесом, како би се задовољиле потребе потенцијалних становника, кроз разумевање динамике променљивих околности. Главна карактеристика и намера овог метода је развој одрживог процеса пројектовања, и то не само кроз архитектонско пројектовање, већ и кроз пројектовање друштвености. Стога, метод је конципиран кроз фазе у времену, попут чинова у сценарију. Према природи архитектонског поступка, сценарио почиње са структуралним оквиром, а како се пројекат протеже у будућност, форма постаје лабавија и вођена од стране становника, а не стриктном визијом планера-пројектанта. Прва фаза се односи директно на физичке карактеристике простора и спроводи се кроз изградњу, док су све наредне фазе базиране на програму и догађају, и међусобно се допуњују. Такође, фаза изградње се периодично понавља у складу са сложеношћу и размером датог пројекта. Заједнички елемент свих фаза може бити *инфраструктурна кичма* која представља просторно програмску окосницу пројекта. У типолошком смислу, она садржи елементарне синтаксе које омогућују даљи развој пројектованог архитектонског простора. Она се прва гради, као елементарни просторни оквир у који могу да се *уселе* најразличитији садржаји.

Фаза која следи предвиђа низ догађаја и програма у различитим трајањима са циљем да се предметни простор учини видљивим и пожељним. Ова временска фаза служи да прикаже потенцијал и да маркира нови јавни простор града. Да би се одржала хетерогеност програма која је од кључног значаја за град, пројекат може садржати модел привременог становања за грађане свих прихода и различитих социјалних група, али са једном заједничком потребом за привременим стамбеним решењем (*interim*). Стога, иницијални дизајн је заснован на генеричкој просторној јединици (модулу) која би била у стању да прихвати (угости) различите програме и активности који се заснивају на савременом концепту живота и рада: канцеларија у кући (*home office*), радионица, продавница. Ова фаза претпоставља

субвенционисане услове ренте и других трошкова становања, као улог за постизање диверзитета у одрживости града. У фази која следи овакве просторне поставке добијају трајнији карактер, локација је постала место у граду, са претпоставком да потражња за простором расте, те расту и тржишни потенцијали локације. У последњој фази, када архитектура и урбанизација постану извесни и трајнији, *инфраструктурна кичма* губи улогу катализатора, и почиње да се разграђује.

5.4. Ка генеричности типа

Претходна анализа идентификује динамичку улогу типа унутар методологије пројектовања савремених пројектантских пракси. Наиме, од тренутка када је архитектура номинално одбацила типологију као главно аналитичко средство у оквиру процеса пројектовања, тип постаје динамички, генеративни алат у служби метода. Наиме, типологије и типолошко разматрање нису напуштени, већ је улога типа унутар методологије пројектовања савремених пројектантских пракси динамичка и подложна произвољности (постмодерног) тумачења.

Из ове позиције, архитектонски тип није разматран у функцији класификација, означавања или обележавања акумулираних просторно-програмских упутстава која се потом дословно примењују као продукција, већ је разматран као метод у служби архитектонског пројекта којим се доприноси виталности аналитичког дела самог поступка пројектовања. У том смислу, типологија у функцији студије типова се разматра и истражује као *technè* архитектонске професије (едукативни део дисциплине), као платформа у односу на коју се формулишу нови обрасци рада са директним просторним импликацијама. Наиме, генерички карактер типа информише и омогућава развој вештине којом се активира интуитивни карактер радног пројектантског модела, који управо подразумева променљивост унутар понављања, чиме се омогућава генерички оквир пројекта. Генерички оквир пројекта одређује меру оперативне довршености пројекта у односу на коју су

спецификација и персонализација просторних елемената континуирано (одрживо) оствариве. Полази се од истовремене општости и партикуларности природе генеричког типа, док појам типолошке амбивалентности служи као теоријска конструкција за одређивање генеричког оквира његове нове или измењене употребе. Типолошка амбивалентност пројекта у контексту генеричког оквира разрешава питање темпоралности архитектонског програма у односу на физичко трајање самог објекта архитектуре.

Глава 6 Принцип генеричности у архитектонском пројектовању

Теза о типолошкој амбивалентности која се спроводи кроз меру довршености архитектонског пројекта, постављена је као могућност разумевања архитектуре и архитектонског пројекта као процеса, а не производа. Промислањем архитектуре као генеричког процеса отвара се и питање улоге архитектонских типологија и њихове еволуције унутар пројектантског поступка, што пружа могућност за преиспитивање њихове сврсисходности у савременом архитектонском дискурсу. Појам генеричности у архитектонском дискурсу се први пут појављује код Рема Колхаса, док појам касније у својим текстовима, анализирајући Хилберзајмерову праксу и теорију, разрађује Пјер Виторио Аурели.²¹⁷ Са друге стране, Марио Карпо (Mario Carpo) разрађује појам *генеричког објекта* у контексту савременог дигиталног архитектонског поступка, док Бернард Леупен (Bernard Leupen) уводи појам *оквира генеричког простора* у односу на контексту архитектонског пројектовања.

У односу на етимолошко порекло појма, генеричност подразумева неспецифичну карактеристику која се односи на класу или групу. У општој научној и свакодневној примени, појам *генерички* реферише на производ или објекат (ентитет) који нема име нити је регистрован као робна марка. Он се такође односи на генерално, начелно, уобичајено, универзално, опште или свеобухватно својство које је свему (свима) заједничко, без изузетка, и наговештава генералитет или општост. Архитекта и теоретичар Маруљо (Francesco Marullo) у тексту *Generic and Typical Plan* истиче порекло појма генерички из грчке именице *genos* (γένος) што значи раса, врста или народ, и глагола *gignomai* (γίγνομαι) који значи настајање, генерисање или

²¹⁷ Видети детаљније у: Rem Koolhaas, "Generic City," in *S,M,L,XL*. Jennifer Sigler, ed. (New York: The Monacelli Press., 1995), 1239-1264.; Pier Vittorio Aureli, "Architecture for Barbarians: Hilberseimer and Rise of the Generic City," *AA files*, 63, 3-18.

производња.²¹⁸ Значење појма указује и на одговарајући неиздиференцирани општи квалитет врсте.

Са друге стране, у српском језику, Вујаклијин *Речник страних речи и израза* са појма генерички наводи на појам генеричан, настао од латинске речи *genus* род, и француске речи *générique* који се, пак, описује као „онај који припада роду или се односи на род, родни”. Од значаја за ово истраживање јесте и својство генеричности које се огледа у појмовном капацитету за значење које је истовремено опште и појединачно. Овде се износи тврдња да генеричност управо поседује амбивалентно својство општих карактеристика, које се односе на сваку појединачну ситуацију. У том конструкту је одређена логичка веза која усмерава даље истраживање амбивалентности типа ка његовој генеричности.

6.1. Критика и позиција генеричности

Разлика између генеричког и генеративног. Генеративни модел архитектонског пројектовања претпоставља дигиталност поступка, процес је математички, заснован на програмским рачунарским скриптама, док је генеричност питање које се односи на аналитички поступак свођења елемената архитектонског пројекта и архитектонског простора и програма на примарне конститутивне елементе који након тога чине платформу за просторно-програмске одлуке које се налазе *изван* (паралелно самом процесу), или *након* самог процеса пројектовања. Генеративност је дакле синтезијска, а генеричност аналитичка поставка процеса архитектонског пројектовања. Генерички поступак је као и генеративни дефинисан дигиталним технологијама као инструментом спровођења пројектантског поступка, а разлика на релацији генеративно – генеричко читава се у пројектантској логици која усмерава поступак.

²¹⁸ Francesco Marullo, Generic and Typical Plan, (online) available at: <<http://thecityasaproject.org/2010/04/francesco-marullo/>>

Уколико питање посматрамо у равни пројектантске логике, генеративност предвиђа адаптивност пројекта и процеса у односу на контингенције реализације (било да је у питању технолошка или друштвена околност). Дакле, архитектонски пројекат бива подвргнут промени просторне и формалне конфигурације која прати промену програмске потребе. Генеративни принцип настоји да пројектује хипотетичку промену тако што ће је интегрисати у просторну дисторзију. На тај начин време бива залеђено у девијацији облика. Супротно томе, генеричност предвиђа елементарност пројектованог простора који је тиме у стању да апсорбује промену. У том смислу, изостаје промена просторне конфигурације, пројектовани архитектонски простор истрајава, те апсорбује програмску промену, а не пројектује је. Тим следом, уколико се узме да је тежња генеративног процеса пројектовања адаптивност, тежња генеричког процеса пројектовања је истрајност (резилијентност) архитектонског простора. Такав пројектантски поступак захтева одређење односа *пројектованог* и *антиципираног*. У односу на претходне закључке овог истраживања, а у контексту мере оперативне довршености архитектонског пројекта, може се закључити да генерички пројектантски поступак предвиђа пројектовање простора кроз антиципацију програма.

Генерички објекат. У вези са претходном релацијом пројектовано – антиципирано, Марио Карпо, у рецентној књизи *The Alphabet and The Algorithm*, конципира појам *генеричког објекта* базирајући се на Делезовој идеји *objectile*.²¹⁹ Карпо указује на једну од кључних пракси модерности: стварање идентичних копија. Карпо истиче два примера идентичне репродукције који су од кључног значаја за обликовање архитектонског модернизма: Албертијев изум архитектонске пројекције у XV веку, према којој је грађевина идентична копија архитектонског цртежа, и масовна производња истоветних примерака из механичких модела, матрица и отисака, односно калуца из XIX и XX века. Значај идентичности модерног

²¹⁹ Делез конципира појам *Objectile*, који укључује категорију променљивости објеката у њиховом перманентном кретању и промени на релацији простор време. Карпо разрађује овај појам и објашњава га као генерички скуп особина које претходе објекту, као генерички објекат.

доба, тврди Карпо, заменио је раст дигиталних технологија. Карпо тврди да све што је дигитално јесте варијабилно, односно променљиво. У архитектури, према њему то значи крај ограничења механичке стандардизације и Албертијевог ауторског начина грађења према пројекту (*building by design*). Према Карпу, „објекти припадају старом, механичком свету идентичности, централизације и ауторитета.” Са друге стране, „генерички објекти припадају новом, дигиталном свету варијабилности и процеса, партиципације и друштва. Стари свет нуди конзумеризам, кроз мултипликацију избора у растућем каталогу готових производа. Нови свет обећава персонализацију кроз интерактивни процес доношења одлука, стога, идеално, друштвену одговорност у дизајну.”²²⁰ По питању улоге архитекте у односу на генерички објекат, Карпо сматра да ће „архитекти бити принуђени да се одрекну дела надлежности над специфичним крајњим производом, али ће заузврат стећи потпуну контролу над генеричким објектом. Као програмери и управљачи нестандардних серија, они ће одлучивати у пуној мери над општим или параметријским окружењима свих размера (од нанотехнологије до глобалних територија).”²²¹ Карпо наговештава анахроност концепта ауторства у архитектури данас, у новом свету персонализације кроз процесе интеракције, међутим, ипак истиче да

²²⁰ Mario Carpo, *The Alphabet And The Algorithm* (London: The MIT Press.), 126.

„Objects belong to the old, mechanical world of identity and products, of centralization and authority. Objectiles belong to the new digital world of variability and process, of participation and community. The old world offers a multiplication of choices in an ever-growing catalog of readymade products, hence consumerism. The new world promises seamless, on-demand customization through interactive decision-making, hence – ideally- social responsibility in design, as well as parsimony in the use of natural and human resources. To embrace digital authorship in full, however, designers will need to rise to the challenge of a new, digitally negotiated, partial indeterminacy in the process of making form. And this will not be easy, as no architect was ever trained to be a generic author - nor, most likely, ever had the ambition of becoming one.”

²²¹ Ibid., 127.

„Architects may have to relinquish some control on specific end products, but they will acquire full control of generic objects. As the programmers and masterminds of nonstandard series, they will preside over the full extent of general, genetic, or parametric visual environments at all scales, from teaspoons to cities (or, today, from nanotechnologies to global territories). An objectile’s designer can script programs capable of prodding the intelligence of each individual end user, marshaling the talent of an unpredictable community of future interactors, curbing the unavoidable foolishness, and allowing for the removal of errors.”

„генеричко окружење није неконтролисано, напротив, свако отворено (*open-ended*) генеричко окружење је строго контролисано од стране генеративних правила која га омогућавају.”²²²

Генеричност градског пејзажа. У теорији која се бави градом и урбанитетом, преовлађујуће тумачење појма генеричности односи се на оне градске пејзаже и планерске обрасце који су изван датог контекста. Дакле, генеричност у размери града посматра се са критичком одступницом недостатка специфичности градског простора, те изостанка реализације решења за специфичне потребе локалног становништва и околности.

Келер Естерлинг (Keller Easterling) у својој књизи *Organisational Spaces* под појмом генеричког простора подразумева „послератна предграђа која се могу описати низом серијских операција које су изражене кроз репетитивност стамбених објеката. Стамбено ткиво је типски организовано у генеричким форматима са варирајућим степеном неутралности и диференцијације, било да је у питању дизајн или општа ствар.”²²³ Међутим, Естерлинг, користећи се појмом генеричког простора и генеричности, отвара теме које се односе на просторе организације, дистрибуције и транспорта. Простори организације нису ту тек да би омогућили архитектуру. У питању је логистички софтвер за производњу простора, кроз генеричку спецификацију аеродрома, аутопутева, и других инфраструктурних објеката или пејзажа. Ти протоколи, према Келер Естерлинг, било да су генерички или идиосинкратички, представљају доминантну архитектонску продукцију у данашњој култури прогреса. Та архитектура уместо формалних или

²²² Carpo, *The Alphabet And The Algorithm*, 127.

„A generic environment is not uncontrollable. Quite to the contrary, every open-ended, generic environment is strictly controlled by the very same generative rules that make it possible.”

²²³ Keller Easterling, *Organization space: landscapes, highways, and houses in America* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), 129.

“Rather, the typical postwar suburb would be best described by a series of sequential operations performed on a repeatable dwelling. Residential fabric is typically arranged in generic formats with varying degrees of neutrality and differentiation, and either by design or default, their financing, ownership, and construction protocols differentiate or add complexity to them.”

морфолошких атрибута објекта архитектуре привилегује репертоар операција које су у спречи са протоком времена и обрасцима дистрибуције и повезаности. Естерлинг те протоколе умрежавања и секвенце производње види као нове просторне изуме данашњег друштва.²²⁴

Студио који је неколико година за редом одржаван на више архитектонских школа у свету, који води белгијски архитекта Кирстен Гирс (Kersten Geers) под називом *Architecture without Content*,²²⁵ имао је за тему истраживање архитектонских стратегија за баналне грађевине које заузимају значајну размеру у смислу своје величине у односу на просторни контекст. У питању су управо архитектонски програми о којима Естерлинг пише, а који не захтевају сложен пројектантски развој архитектонског плана да би били друштвено или економски оправдани. Уколико се борба за архитектуру и њену неопходност, како каже Гирс, води на плану становања и јавних објеката, насупрот томе, велики удео савремене архитектонске продукције односи се на прагматичне грађевине које представљају оквир за садржај који не захтева јасну просторну и архитектонску спецификацију, као што су производни погони и хале или складишта и простори дистрибуције, а данас све чешће и објекти као што су фарме сервера.²²⁶ Када размера тих објеката постане значајна у односу на контекст (најчешће пејзаж) у којем се налазе, та архитектура, у односу на своју логику с обзиром на своју намену не може

²²⁴ Easterling, *Organization space*.

²²⁵ *Architecture Without Content* представља серију пројектантских курсева који су конципирали Кирстен Гирс и Давид ван Северен (David van Severen) из белгијског архитектонског студија *KGDVS Office*. Курс је конципиран као гостујући предмет, и био је уврштен у студијске програме истакнутих европских архитектонских школа. У међувремену, Архитектура без садржаја је организован као истраживачка група у оквиру Лабораторије за архитектуру као форму (*Laboratoire pour l'architecture comme forme*) у оквиру *EPFL (École polytechnique fédérale de Lausanne)* у Лозани, Швајцарска. Истоимена публикација са студентским пројектима и текстовима који тематски прате садржај пројеката бива публикована након завршеног семестра, године чиме је заокружен циклус.

K. Geers, J. Pancevac, A. Zanderigo, G. Piovene Porto Godi and D. Rodet. *Architecture Without Content 9: The Difficult Double*, 2014.

²²⁶ Фарма или кластер сервера је објекат који похрањује хиљаде сервера а користе се за складиштење и размену великих количина података. Наиме, кластери сервера директно представљају физичко присуство података који се фиктивно налазе у виртуелном простору интернета.

бити естетски амбициозна, али мора бити промишљена. Та архитектура, према Гирсу, не треба ни да настоји да у потпуности буде архитектонска тиме што би испунила све архитектонске критеријуме, али је потребно да се позиционира у односу на контекст (који негира) и буде довољно базична како би оправдала свој смисао.

Генерички град. Критика генеричког града у есеју Рема Колхаса базира се на дистопијским последицама глобализације урбаног простора, који под притиском повећања популације и глобализације губи карактер и посебност. У својој аргументацији у вези са нестабилним идеолошким системима, Колхас разматра Генеричке *plug-in* центре приобаља (попут балтиморске *Inner Harbor*, или њујоршког *East River Waterfront-a*) као продукте просте рачунице између инвеститора и градске управе. У оваквом сценарију, наставља Колхас, архитектура је тек „ глазура на колачу”, сломљена, превазиђена професија, спорадично валидирана од стране нестабилног идеолошког окружења које се мења у складу са каприцима бирократије.²²⁷ Са друге стране, и сâм Колхас у есеју *Generic City* из 1994. године, разматра концепт генеричког града као извесну будућност градова са појавом глобалне мреже.²²⁸ Попут Ле Корбизјеа седамдесетак година раније, есеј је конципиран као манифест (пре него критика) генеричког града будућности. Есеј је структуриран на исти начин као и Ле Корбизјеов манифест *La Ville Radieuse*; становање, транспорт и саобраћај, или објекти од значаја, само су неке од тема које Колхас разматра. Међутим, та два манифеста су комплементарна само у структури, јер заправо сугеришу две супротне

²²⁷ Интервју са Ремом Колхасом за *Der Spiegel*, интервју водили Филип Умке (*Philipp Oehmke*) и Тобиас Рап (*Tobias Rapp*); са немачког превео Кристофер Салтан (*Christopher Sultan*)

²²⁸ Есеј из 1994. под насловом *Generic City* (Генерички град) Рема Колхаса представља визију будућности града, тачније онога што је од града остало, онда када већина друштвених делатности и активности прелази у *cyberspace*. Колхас, иако не експлицитно, попут Лефевра наговештава ерозију физичке компоненте простора. Густина генеричког града је у опадању, активност је разужена, то је смирен и чистији град, јер на неки начин функционише по принципу добровољног кућног притвора. Кула је коначна и једина типологија, могу се десити било где и на довољној удаљености како не би дошло до интеракције; то је град без историје, без слојева, створен и вештачки колико и филмски студио; град који се налази у перманентном циклусу самоуништења и поновне обнове. Овај град је ослобођен центра и идентитета. Јавни простор постоји само онда кад га сами створимо.

позиције: Ле Корбизјеов манифест представља пројектантски и планерски предлог за град будућности, док Колхас критички идентификује стање градског простора и антиципира његов даљи развој, то јест нестајање.²²⁹

Из ових супротстављених мишљења може се закључити да генерички простор непожељна својства изражава у случају када је генеричност последица лоших пракси урбаног планирања. Насупрот томе, тежиште овог истраживања је пројектована генеричност архитектонског типа која се разматра као полазни принцип за пројектантски поступак. Генеричност типа претпоставља редукцију типских својстава у корист ослобађања поља за пројектовање специфичних просторних ситуација. Прецизније, у питању је генерички оквир архитектонског пројекта, којим се дефинише мера довршености архитектонског пројекта. Мера довршености се може сматрати оперативном и сврсисходном у односу на контигентност околности са којима се у току рада пројектант суочава, било да су у питању фазе пројекта у којима је наметнута арбитража утицаја изван позиције пројектанта, или да се ради о фази реализације објекта из пројекта; тада се околности директно дефинишу кроз коришћење и промену, или допуну физичког архитектонског простора. Намера таквог поступања у пројектовању јесте истрајност физичких карактеристика објекта архитектуре упркос промени коју индукује програм, као предуслову за одрживост архитектонске структуре у односу на променљивост и варљивост архитектонског програма.

Флексибилност становања и генерички простор. Студија стамбене архитектуре коју спроводи Холандски архитекта и предавач Бернارد Леупен базира се на изналажењу пројектантских решења ка флексибилност стамбеног простора кроз концепцијску поставку објекта као структуралног рама који омогућава промену унутар задатих габарита. Леупенова поставка се у великој мери темељи на идеје холандског структуралистичког покрета у

²²⁹ Колхас предвиђа брисање идентитета појединачних градова, при чему види аеродроме као последња места у којима град задржава своју специфичност. Такав став имплицира инверзију концепта неместа Марк Ожеа, према којој аеродром представља неместо *par excellence*. Такав поступак инверзије и полемичког позиционирања према теоријским и архитектонским изворима чини препознатљив метод и својствен је текстовима Рема Колхаса.

архитектури шездесетих година XX века, и то првенствено на концепту Џона Хабракена (N. John Habraken) о отвореној згради (*open building*)²³⁰, као и на идејама Хермана Херцбергера (Herman Herzberger), који је сматрао да улога архитекте није да обезбеди комплетно архитектонско решење, већ да обезбери просторни оквир који би корисници накнадно попунили. Међутим, уместо флексибилности која је карактеристична за Херцбергера, Леупен предлаже трајније компоненте објекта у односу на које се програм може прилагођавати. Леупен одбацује логику елемената која је својствена за модуларне архитектонске конфигурације којима су холандски архитекти структуралисти били склони, и предлаже систем од пет слојева (*layer*). Слојеви су одређени својом функцијом и улогом у целини склопа, и то 1) конструкција, 2) опна, 3) декор, 4) сервис и 5) приступи.²³¹ Следећи овај систем, Леупен кроз даљу студију истражује капацитет за развој ових пет слојева кроз анализу примера, које користи као архументацију. Леупенов концепт система од пет слојева заправо представља све задатке архитектонског пројектантског деловања (од конструкције и организације простора, преко фасаде до ентеријерских решења), а флексибилност се очитава тек у чињеници да је тај спектар активности рашчлањен на ситније групе (слојеве). Оквир који Леупен на крају студије предлаже као предуслов за променљивост (генеричког) простора заправо не може укључивати свих пет предложених слојева. У закључном поглављу, Леупен спроводи истраживање примене *теорије оквира (frame theory)*²³² тако што сваки од предложених слојева стављу у функцију оквира за архитектонски простор.

²³⁰ N. John Habraken, *The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment* (Cambridge: The MIT Press. 2000)

²³¹ Bernard Leupen, *Frame and generic space* (Rotterdam: 010 Publishers, 2006.), 32.

²³² Ibid, 198.

6.2. Мера оперативне довршености: језгро и оквир

Појам мере у архитектури, уколико се посматра унутар оквира метричког простора првенствено се односи на димензију. Међутим, *мера ствари* тај појам преводи у тумачење односа. Имати меру у архитектонском дискурсу такође значи препознати место довољности. Таква одлука пројекту ускрађује коначност, и најчешће претпоставља одлуку о искључивању или свесном занемаривању одређене позиције у пројекту.

Расправа из претходног поглавља поставља разлику између генеративног и генеричког поступка у архитектонском пројектовању, и то примарно по питању разлике у резултатима дигиталног пројектантског поступка.

Генеричност дефинише аналитички поступак свођења елемената архитектонског пројекта и архитектонског простора на примарне конститутивне елементе који након тога чине платформу за просторно-програмске одлуке које се налазе *изван* (паралелно самом процесу) процеса пројектовања, док је генеративност својствена параметријском поступку променљивости архитектонског облика на основу параметара чија је функција исказана у унапред задатој формули.

Како је већ предложено, ова студија не узима променљивост, већ управо трајност (*firmitas*)²³³ као полазну позицију којом се архитектонски склоп, кроз меру оперативне довршености, формулише као стабилна константа која, управо тиме што успоставља трајни генерички оквир за простор и програм, омогућава отпорност објекта архитектуре у односу на непредвидивост свакодневице и сталну промену. Кроз потрагу за мером оперативне довршености пројектованог простора, (како у архитектонско-обликовном, тако и у техничком смислу), свака генеричка (општа) просторна ситуација има потенцијал да постане специфична у односу на потребе и аспирације програма, са настојањем да таква појединачна промена не компромитује целину, нити иницијалну просторну архитектонску намеру.

²³³ У првој глави овог истраживања анализирано је трипартитно својство објекта архитектуре кроз Витрувијеву тријаду, унутар које је својство солидности и трајности истакнуто као најважније

Кроз успостављање општег, иницијалног просторног и формалног архитектонског оквира објекта архитектуре, пројектантски поступак кроз отвореност одређених позиција (генерички оквир) постаје отпорнији на контингенције времена и простора у којима настаје. Такав иницијални оквир својом елементарношћу поседује капацитет да прихвати и *амортизује* спектар накнадних интервенција и околних промена, а да тиме иницијалне и кључне просторне одлуке не буду компромитоване. Стога, аргументација ове пројектантске методологије имплицира *умекшавање* или искључивање одређених параметара у пројектовању; објекат архитектуре, кроз прилагођавање, постаје отпорнији на изазове политичких, друштвених и примарно економских утицаја.

6.2.1. Фрагмент и целина

Почевши од оквирне схеме, све до партикуларних елемената, модернистички пројекат се методолошки и архитектонски скоро искључиво спроводи кроз централизовану хијерархију одозго на доле. Приступ који разматра ово истраживање не раскида са хијерархијском структуром, већ користи организационе принципе који промовишу комуникацију кроз размере, у којој је партикуларно (сегмент) у стању да утиче на опште (целина), и обрнуто. Ово захтева пројектантску методологију која подразумева паралелне операције и на нивоу архитектонске целине и на нивоу елемента. Тиме, појединачна синтакса добија одређени ниво аутономије у односу на архитектонску целину. Та аутономија се читава примарно у фази пројекта и пројектантског поступка, а тиме се недвосмислено имплицира и одређени ниво аутономије у простору. Овакав поступак применљив је како на опште синтаксе (техничко-технолошке, и елементарне функционалне синтаксе), тако и на специфичне програмске синтаксе, који извесно представљају тежиште пројектантског задатка, у зависности и у складу са архитектонским програмом.

Отворени план и универзални простор. Као што је већ анализирано у трећем поглављу друге главе ове дисертације, Хилберзајмерова пропозиција

унифицираних генеричких просторних јединица (*unit*), попут Мисовог универзалног простора, представља стабилни, фиксни просторни оквир који служи као поље на коме се одвија програм (живот). Универзалност простора који се манифестује кроз отворени план објекта архитектуре, Мис спроводи помоћу неутралног рама који у структуралном смислу омогућава непрекинути унутрашњи простор, а у програмском смислу служи као инфраструктура за производњу различитости.²³⁴ Овај архитектонски поредак Мис практично спроводи на пројекту зграде *Crown Hall* (1956), Архитектонског колеџа Института за технологије у Илиноису. Рамови су у случају овог објекта наглашени и артикулисани као основни мотив зграде не само у конструктивном, већ и у естетском смислу. По питању програмских карактеристика рамовског система, уколико се обрати пажња на сâм (аутентични архитектонски цртеж) пројекат *Crown Hall*-а, може се приметити модуларна артикулација плана, кроз графичку наглашеност линија које дефинишу ту модуларност. Дакле, на цртежу основе у потпуности изостају елементи мобилијара који би одредили коришћење датог простора, већ, уместо столова и столица, план садржи шрафуру која се може тумачити као симбол за поделу обраде пода. Истовремено, та шрафура дефинише унифицирану просторну мерљивост тог плана. Овакав поступак се читава у многим Мисовим пројектима, почевши од Павиљона Барселона (1929), преко пројекта куће Фарнсворт (Farnsworth), све до пројекта за *Neue Nationalgalerie* (1968) у Берлину. Карактеристично за ове пројекте је да Мис истоветном, унифицираном шрафуром наговештава не само варијетет просторних могућности пројекта, већ вредносно изједначава спољашњи и унутрашњи простор. Сврха архитектонског поретка Мисовог опуса је да омогући увођење самостално генерисаних индивидуалности а да се притом не компромитује слобода слободног плана.²³⁵

²³⁴ Mertins, *Modernity Unbound*, 142.

²³⁵ Mertins, *Modernity Unbound*.

Мертинс у поглављу под називом *Same Difference* темељно разматра концептуалну позицију Мисове архитектуре и модерности таквог приступа, примарно кроз анализу Мисовог пројекта за објекат архитектонског колеџа у оквиру Института за Технологију Илиноис (*IIT*) у Чикагу.

Оваква организација пројектантског поступка кроз узајамност различитих размера пројекта постаје читљива не као однос делова према целини, већ као релација аутономних целина које међусобно реагују и комуницирају из различитих размера.

6.3. Генеричко својство типа: и опште и појединачно

У другој глави овог истраживања постављено је двојако значење и улога типа у архитектонској теорији и пракси кроз дихотомне теоријске позиције. У модернизму, питање типа засновано је на масовној производњи, при чему тип кроз прототип, или модел, постаје стереотип, и то путем поступка стандардизације и типификације²³⁶. У контексту обнове и интензивиране потребе за изградњом након Другог светског рата, масовна производња архитектуре условила је разумевање типологије у архитектури као модуса за оптимизацију архитектонске продукције. Стандардне потребе корисника, спроведене кроз оптималне мере архитектонског плана, постају научно полазиште за типску, серијску архитектонску продукцију. Типолошки диверзитет унутар модернистичког регистра спровођен је директно кроз функционални аспект архитектуре. Овај еволутивни процес, који се одвијао у XX веку унутар архитектонског дискурса, читава се кроз растући расцеп између генеричког (општег) и специфичног (појединачног). Док интернационални стил раног модернизма претпоставља општи образац који би хомогенизовао и стерилисао специфичности локалних контекста, глобализована архитектура неолибералног друштва на почетку XIX века покренула је контра-покрет који подразумева изразито специфичне форме како би окрепила и колонизовала општост новог, хомогенизованог локалног контекста. Генеричка специфичност замењена је специфичном глобалношћу,

²³⁶ Gregotti, "The Grounds of Typology," 4-8.

"A production oriented model becomes anti-specific and universally applicable and scientifically based."

при чему глобално постаје специфично, а локално постаје генеричко; глобално и специфично, с једне стране, и локално и генеричко са друге стране удаљено је више него икада раније. Претходни покушаји су превасходно били облици отпора према хегемонији глобалности наметнутој над локални обликовни контекст – Вентуријеве *сложености и противуречности* у архитектури, Фремптонов (Kenet Frempton) *регионализам* или Росијев *аналогни град*. Према архитектурама и предавачима Марку Лију и Шерон Џонстон (Mark Lee, Sharon Johnston), уместо отпора, архитектури је данас потребан вид асимилације која би помирила јаз између генеричког и појединачног, између глобалног и локалног простора. „Уместо субординације према механизму одозго на доле, архитектура захтева стратегију интеграције одоздо на горе. Данас, авангардна архитектура треба радикалну дерадикализацију, усвојивши приступ приближавања Тројанског коња.”²³⁷

Међутим, дискусија која је превасходно тежиште овог истраживања усмерена је на оквир пројекта, прецизније, на генерички оквир самог архитектонског пројекта и могућности које тако постављен процес пројектовања пружа. Генеричност типа претпоставља редукацију типских својстава у корист ослобађања поља за пројектовање специфичних просторних ситуација.

Ово истраживање разматра тип кроз његова генеричка својства на релацији опште – појединачно. Тип који је спроведен на путањи од појединачног ка општем није довољно адаптиван да би одговорио на изазове времена, али уколико се успостави динамички, циклични однос на релацији опште – појединачно, и тиме усвоји генеричко својство типа, елементарне синтаксе које су пројектоване као опште, остављају простор за антиципацију појединачних будућих програма.

Типологија фаворизује низ од појединачног ка општем, јер поступак класификације креће индуктивно, од појединачне ситуације која се показује као одговарајућа да постане генерална - типска. Та партикуларност је и

²³⁷ Mark Lee, Sharon Johnston, *Generic Specificity - Five Points for an Architecture of Approximation* (2010).

недостатак типа, јер тип постаје сувише крут и предефинисан. Уколико се тип постави у дедуктивни логички низ, генерично својство типа полази од општости. То својство се може спровести и кроз поступак, а одржава се и на архитектуру као објекат, и тиме има просторне импликације.

6.3.1. Од типског ка генеричком

Уколико се вратимо на Фукоову идеју о *Истом* и *Другом*, посматрајући архитектуру и простор из савремене позиције, поставља се питање да ли генерички архитектонски модел управо представља могућност да недоследност и околности свакодневице, о којима Бауман говори као о идеји супротстављеној поредку, буду укључене у пројектантски поступак. Можемо закључити да се обе идеје о *другом*, Фукоово *Друго* које на основу разлика излази изван поља класификације, и Бауманово *Друго* које представља антитезу поретку, могу односити на контингентност живота и свакодневице. Према тој идеји, оно што припада реалности, заправо се не може уредити нити класификовати. Оваква дискусија, у контексту архитектуре, за резултат неминовно има немогућност архитектуре да благовремено и веродостојно одговори на потребе оних зарад којих настаје. Јер, уколико архитектуру сведемо на физички објекат, она као таква увек припада Фукоовом *Истом* које одређује диспозитив, или, по Бауману – поретку, јер је продукт друштва, економије и технологије, а тиме подложна класификацији и означавању. Аналогно овој логици, неизвесност живота и недоследност свакодневице припадају *Другом*. Наиме, типолошко деловање припада структуралистичком мисаоном регистру. Време, као димензија трајања и предуслов за догађај (програм), у односу на архитектонске типологије представља руптуру²³⁸ унутар стабилне структуре типолошког деловања. И заиста, мисао која је обележила архитектонску праксу деконструктивизма, као архитектонског одговора на постмодерно друштво и

²³⁸ Деридин концепт руптуре детаљније је представљен и анализиран у трећој глави ове дисертације у поглављу 3.2 Отвореност структуре по Дерида, у одељку Структуралност структуре на стр. 80.

постструктуралистичку теорију, мање или више експлицитно уводи питање времена и трајања као просторни критеријум; Чумијево истраживање просторних сценарија у уметничко-аналитичком пројекту *Manhattan Chronicles*²³⁹ један је од примера за то. Такође, дијаграм као основни методолошко-пројектантски инструмент својствен деконструктивизму, може садржати и *време* као паралелну и подједнако значајну димензију пројекта.

Да ли у односу на ове закључке, уколико разматрање дијалектичког односа *Истог* и *Другог* поставимо у поље архитектуре, можемо у истој равни разматрати и дијалектички однос *типског* и *генеричког*? Да ли је генерички архитектонски модел простора комплементаран са недоследностима и непредвиђеностима свакодневице?

Уколико у ову дискусију укључимо Лефеврову премису о друштвеној производњи (друштвеног) простора, можемо се запитати какав простор производи савремено друштво. Лефевр примећује да свако друштво, тачније, модел производње креира себи својствен простор.²⁴⁰ То размишљање нас неминовно наводи на питање да ли је друштвени простор који је створило савремено друштво управо виртуелни простор – *cyberspace*²⁴¹, дакле простор интернета.

Чини се да и Рем Колхас, иако не експлицитно, попут Лефевра наговештава ерозију физичке компоненте простора. У есеју *Generic City* Колхас представља

²³⁹ У већ поменутом пројекту *The Manhattan Transcripts* (1976-1981), Чуми нуди просторне приказе – дијаграме кроз које бележи архитектонску интерпретацију реалности, где помоћу цртежа настоји да наговести кретање актера кроз архитектонску сцену, попут ситуације из филмског сценарија

²⁴⁰ Henry Lefebvre, *The Production of Space*, Trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell, 2007)

По Лефевру, свако друштво производи себи својствен простор. У поглављу *SocialSpace*, Лефевр разрађује идеју о производњи простора, фокусирајући се на питање друштвеног простора као производа друштвено-политичких и идеолошких околности. “*Nature’ itself, as apprehended in social life by the sense organs, has been modified and therefore in a sense produced.*”

²⁴¹ Појам *cyberspace* је креирао писац научне фантастике Вилијам Гибсон (*William Gibson*) у својој причи *Burning Chrome* из 1982. године. Сајберспејс је домен окарактерисан коришћењем електронског и електромагнетског спектра за чување, коришћење и размену података помоћу умреженог система (нпр. интернет).

визију будућности града, тачније онога што је од града остало, онда када већина друштвених делатности и активности прелази у *cyberspace*. Густина генеричког града је у опадању, активност је разуђена, то је смирен и чистији град, јер на неки начин функционише по принципу добровољног кућног притвора²⁴². Кула је коначна и једина типологија, могу се десити било где (дакле не чита се корелација са правилима тржишта), и на довољној удаљености како не би дошло до интеракције. То је град без историје, без слојева, створен и вештачки колико и филмски студио; град који се налази у перманентном циклусу самоуништења и поновне обнове. Овај град је ослобођен центра и идентитета. Јавни простор постоји само онда кад га сами створимо, улице су пуне, скоро непотребне.²⁴³

Уколико ревидирамо раније разматране позиције, Корбизјеов типски град заснива се на логици традиционалног града кроз модернички поглед на архитектуру, и у складу са духом времена са почетка XX века. Хилберзајмер прави концепцијски искорак и у пројекту не разматра архитектонске типове, сматрајући логику масовне производње као меродавну за развој града и архитектуре. У односу на Хилберзајмеров *Hochhausstadt*, пројекат који савремени аутори попут Аурелија називају генеричким,²⁴⁴ Колхасов *Generic City* прави још један корак ка неутралности, или чак неутрализацији архитектонског простора. Колхас релативизује све механизме Лефеврове производње простора. Из такве метапозиције, свакодневица и живот у физичком простору бивају релативизовани, чак безначајни. У контексту савременог хипертекстуалног друштва, Колхас више не разматра град као архитектуру већ као неиздиференцирани пејзаж који је тек подлога за умрежено, виртуелно друштво.

²⁴² Овде Колхас реферише на концепте које је развијао у свом дипломском раду *Exodus, or the voluntary prisoners of architecture*, у којем зид постаје отелотворење слободе услед добровољног заточеништва.

²⁴³ Rem Koolhaas, "Generic City", *S, M, L, XL*. Ed. Jennifer Sigler, (New York: The Monacelli Press, 1995), 1239-1264.

²⁴⁴ Pier Vittorio Aureli, "Architecture for Barbarians: Ludwig Hilberseimer and Rise of the Generic City", *AA files*, 63, 2011, 3-18.

6.3.2. Генеричност: и опште и појединачно

Имајући у виду пређашњу дискусију о својствима генеричности, која се заснива на истовременом својству које укључује *и опште и појединачно*, овде се може претпоставити да је типичност дефинисана *појединачним* својством специфичне просторне синтаксе која конституише одређену просторно-програмску ситуацију (архитектонски склоп), и која, кроз поступак типизације, постаје њено *опште* својство. Дакле, спроводи се поступак типизације која за резултат има типичност, као утврђивање општих, заједничких одлика одређене просторно-програмске ситуације, у мноштву појединачних појава. У питању је, стога, пут од појединачног ка општем. Насупрот томе, генерички принцип почива на општем, са тенденцијом и могућношћу да постане специфичан. Као што је анализирано у првој глави ове дисертације, може се претпоставити да се типичност надовезује на аристотеловски емпиризам – „од случаја ка поимању виших редова помоћу апстракције”, док се генеричност ослања на Платонову идеју о „интуитивном расуђивању о општој форми.”²⁴⁵ Типичност је заснована на поступку апстраховања специфичности садржаја појединачног случаја, како би се дошло до општих одлика типа који је сиромашнији у садржају, али шири у опсегу. Пратећи ту логику, генеричност је заснована на општој идеји о пореклу која се потом испољава кроз појединачне случајеве као могућност за специфични садржај.

Типичност versus генеричност. Овакав логички след потхрањује тезу о генеричком својству типа; архитектонски тип тиме има двојако, амбивалентно својство генеричности, односно истовремено поседује специфична својства датог архитектонског програма, која својом учесталашћу или значајем постају општа.

²⁴⁵ Овде се реферише на двојаку улогу и значење појмова форма-идеја код античких филозофа. Видети прву главу и прво поглавље ове дисертације.

6.4. Отвореност генеричке структуре: бесконачност низа

У овом поглављу се разматра потенцијал који поседује генеричност архитектонског склопа, како по питању процеса и пројекта тако и у функцији генерисаног просторног стања које је резултат архитектонског поступка који му претходи. Отвореност је појмовно дефинисана у времену, и условно у простору. Дакле, претпоставка је да је архитектонска конфигурација која је пројектована пратећи принцип генеричности, кроз изналажење оперативне мере довршености пројекта, отворена да прихвати и амортизује специфичности програмске промене. У овом контексту, то значи да физичка структура може бити насељена и коришћена за нове програме, тако да првобитно пројектована конфигурација не буде компромитована.

Из претходног излагања можемо да закључимо да генеричка структура превазилази базичну типолошку репетитивност непроменљиве и довршене јединице; са друге стране, генеричка структура није нагомилавање и јукстапозиција²⁴⁶ кроз технику колажа, нити нагомилавање различитости. Генеричка структура, тиме што претпоставља истовремено опште и појединачно, може се развијати према два принципа низања: 1) низ непроменљивих елемената (јединица) по варијабилној трајекторији, или 2) прост низ варијабилног елемента или јединице. У оба случаја, трансформација је особеност која се читава кроз квантитет понављања. Ову особеност која се сада може приписати генеричком низу, Мануел де Ланда (Manuel De Landa) назива прогресивном диференцијацијом.²⁴⁷ Према Де Ланди, технички ресурси у случају прогресивне диференцијације долазе из

²⁴⁶ У српском преводу Вентуријеве (Robert Venturi) књиге *Сложености и противуречности у архитектури*, у издању Грађевинске Књиге из 1983, термин *juxtaposition* преведен је као *напрамапостављање*. Наиме, стручни редактор Ранко Радовић инсистирао је да се термин пренесе као *напрамапостављање* уместо *постављање* једно уз друго: „вероватно је рогобатно и немачка кованица, али је краће и драматичније”. Међутим, можемо констатовати да је архитектонски речник данас изразито подложен неологизмима (попут лендскејп, енвајорментализам) те се може сматрати да је разумљивије уколико термин остане у свом изворном, енглеском облику.

²⁴⁷ Manuel De Landa, *Intensive Science and Virtual Philosophy* (New York: Continuum, 2002), 17.

кључне иновације XIX века у области математичких наука. У питању је *теорија група* која је у XX веку постала саставни део основних математичких операција у физици. Термин *група* се односи на скуп ентитета са посебним својствима према законитостима комбинаторике тих ентитета. Најважнија особина ове операције је *затварање*, што значи да, када користимо одређену законитост или вредност комбиновања било која два ентитета у скупу, резултат је ентитет који такође припада том скупу. На пример, скуп позитивних целих бројева приказује затварање ако користимо сабирање као правило комбинаторике: операција сабирања било која два позитивна цела броја даје још један позитиван цео број, који јесте још један елемент у оригиналном скупу.

Ова логика, пренесена у архитектонски дискурс подразумева припадност оригиналном скупу – целини, упркос промени услова прогресије (трансформације трајекторије) или варијабилности ентитета (просторно-програмске јединице). Наиме, генеричност, кроз генерички оквир поседује карактеристику истрајности структуре или форме, упркос промени садржаја која бива укључена и апсорбована од стране генеричког оквира. На пример, процедура, или боље речено тактика, коју користе хакери при покушајима електронских превара путем електронске поште, заснива се на слању генеричке поруке на безброј адреса електронске поште, које су, свака појединачно, насловљене и упућене новом примаоцу поруке. Заиста, форма, структура, па чак и садржај свих порука је општи – генерички, али истовремено садржај је утолико промењен што је прилагођен и насловљен за појединачног примаоца поруке, како би се тиме допринело аутентичности, што би могло да повећа шансе за успешност, у овом случају, преваре. Процедуре попут превођења садржаја поруке на локални језик (што се усаглашава са локацијом *I.P.* адресе) такође је једна од каменелеонских техника спецификације генеричког садржаја.

За генеричност у архитектури, важно је разматрати концепт прогресивне диференцијације у контексту промене и прилагођавања кроз време, при чему свака диференцијација и даље припада оригиналној (архитектонској)

целини. Зарад тога, оригинална целина, која је дефинисана архитектонским пројектом, мора бити довољно отворена, или, као што смо већ предложили, мора поседовати меру оперативне довршености, којом је омогућена накнадна диференцијација појединачних елемената, или њиховог груписања у оквиру оригиналне целине. Архитектонски двојац Лакатон-Васал (Anne Lacaton, Jean-Philippe Vassal) у својој актуелној пројектантској пракси, иако не експлицитно, интегришу ове принципе, примарно кроз призму антиципације коришћења пројектованог простора. Та позиција читљива је посебно на пројекту из 2009. године за Архитектонску школу у Нанту.²⁴⁸ Генерички бетонски скелет пројектован је тако да може прихватити тежину од 1000 kg/m^2 уместо прописаних 400 kg/m^2 , са архитектонском намером да се накнадно може градити на тој првобитно пројектованој и изграђеној структури.²⁴⁹ Такође, јаке бетонске плоче постављене су на висину од 9m, 16m па 22m у односу на коту тла, чиме је потврђена намера да се унутар почетне структуре могу градити нови спратови. Висином целог објекта, до последње етажне, пројектоване су рампе тако да их могу користити и возила (у ширини, радијусу кривине, оптерећењу и нагибу). Тиме је идеја о простору изван функције додатно подржана: можда аутомобил никад неће користити пројектоване рампе, али могућност за то постоји. Великим делом овај објекат није затворен, чиме је остављена могућност да се накнадно формирају нови простори, према аспирацијама студената, управе школе, или посетилаца. Како Ан Лакатон истиче, у сваком тренутку је могућа адаптација школе према новим интервенцијама, али је могућ и повратак на првобитно стање. Овај пројекат, попут педагошког алата, доводи у питање програм и праксе школе као и норме и технологије, па и сопствени развојни процес. Идеал о слободи, у овом случају просторној слободи, увек је базиран на идеји о могућности избора, макар тај потенцијал никада не искористили.

²⁴⁸ Своју архитектонску позицију насељавања простора изван функције, Ан Лакатон изложила је у свом предавању на Архитектонском факултету у Београду.

²⁴⁹ Предавање Ан Лакатон на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, 2. априла 2014 године.

6.5. Амбивалентност генеричности

Амбивалентност генеричког архитектонског простора, разматрана у овом истраживању, произилази истовремено из појединачних детерминисаности и генеричких способности простора. Стога, персонализација је резултат поступка, постепено остварена из неиздиференцираног генеричког поља.

Најзад, амбивалентност архитектонског простора у контексту типолошког оквира разрешава питање темпоралности архитектонског програма у односу на трајност архитектуре као физичког објекта. Прецизније, динамика промене и адаптабилности тиме постаје део поступка, а питање пренамене постаје сувишно, онда када сама процедура пројектовања укључује промену као елемент процеса који се антиципира и који се подразумева.

Стога, да би се ово истраживање заокружило, може се констатовати да се генеричност заснива на истовременом својству које укључује и *опште* и *појединачно*, те да је типичност дефинисана *појединачним* својством специфичне просторне синтаксе, која конституише одређену просторно-програмску ситуацију, и која кроз поступак типизације постаје *опште* својство. У питању је, стога, пут од појединачног ка општем. Насупрот томе, генерички принцип почива на општем, са тенденцијом и могућношћу да постане специфичан.

Глава 7 **Метод и техника**

Истраживање кроз архитектонски цртеж конципирано је као спона у итеративном поступку између аналитичког (дедуктивног) и интуитивног (индуктивног) деловања, и стога се може номиновати као метод за истраживање у области архитектуре и као алат у поступку истраживања просторних конфигурација. Релација између аналитичког и интуитивног расуђивања дефинише двострукост у пројектантском поступку. Будући да се тај итеративни поступак одвија по унапред дефинисаним правилима, успоставља се процедура која има јасан и одређен резултат и која се као таква може вредновати. Овакав поступак аналитичког пројектовања има за циљ да успостави пројектантски апарат за генерички оквир архитектонског пројекта (чиме се проверава друга хипотеза ове дисертације). Након испитивања могућности примене концептуално-методолошких поставки и истраживања кроз студије случаја (пројектантске поступке), стечена знања се упоређују са почетним хипотезама, а она се консолидују у нови потенцијални теоријски оквир.

7.1. Проблем два трајања

„Бројни крајеви града који су из оронулости прелазили у запуштеност, из запуштености у распадање, а из распадања у крајњу фазу дегенерације, која се граници са потпуним нестанком с овог света. Није ме занимао *wabi* трошних али још корисних објеката; интересовао ме је *sabi* ствари потпуно одбачених и опустошених, самотних и заборављених - свега што је подлегло сопственој суштинској пролазности, својој кратковекој природи, свега што се клатило на рубу непостојања као судбине свега што је икад било, судбине која чека све што ће икад бити... сваког човека, свако место, сваку сврху и сваку икада зачету замисао.”

Томас Лиготи²⁵⁰

Трајање (и трајност) може се сматрати критеријумом који конституише архитектонску теорију и праксу. Витрувијево начело *firmitas* суштински се темељи на идеји о трајности објекта архитектуре.²⁵¹ Историјски гледано, критеријум трајности објекта архитектуре високо је постављен у систему вредности. Џон Соун (John Soane) је пројекат за Банку Енглеске (*Bank of England*) приказао у стању рушевине. Међутим, тај приказ више потврђује архитектонску амбицију о вечном завештању, о (лепим) рушевинама

²⁵⁰ Tomas Ligoti, *Nedovršeni posao*, Prevod: Goran Skrobonja (Beograd: Booka, 2014) 40.

Wabi подразумева рустичну једноставност, свежину или тишину, и може се применити и на природу, и на предмете направљене од стране човека. Такође, може се односити и на грешке или аномалије које настају приликом процеса грађења, који доприносе посебности објекта. *sabi* представља лепоту или спокојство које долази са годинама, када се живот објекта и његова пролазност огледају у патини и похабаности.

²⁵¹ Питање савремености Витрувијеве тријаде детаљније је разматрано у првој глави овог истраживања, уз анализу питања солидности објекта архитектуре, и импликација на трајност истог: „Солидност зграде (*firmitas*), директно се и неминовно доводи у везу са безбедношћу у контексту идеје о кући као склоништу која имплицира и њену трајност у односу на проток времена, као и њену истрајност (солидност) у односу на околности и непогоде. Витрувијева тријада приоритет даје категорији *firmitas*. Како пише Витрувије, уколико грађевина треба да буде корисна и лепа, на првом месту мора бити трајна.”

будућности²⁵², него свест о свршетку корисности и колапсу објекта архитектуре. У таквом стању разрушености, попут Пиранезијевих (Giovanni Battista Piranesi) гравура античких рушевина, конотира се идеја о новом значењу и ванвременској вредности објекта архитектуре; промовише се идеја о томе да када престане да има сврху и корисност, објекат архитектуре постаје споменик пређашњег времена. Том Емерсон (Tom Emerson), архитекта и предавач констатује да је сваки део тла на којем градимо и стварамо ново, већ некад, на неки начин био коришћен, при чему истиче да ти фрагментисани наративи пређашњег друштва и простора морају чинити саставни део нашег савременог деловања у простору.²⁵³

Наиме, објекат архитектуре у физичком простору не траје само за људе за чије је потребе намењен, он траје дуже од онога што конституише трајање и континуитет друштвено-политичких процеса и промена. Тај проблем трајања, уз идеју о трајности, архитектонску професију неминовно доводи у позицију да мисли да (треба да) поседује информацију више у поређењу са онима што је програмски дефинисано од стране оних за које се гради; објекат архитектуре ће их надживети. Ту се јавља могућност која иде изван временске одреднице садашњости и која се базира на пројектованим идејама, а не на томе шта је тренутно. Дакле, архитектура перманентно егзистира између два времена – између наслеђених знања и антиципације онога што ће се десити, између искуства прошлости и идеје о будућности.

²⁵² Вредност рушевина (немачки: Ruinwert) је концепт дизајнирања грађевине и одабира материјала на такав начин да када дође до евентуалног колапса она задржава вредност, примарно естетску али и утилитарну, која ће наставити да постоји као таква без икаквог одржавања. Намера се не заснива само на идеји о колапсу грађевине већ и о продуженом времену њеног трајања. Фасцинација рушевинама или Теорија рушевина (немачки: Ruinwerttheorie) се појављује у 18. веку, у време Романтизма, верно осликана на Пиранезијевим (Giovanni Battista Piranesi) бакрописима. У 19. веку британски архитекта Сир Џон Соун (Sir John Soane) и уметник Јозеф Ганди (Joseph Gandy), обојица фасцинирани остацима Римских грађевина, су пројекат банке (Bank of England) представили кроз време. Једно уље на платну осликавало је тек саграђену банку, друго банку након неколико година под утицајем временских прилика коришћења, и трећу – рушевине банке након 1000 година које сведоче о некадашњој величини и моћи.

²⁵³ Предавање Тома Емерсона на Архитектонском факултету у Београду, 15. новембра 2013. године.

Опште посматрано, уврежено је мишљење да архитектонске типологије представљају пређашње стечено професионално знање, дакле, акумулирано знање које се репродукује. Као такво, то знање јесте релевантно, јер директно омогућава производњу пројекта и од пројекта прави производ. Оно што је нацртано и димензионално одређено је произведено са одређеним односима и дистанцама. Процес производње објекта архитектуре кроз нацрт конвенционално чини једнократну, у времену ограничену ситуацију, јер тек након тога започиње трајање објекта архитектуре у физичком простору. Трајање физичког објекта архитектуре неминовно превазилази намеру, намену и кориснике у функцији којих је настао, стога и примењена типологија бива компромитована. Дакле, јавља се дисторзија два различита трајања – трајање архитектуре као физичког објекта и темпоралност садржаја, корисника и околности.

Колико траје животни век зграде? Ти подаци варирају у односу на функцију, поднебље, квалитет употребљених материјала и начина њихове примене. За овакву врсту анализе ипак је потребна систематизација на типичне (не условно типолошке) случајеве. Постоји велики број више или мање релевантних извора који се баве питањем типичног распона времена за очекивани животни век архитектонског објекта.²⁵⁴ Анализом података којима се дефинише појединачно просечно трајање елемената који чине просечну стамбену зграду, долазимо до увида да трајност архитектонског објекта варира у зависности од елемената који га чине. Такође, распон трајања елемената варира у зависности од примењене технологије, али примарно од околности у којима архитектонски објекат фигурише, првенствено од начина коришћења и нивоа одржавања, али и од климатских и атмосферских услова. Потреба за обнављањем дотрајалих елемената објекта архитектуре, временски је комплементарна потреби за променом

²⁵⁴ Амерички архитектонски институт (*AIA, The American Institut of Architects*) 2010. године је публикувао опсежну студију за процену животног века грађевина под називом *AIA Guide to Building Life Cycle Assesment in Practice*, који је припремљен на *Georgia Institute of Technology*. и који нуди методе и технике процене трајности архитектонског објекта, као и примене тих података.

функције објекта, у распону између 110 година, колико трају темељи, и 13 година колико износи очекивани животни век влакнастих подних облога.

Упркос чињеници да је велики део стамбеног фонда старији од 20 година, а просечне старости око 50 година, просечно трајање објекта архитектуре у пропорцији према појединачном гарантованом трајању градивних елемената који сачињавају целину скоро увек износи тек 30 година. Јасно је да се заменом појединачних краткотрајних елемената то време продужава.

Ова премиса о дискрепанци пројектантског времена и трајања објекта архитектуре логички наводи на просторна архитектонска решења која могу остварити логичку везу између пројектованог времена и времена реализације. Шта је потребно да би се дискрепанца два трајања превазишла? Да ли је могуће промену укодирати у сâм пројекат? Како се та промена антиципира и како се та различита трајања уграђују у процес пројектовања? Такође, на који начин се типолошка дисциплинарна знања могу укључити у процес пројектовања као динамичка категорија а не као ригидно акумулирано знање, и на који начин формулисати типолошке образце који су по себи трансформабилни и способни да се прилагођавају? Ова питања указују на потребу испитивања позиције и трајања архитектонског пројекта у односу на културолошке и друштвено-економске околности у којима се архитектонски пројекат и објекат реализују.

Аутономност versus (кон)текстуалност. У предговору своје књиге *Progetto e Utopia*,²⁵⁵ Манфредо Тафури, разматра стање архитектонске дисциплине у односу на капиталистичко друштво с краја XX века. Тон и контекст његовог текста су изразито савремени, имајући у виду да је књига први пут објављена пре скоро пола века. Иако се много тога мења током протеклих деценија, чини се да је архитектонска дисциплина данас још више у раскораку са преовлађујућом културом, у којој је простор за архитектонско истраживање ограничен логиком капитала.²⁵⁶Интервенција у (друштвеном) простору

²⁵⁵ Tafuri, *Architecture and Utopia*.

²⁵⁶ Тафури истиче да је „потребно одмах напоменути да критичка анализа основних принципа савремене архитектонске идеологије не претендује да има било какав "револуционарни" циљ.

очигледно је концепцијски веома различита активност у односу на конвенционалну идеју смештања објекта у (јавни) простор. Контекст није у тој мери физички, колико заправо представља апстрактни низ различитих односа условљених различитим историјама и традицијама, а такође и фундаменталним интересима различитих друштвених група. Основно поље деловања стога мора бити однос појединца према превласти културе. Мајкл Хејз, у свом парадигматском есеју *Critical Architecture. Between Culture and Form*, публикованом у часопису *Perspecta* 1985. године²⁵⁷, суочава два преовлађујућа погледа на архитектуру. Овде је важно нагласити да Хејз ту привилеговану позицију између приписује искључиво критичкој архитектури²⁵⁸.

Прво становиште истиче културу као сâм узрок и садржај изграђеног; дакле, „задатак оног који тумачи је да анализира објекте и окружења у својству знакова, симптома и инструмената културних вредности.”²⁵⁹ Према томе, у складу са оваквом позицијом, „архитектура је заправо пропратни феномен, чија различита стања и трансформације зависе од социо-економских,

Оно што је од интереса овде је прецизна идентификација оних задатака које је капиталистички развој одузео од архитектуре. То јест, оно што је одузето од идеолошког мишљења у целини. Уз то, скоро аутоматски долазимо до открића онога што је можда управо "драма" архитектуре данас: а то је видети архитектуру у обавези да се врати чистој архитектури, форми без Утопије; у најбољем случају, да сублимира своју бескорисности.”

„It should be stated immediately that the critical analysis of the basic principles of contemporary architectural ideology does not pretend to have any "revolutionary" aim. What is of interest here is the precise identification of those tasks which capitalist development has taken away from architecture. That is to say, what it has taken away in general from ideological prefiguration. With this, one is led almost automatically to the discovery of what may well be the "drama" of architecture today: that is, to see architecture obliged to return to pure architecture, to form without Utopia; in the best cases, to sublime uselessness.”

Manfredo Tafuri (1973). *Architecture and Utopia. Design and Capitalist Development*. (Cambridge: The MIT Press.), стр. ix. Превод аутора.

²⁵⁷ Michael K. Hays, "Critical Architecture: Between Culture and Form," *Perspecta*, Vol. 21. (1984).

²⁵⁸ Како у својој докторској дисертацији наводи Марија Милинковић, Хејзов концепт је утемељен у истраживањима Венецијанске школе, и представља својеврсну ревизију Тафуријевих тумачења публикованих у књизи *Progetto e Utopia* (1973). Проблем критичног односа модерне архитектуре и капиталистичког развоја, манифестује се, по Тафурију, као криза објекта.

²⁵⁹ Hays, "Critical Architecture," 16.

политичких и технолошких процеса.”²⁶⁰ Посматран на тај начин, архитектонски објекат и архитектура у целини потврђује хегемонију културе у којој настаје и јемчи њен континуитет.

Друго становиште нуди алтернативно читање архитектонског објекта које подразумева „одустајање од јединствене истине и прихватање мноштва тумачења заснованих искључиво на форми.”²⁶¹ Тумачења произашла из овог другог становишта одликују се релативним одсуством бриге о историјском контексту у корист пажње усмерене на аутономни архитектонски објекат и операције (процесе) који се тичу саме форме.

Ако супротставимо ова два становишта кроз аспект времена, док се прва заснива на ретроспективности тумачења архитектонског дела, дакле, позива се на првобитни контекст у којем објекат настаје; друго становиште третира питање тумачења архитектуре кроз време као питање идеалног тренутка у оквиру чисто концептуалног простора.

Дејвид Харви (David Harvey), бавећи се односом времена и простора у постмодерном друштву, кроз процес опросторавања времена, поставља сложу мрежу која представља везе просторног деловања и друштвених сила.²⁶² Харви дефинише три димензије просторног деловања: материјалне праксе које подразумевају организацију токова материјала, репрезентације простора које подразумевају начине кодирања тих процеса, и простори репрезентације који представљају имагинацију, или антиципацију нових процеса. Све три су у дијалектичком односу и преузете од Лефевра. Харви такође наглашава компресију на релацији простор – време, карактеристичну за постмодерно капиталистичко друштво, која у политичкој култури са једне стране буди универзализам и нову просвећеност, а са друге

²⁶⁰ Ibid.

²⁶¹ Ibid.

²⁶² David Harvey, “Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination.” Source: *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 80, No.3 (September 1990), 418-434, Association of American Geographers.
URL: <http://www.jstor.org/stable/2563621>, приступљено: 18/02/2009 10:51

партикуларизацију и увиђање квалитета места као реакцију на уништење простора од стране времена.²⁶³

7.2. Двострукоост поступка

Методолошки, пројектантска позиција која се испитује у овом истраживању се може разматрати у две равни: у интегрисаној равни процеса пројекта и релационој равни прилагођавања околностима са којима се пројекат суочава у фази реализације. Каузални однос између ова два поља остварује се кроз стратегију унутар које је објекат архитектуре постављен као недовршена (*non-finite*)архитектонска структура. Ова концепцијска одлука је уведена у процес као могућност за остваривање пројектантске улоге која је усклађена са целокупним трајањем пројекта. Оваква позиција је подржана чињеницом да архитектура осликава просторни садржај, пре него архитектонску форму. Овај методолошки приступ преиспитује модерничку амбицију која се односи на *беле зидове*, фокусирајући пројектантске одлуке на живот и свакодневицу у архитектури, пре него на расправу о дијалектичком односу етике и естетике.²⁶⁴ Како Џереми Тил истиче, модерничка позиција о естетици која имплицира етику, неминовно води ка предефинисаним и типолошки ригидним архитектонским решењима.²⁶⁵

Проблеми стандардизације су често разматрани у савременом архитектонском дискурсу. Решења попут параметарски генерисаних платформи за масовно произведено становање по наруџби разматрају ова питања помоћу *user-friendly* платформи које поседују претходно дефинисане

²⁶³ Ibid.

²⁶⁴ Mark Wigley, *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture* (Cambridge: MIT Press, 1995).

Модернички архитекти се нису уздржавали да естетику доведу у везу са етичношћу професије. Како Марк Вигли (Mark Wigley) примећује, Ле Корбизје се противио архитектонској моди свога времена, док је истовремено уводио нову моду у архитектуру: етика здравог живота је постала естетика интернационалног стила.

²⁶⁵ Jeremy Till, *Architecture Depends* (Cambridge: MIT Press, 2009)

варијације за просторну организацију стамбене јединице.²⁶⁶ Такав приступ се у великој мери темељи на идејама о отвореној згради (*open building*)²⁶⁷, концепту који је развијао Џон Хабракен.²⁶⁸

Наспрам тога, позиција коју заступа ово истраживање увиђа варљиве околности са којима се архитект и објекат архитектуре сусрећу. Кроз потрагу за мером оперативне довршености пројектованог простора, (како у архитектонско- обликовном, тако и у техничком смислу), свака генеричка (општа) просторна ситуација има потенцијал да постане специфична у односу на потребе и аспирације корисника, са настојањем да таква појединачна промена не поремети архитектонску целину. Кроз успостављање оптималног иницијалног просторног и формалног архитектонског оквира објекта архитектуре, процес пројектовања кроз отвореност одређених позиција постаје отпорнији на контигенције времена и простора у којима настаје. Елементарност таквог генеричког оквира дозвољава спектар накнадних интервенција и околносних промена, а да се тиме не компромитују иницијалне и кључне (архитектонске) просторне одлуке. Објекат архитектуре кроз могућност да *амортизује* накнадне интервенције постаје отпорнији на изазове политичких, друштвених и примарно економских утицаја.

Процес пројектовања између интегрисане равни пројекта и релационе равни реализације. Методолошка разматрања из претходног излагања се односе на савремене пројектантске стратегије и има за циљ да логички разреши претходно појашњену проблематику која се јавља на релацији пројекат – објекат. Тип и типологија узимају се као саставни део процеса пројектовања у улози дисциплинарног знања које се може унапређивати и модификовати. У складу са тиме, процес пројектовања се третира као целина, која се

²⁶⁶ Avi Friedman, Aaron Sprecher and Basem Eid Mohamed, “A Computer-Based System For Mass Customization Of Prefabricated Housing”, *Open House International*, Vol. 38 (2012), 20-30.

²⁶⁷ N. J. Habraken, *The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment* (Cambridge: The MIT Press, 2010).

²⁶⁸ Ова питања темељније су обрађена у научном раду: Stojanović, D. Stamenović, P. “Non-linear Model in Architectural Design,” *Open House International Journal* (2015).

разматра у две равни: интегрисана раван пројекта и релациона раван настајања (и нестајања) објекта архитектуре у реалности. Такав приступ укључује пројектантске стратегије којима се архитектонски простор разматра као инфраструктура у односу на потребе, рутине и активности садржаја. Узимајући у обзир отвореност и нелинеарност овог приступа архитектонском пројектовању, он термилошки одступа од појма процес (пројектовања) и инклинира ка појму поступка.

Од процеса ка поступку. У својој књизи *Ка философији поступка* Бахтин²⁶⁹ (Михаил Михайлович Бахтин) истиче да „ниједна теоријска поставка не може непосредно да фундира поступак. Уопште, теоријско мишљење не мора да зна ни за какве норме. Норма је посебна форма вољног опредељења једног према другоме [...] и овде се њена стварна обавезност као норме не вреднује са становишта њеног смисаоног садржаја, већ са становишта реалног ауторитета њеног извора (вољног субјекта), или изворности и веродостојности предања (позивање на закон, писмо, признате текстове, интерпретације, проверену аутентичност). Садржинско-смисаона валидност норме заснована је само вољним опредељењем, али у свести онога који је ствара, у процесу њеног стварања и разматрања њеног теоријског и практичног значаја, она још увек није норма, већ теоријска поставка.”²⁷⁰

Неопходно је узети поступак, наставља Бахтин, не као факт који би био естетски сагледаван споља, или теоријски осмишљен, него изнутра, у његовој одговорности. Одговорност поступка узима у обзир све факторе: и смисаони значај и фактичко збивање у свој његовој конкретној историјности и индивидуалности.²⁷¹ Бахтин такође напомиње да једино одговорни поступак превладава сваку хипотетичност јер он сам представља

²⁶⁹ Mihail Bahtin, *Ka filosofiji postupka*, prevod i napomene Dušan Radunović (Beograd: Službeni Glasnik, 2010).

Бахтинов допринос дебати о естетици и књижевности која се одиграла у Совјетском савезу двадесетих година XX века, није био препознат све до шездесетих година када су његов рад и дело поновно актуелизовали руски

²⁷⁰ Bahtin, *Ka filosofiji postupka*, 33.

²⁷¹ Ibid., 37.

остварење одлуке.,„Поступак збиља, повезује и разрешава у општем, једином и тада већ коначном контексту: и смисао и фактичност, и опште и појединачно, и реално и идеално, јер све то улази у његову одговорну мотивацију.”²⁷²

На послетку, може се предложити да пројектантски *процес* треба да трансцедентира у пројектантски *поступак*. Како је претходно елаборирано, процес имплицира јасне и стабилне процедуре, које су према тој својој природи фиксне. Поступак, са друге стране, подразумева двојакост, и поседује одговорност деловања које узима у обзир све факторе: и смисаони значај и фактичко збивање у свој његовој конкретној историчности и индивидуалности, као што Бахтин предочава.

7.3. Цртеж

‘Architects do not make buildings; they make drawings of buildings.’

‘Arhitekti ne prave zgrade, oni prave crteže zgrada.’

Робин Еванс (Robin Evans)

Посматрано кроз призму поступка, архитектонски цртеж постаје интегрални део методологије пројекта као алат пројектантског одлучивања, а не као средство репрезентације пројекта. Ово истраживање настоји да отвори питање статуса архитектонског цртежа унутар оквира пројекта, са намером да се архитектонски цртеж разматра као формативни аспект пројектантског поступка, а не као средство архитектонске репрезентације.²⁷³ У оквиру архитектонског пројекта, типологија се спроводи уз помоћ архитектонског цртежа, стога је у односу на циљеве овог истраживања значајно рамотрити

²⁷² Ibid.

²⁷³ Clemens Steenbergen. *Composing Landscapes: Analysis, Typology and Experiments for Design*. (Basel: Birkhäuser, 2008), 24.

улогу и позицију архитектонског цртежа као истраживачког, аналитичког инструмента.

Истраживање кроз архитектонски цртеж је конципирано као спона у итеративном поступку између аналитичког (дедуктивног) и интуитивног (индуктивног) архитектонског деловања, и стога се може номинovati као инструмент за истраживање у области архитектуре, као алат у поступку изналажења оптималне просторне конфигурације. Будући да се тај итеративни поступак одвија по унапред установљеним критеријумима који су у вези са околностима (контекста), потребама (корисника) и намерама (архитекте), успоставља се процедура која има јасан и одређен резултат, и која се као таква може вредновати.²⁷⁴ Овакав поступак аналитичког пројектовања има за циљ да дефинише оперативну меру довршености пројекта, те омогући нове пројектантске стратегије које би у процес пројектовања могле да укључе не само организацију простора, већ и будуће околности и време у којима објекат архитектуре настаје. Ан Лакатон истиче да свака линија која учествује у архитектонском пројекту има ауторитет и да захтева одговорност. Линија је граница, препрека и дефинише децидну одлуку и импликацију на простор, иако је дводимензионална. Са друге стране, како напомиње Ан Лакатон, тачкаста линија представља могућност, потенцијал за непредвиђено.²⁷⁵

Сходно томе, овим истраживањем које се спроводи кроз архитектонски цртеж се настоји дати допринос дискусији о улози и статусу архитектонског пројекта и адаптивности архитектонских техника у савременим околностима дестабилизоване архитектонске професије.

²⁷⁴ Клеменс Стинберхен (Clemens Steenbergen) у уводном делу студије *Composing Landscapes: Analysis, Typology and Experiments for Design* под поглављем *Subject, Method, Technique* поставља цртеж као инструмент за пројектовање.

²⁷⁵ Овај коментар Ан Лакатон је дала током једнодневне радионице са студентима треће године Основних академских студија на Архитектонском факултету Универзитета у Београду, одржаној у Француском културном центру *Institut français*, 2. априла 2014 године.

Планиметријски цртеж парадигматски постаје нераскидиви део радијуса архитектонских техника оног тренутка када архитектура престаје да бива грађена, већ претходно бива пројектована. Тиме, цртеж постаје основно средство комуникације унутар архитектонског дискурса. Концепцијске позиције које су постављене кроз медије попут фотографије, макете, фотомонтаже, бивају транспоноване у цртеж. Архитектонски технички цртеж, оптерећен канонима професије, и рестриктивном сврхом прецизне комуникације између, као што је већ предложено, интегрисане равни пројекције и релационе равни реализације, задаје ограничења концептима и по правилу води пројекат корак ближе типском. Ако је цртеж језик архитектуре, а комуникација основна сврха тог језика, поставља се питање шта цртеж комуницира ка споља? Као и језик, цртеж се мора прилагођавати променљивом појмовном систему који означава. Сложеност савременог архитектонског појмовног система неминовно изискује и нове језичке конструкте архитектуре, посебно на плану цртежа, где планиметријски цртеж хоризонталног или вертикалног пресека (помоћу равни) није у стању да обезбеди разумевање сложених савремених архитектонских ситуација. Стога, и сâм цртеж мора освојити ниво сложености који би омогућио целовито разумевање сложености пројекта, попут аналитичког цртежа, хибридног цртежа, или структуралног цртежа. *Аналитички цртеж* је цртеж који садржи искључиво елементе који су предмет интересовања, редукујући количину информација на ниво којим се само један аспект пројекта разматра и анализира. *Хибридни цртеж* комбинује дводимензионални и тродимензионални простор цртежа у јединствену слику-склоп. *Структуралним цртежом* се може објаснити просторна (и структурална) сложеност архитектонског пројекта у целини, а не само објекта архитектуре ван контекста и пројекта.

Ови предлози за специфичне облике и технике архитектонског цртежа припадају логици и оквиру дијаграма. У есеју *Diagram: An Original Scene of Writing* Питер Ајзенман разматра идеју о двоструком разумевању дијаграма кроз историју, као аналитичког средства за појашњење и као генеративне

алатке у пројектовању. Овде се износи мишљење да идентично има потенцијал да кроз понављање постане специфично.

7.4. Генерички оквир

Шта подразумева генерички оквир архитектонског пројекта? Генерички оквир архитектонског пројекта подразумева пројектантски поступак који: 1) укључује архитектонске типове као интегралну логику пројекта и као методолошки алат а не као фиксно акумулирано знање. Генерички тип истовремено карактерише општост идеје (архетипа) и специфичност задатка. Дакле, тип се разматра као трансформабилни, активни и витални део пројектантског поступка. 2) Генерички оквир архитектонског пројекта прихвата и интегрише позицију архитектуре између два трајања: трајања објекта архитектуре и трајања програма; прихвата и интегрише позицију архитектонског пројекта између стања пројекције и стања реализације; између аутономности пројекције и условљености реализације. 3) Генерички оквир задржава карактер креативног поступка уместо производног процеса. 4) Усваја генеричност као својство адаптивности које укључује и опште и специфично. 5) Генерички оквир, кроз меру оперативне довршености пројекта омогућава просторну отвореност и структуралну лакоћу. 6) Користи архитектонски цртеж у свој својој променљивости, сложености и варијацијама (дијаграм: хибридни цртеж, аналитички цртеж, структурални цртеж) као методолошки апарат за пројектантски поступак, а не као средство репрезентације. 7) У односу на типичност, генеричност представља развојни капацитет архитектонског пројекта, и омогућава потенцијал за накнадне просторне спецификације, или прилагођавања.

7.5. Операционализација

Овај део истраживања користи аналитички потенцијал архитектонског цртежа ради испитивања могућности примене концептуално-методолошких одредби предмета истраживања кроз случајеве (савремених) пракси и њима адекватних пројектантских процеса. представља комплементарну студију и логички прати целокупни ток дисертације, и не односи се само на поглавља која му претходе. Примењени поступак аналитичког пројектовања има за циљ да истражи генерички оквир архитектонског пројекта.

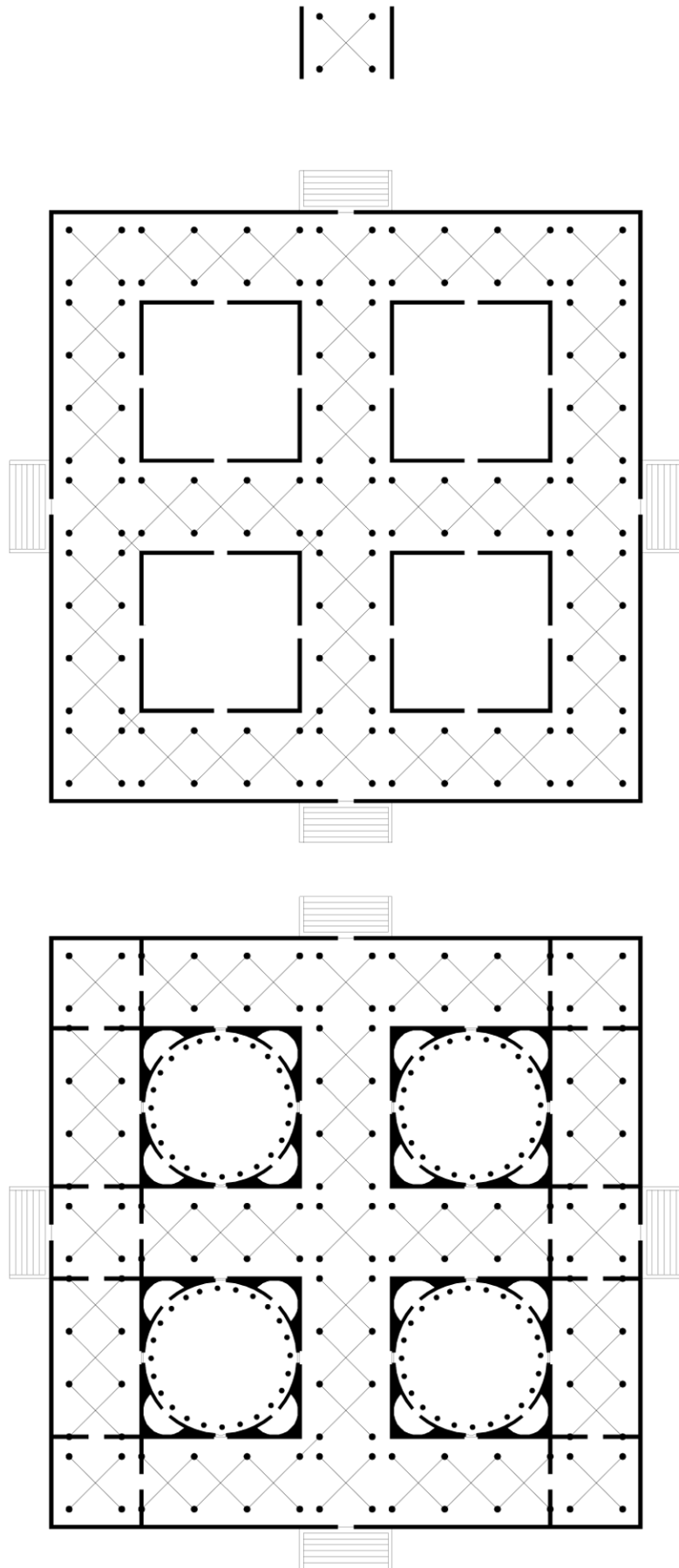
Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Диранов приступ у формирању архитектонских склопова кроз комбиновање типских елемената у сложене конфигурације, у великој мери је подударан са савременим техникама архитектонског пројектовања које се спроводе помоћу готових синтакси – *блокова*. Може се претпоставити да је Диран у времену у којем прецизна репликација није била могућа, могао идеализовати копирање канонских елемената као средства у борби против архитектонске произвољности. Насупрот томе, у данашњим условима, архитектонске технике унутар којих је репликација идентичних *блокова* доступна и распрострањена, унификација кроз копирање се пре може сматрати недостатком и ограничењем.

Са друге стране, Марио Капро тврди да дигиталне технике управо омогућавају варијабилност, тј. промену кроз понављање.²⁷⁶ У архитектури, то значи крај ограничења механичке стандардизације.

- | | |
|------------|---|
| Табла 2.1. | Графичка формула примене елемената грађевина са приказом процеса када се пројектује или када се копира према Дирану |
| Табла 2.2. | Копирање целе синтаксе у свим правцима: поље (<i>field</i>),
алат: <i>mirror</i> |
| Табла 2.3. | Репетитивност поретка: транслација по линеарној путањи,
алат: <i>array by path</i> |
| Табла 2.4. | Насумична комбинаторика елемената: копирање и удвајање.
алат: <i>copy + mirror</i> |
| Табла 2.5. | Мноштво у поретку и контекст.
алат: <i>array by spline</i> |

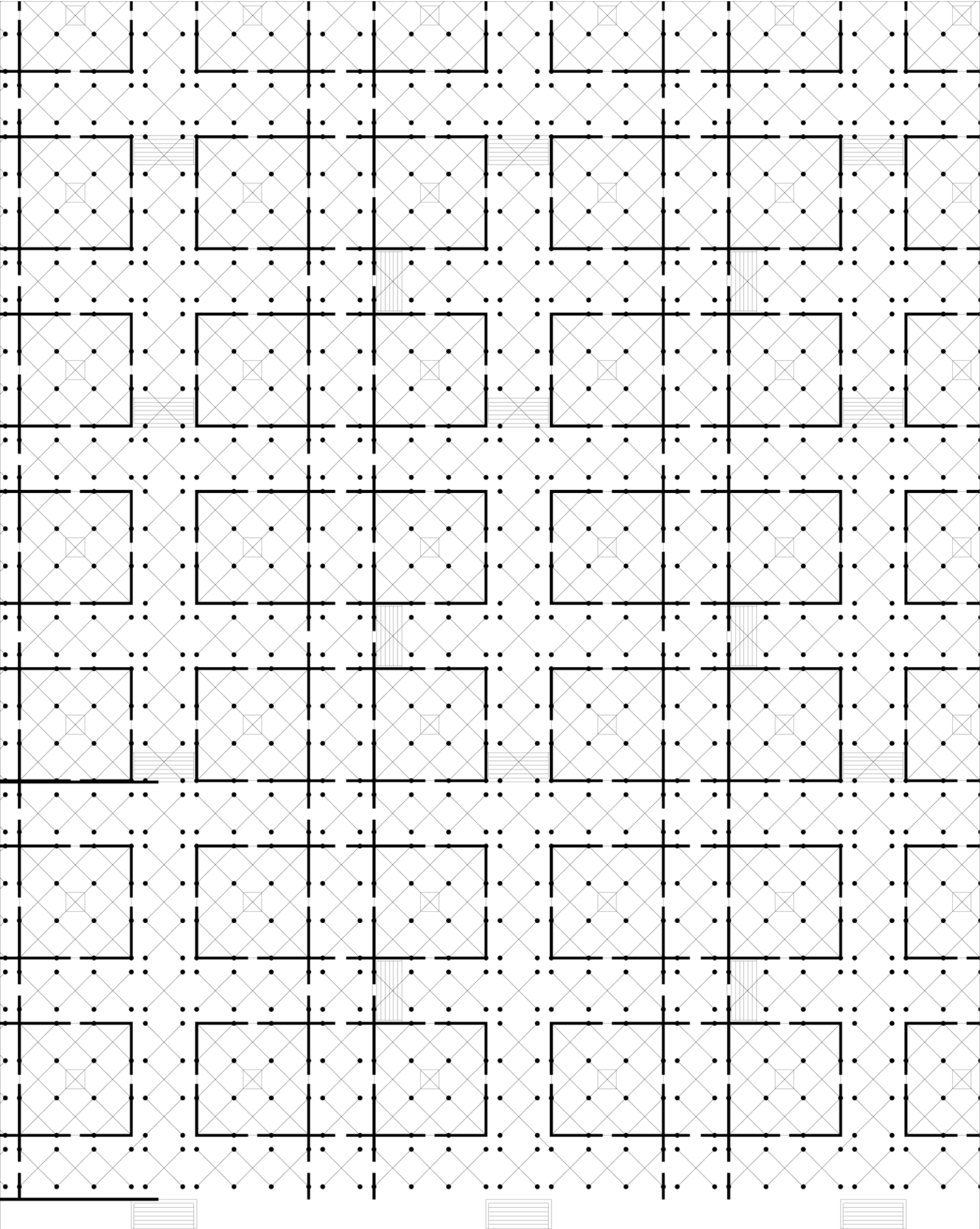
²⁷⁶ Mario Carpo, *The Alphabet And The Algorithm* (London: The MIT Press. 2011), 127.



Табла 2.1

Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

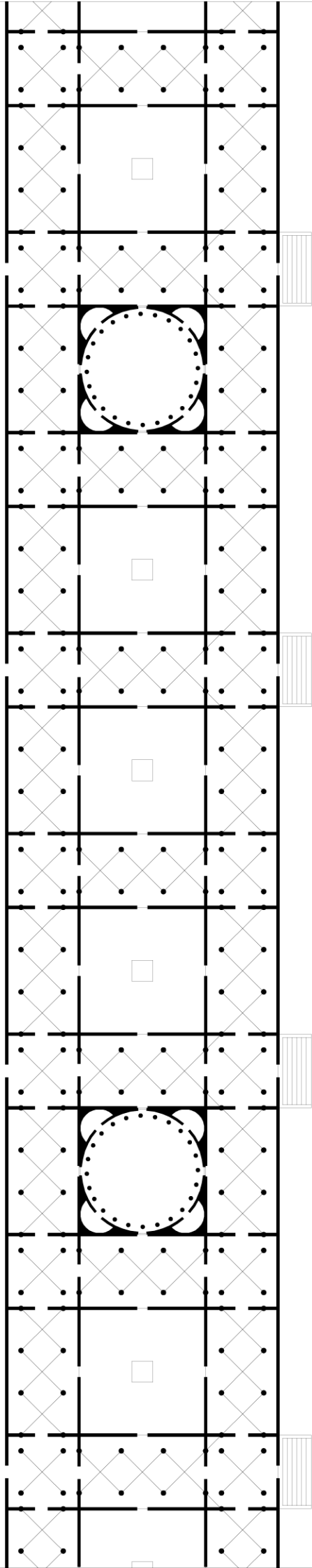
Графичка формула примене елемената грађевина са приказом процеса када се пројектује или када се копира према Дирану



Табла 2.2

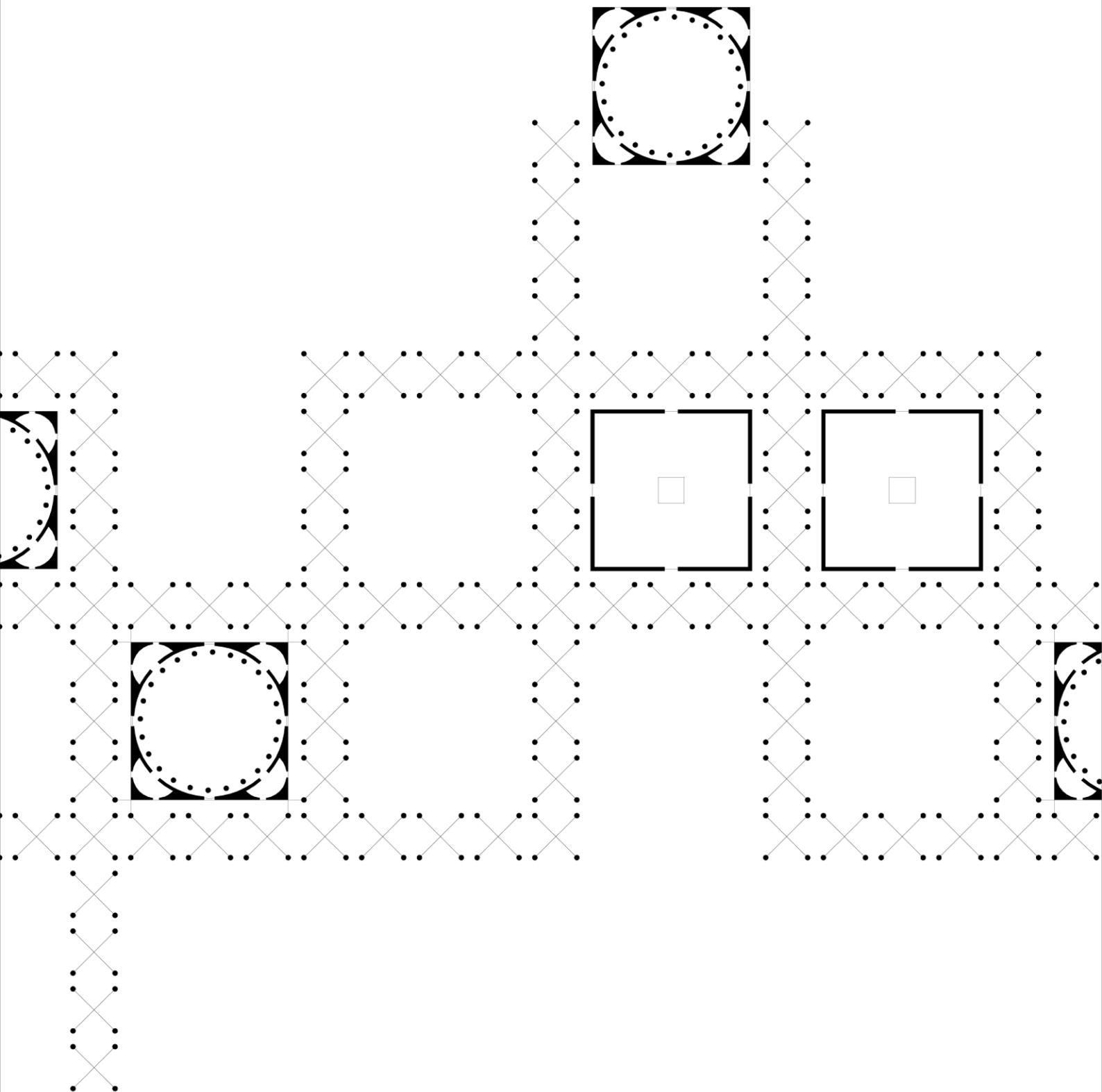
Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Копирање целе синтаксе у свим правцима: поље (*field*), алат: *mirror*



Табла 2.3

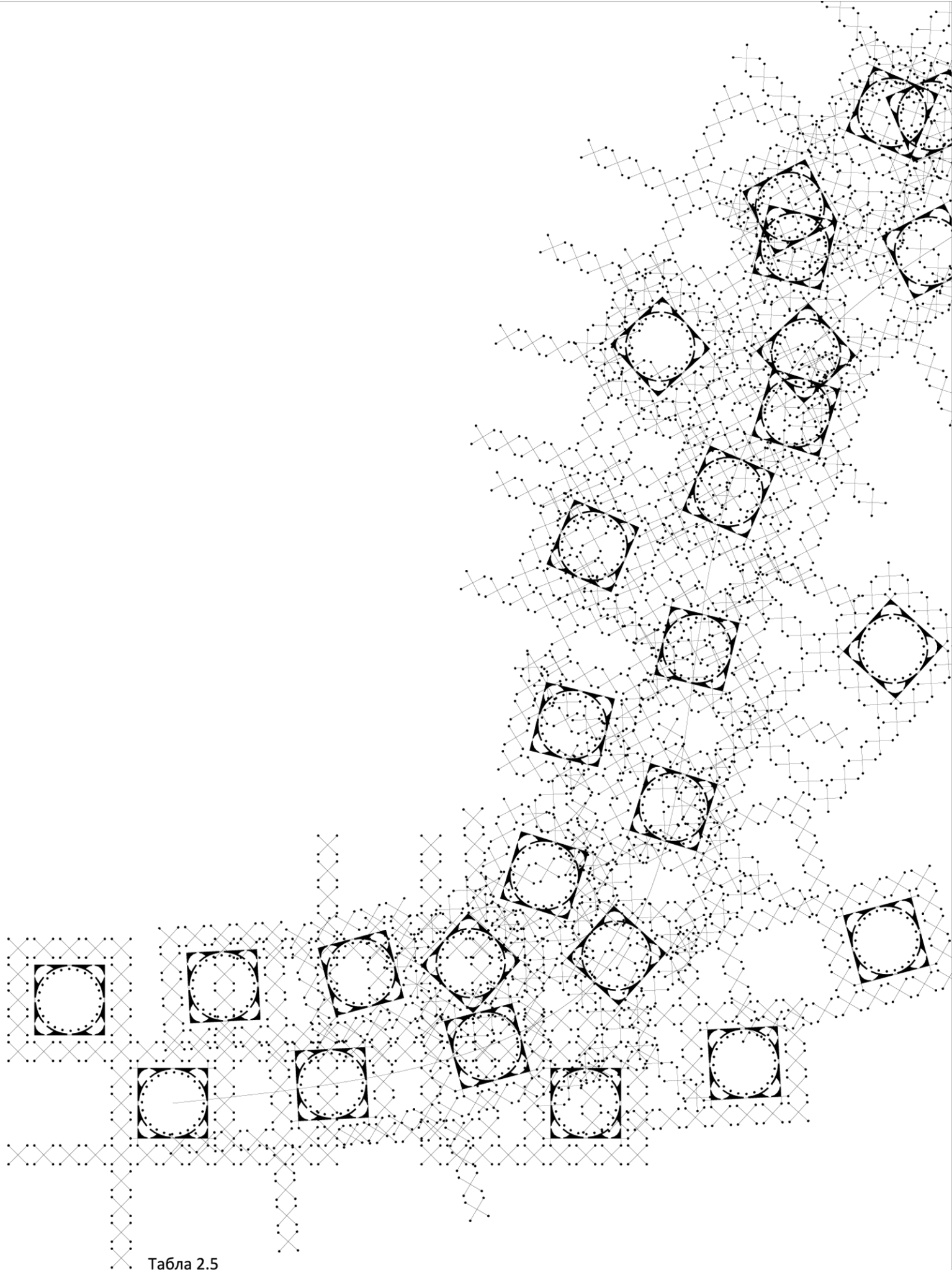
Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.
Репетитивност поретка: транслација по линеарној путањи, алат: array by path



Табла 2.4

Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Насумична комбинаторика елемената: копирање и удвајање. алат: *coru + mirror*



Табла 2.5

Интерпретација и примена Диранових начела кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Мноштво у поретку и контекст. алат: *array by spline*

Генерички град: интерпретација и анализа Хилберзајмеровог нефигуративног урбанитета.

Архитектура великог града суштински зависи од решења за елементарну јединицу и за урбани организам у целини. Соба као конститутивни елемент становања ће детерминисати аспект становања, а с'обзиром да становање заузврат формира блокове, соба ће постати фактор урбане конфигурације, што је истински циљ архитектуре.²⁷⁷

Хилберзајмеров пројекат модерног града који је сведен на базична начела структурирања, кроз поступак који би се могао описати као нефигуративни приступ, формулисао је архитектуру без атрибута која је, из тог разлога, у стању да превазиђе своју формалну кризу и поново преузме улогу инструмента урбане и политичке иновације.

²⁷⁷ Ludwig Hilberseimer, *Metropolisarchitecture*. Translated by R. Anderson. (New York: Columbia University GSAPP Sourcebooks, 2010), 63.

„The architecture of the large city depends essentially on the solution given to two factors: the elementary cell and the urban organism as a whole. The single room as the constituent element of the habitation will determine the aspect of the habitation, and since the habitations in turn form blocks, the room will become a factor of urban configuration, which is .architecture's true goal”.

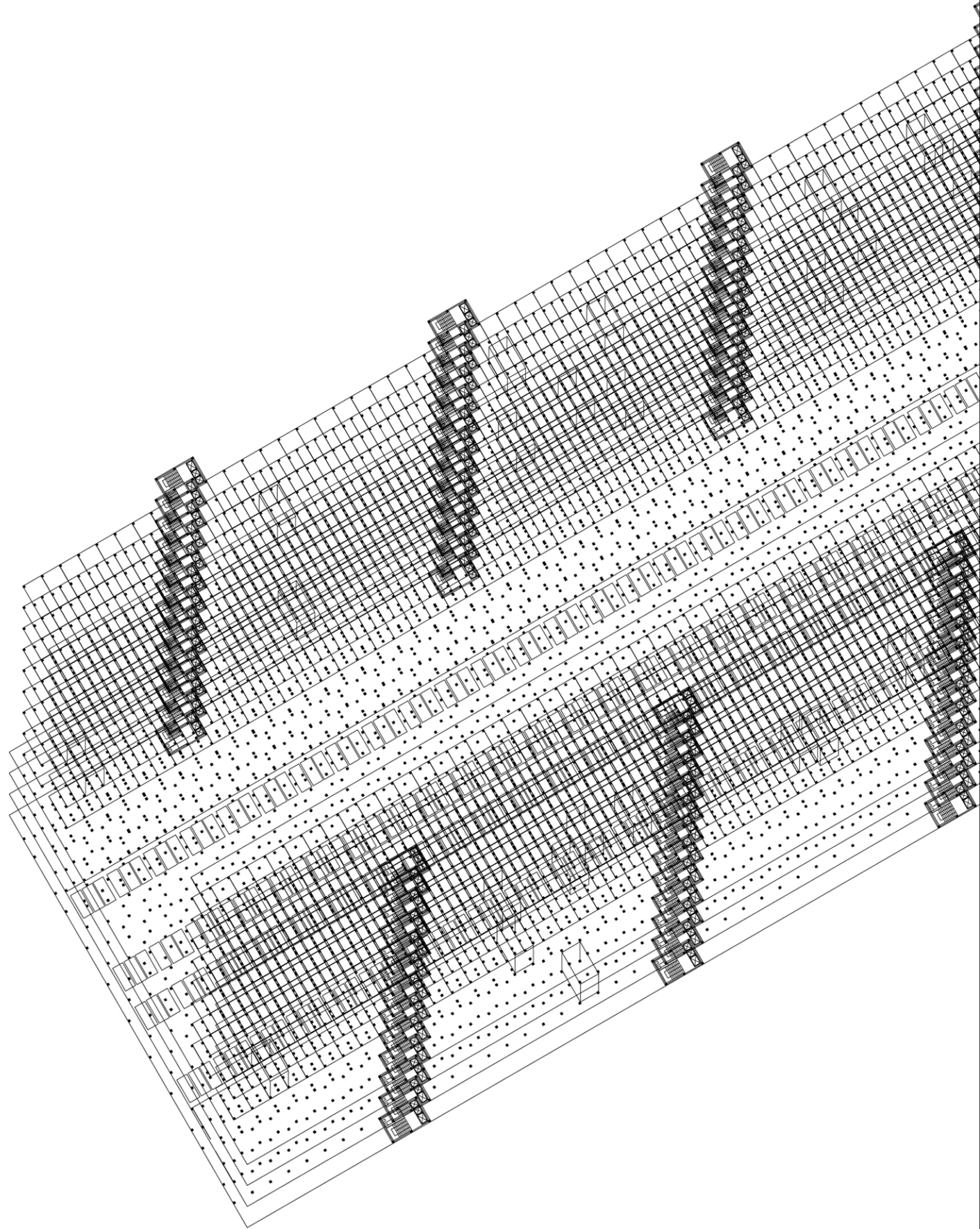
Уколико постоји истинска уметничка и архитектонска манифестација цивилизације која се искључиво води економијом, онда се та уметност мора редуковати на своје генеричке атрибуте, јер је било какав покушај да се реалност представи на убедљив начин немогућ, имајући у виду да је реалност толико сложена, бескрајна и на послетку неухватљива.²⁷⁸

Генерички нивои подржани су хомогеним пољем стубова до којих се стиже лифтом и обухваћени униформном фасадом. Док Мис настоји да оплемени генерички облик простора производње кроз суптилне манипулације опном и структуром, Хилберзајмерова архитектура (града) по питању форме представља буквалну репрезентацију отворене логике капитала.

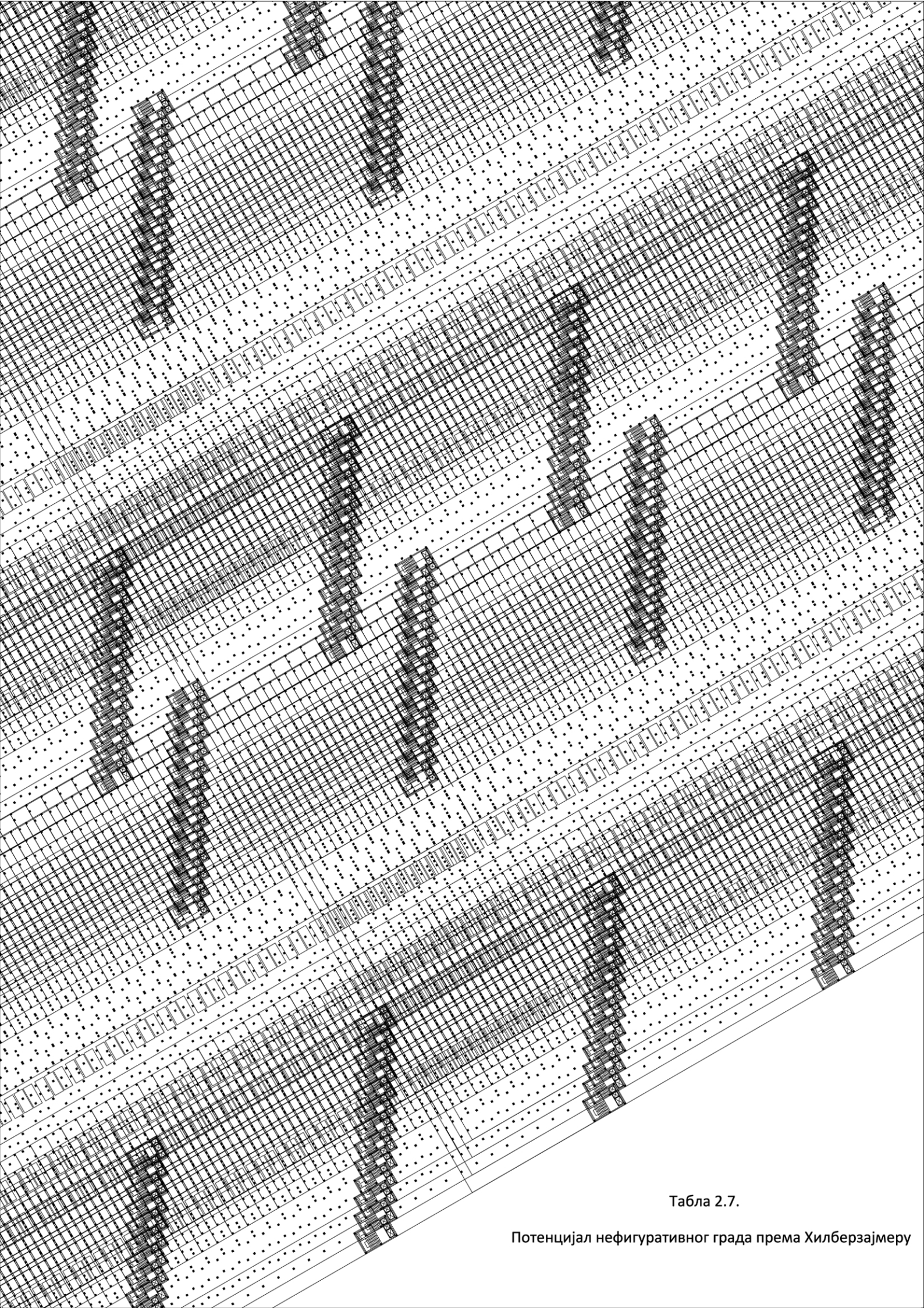
- Табла 2.6. Интерпретација генеричког оквира Хилберзајмеровог урбаног блока
- Табла 2.7. Потенцијал нефигуративног града према Хилберзајмеру
- Табла 2.8. Анализа јединице (*unit*) и блока према Хилберзајмеру: и појединачно и опште

²⁷⁸ Pier Vittorio Aureli, "The Barest Form in which Architecture Can Exist: Some Notes on Ludwig Hilberseimer's Proposal for the Chicago Tribune Building," *San Rocco* (2011), 12-22.

"If there is a true artistic and architectural manifestation of a civilization driven by its economy, then this must be the reduction of the content of a work of art to its purely generic attributes, for any attempt to represent reality in a convincing way is made impossible by the fact that reality is so complex, infinitesimal and ultimately elusive."

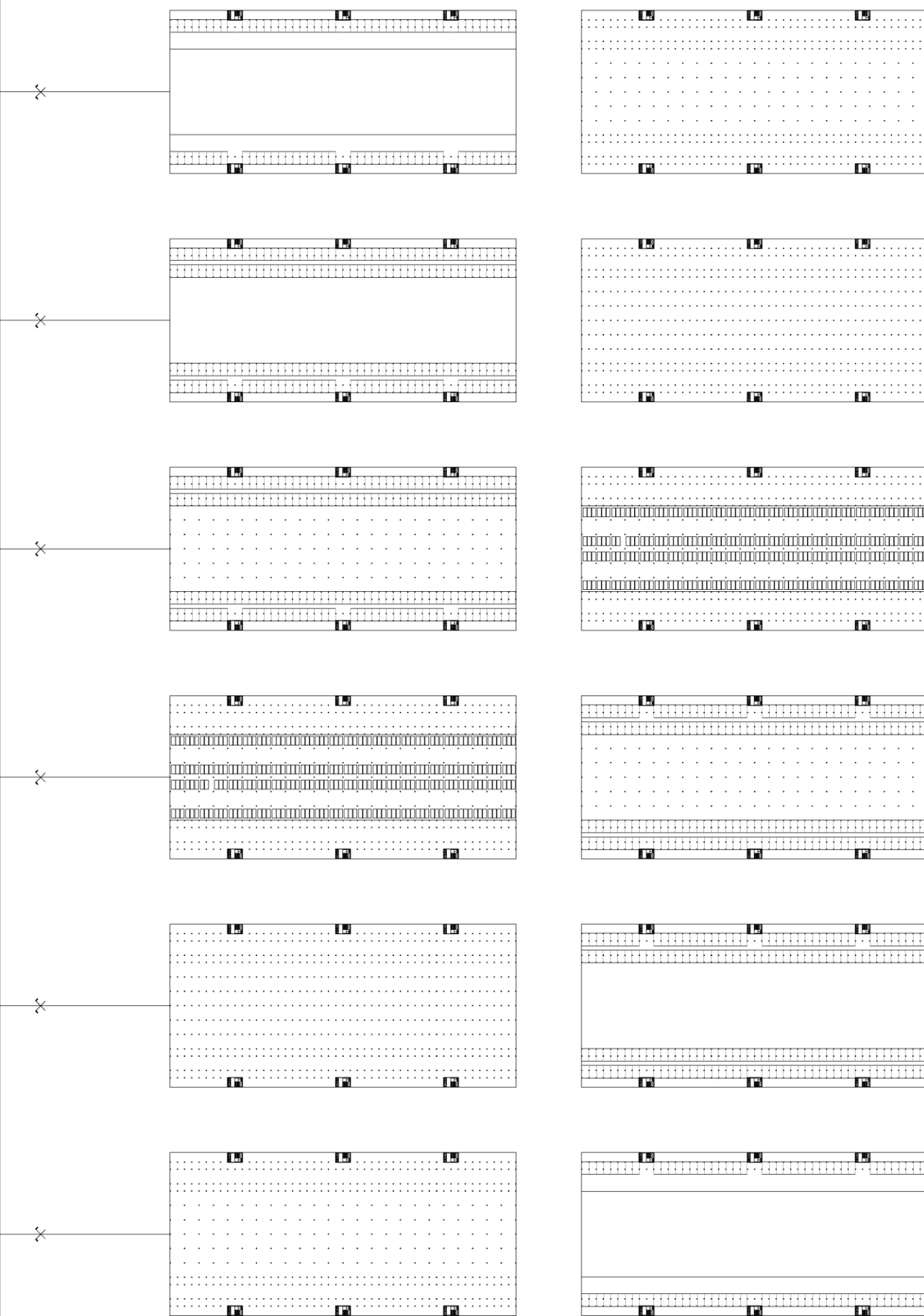


Табла 2.6.
Интерпретација генеричког оквира Хилберзајемровог урбаног блока



Табла 2.7.

Потенцијал нефигуративног града према Хилберзајмеру



Табла 2.8.

Анализа јединице (unit) и блока према Хилбертајемеру: и појединачно и опште

Табла 2.9. **Град као колаж. Интерпретација аналогног поступка према Росију.**

Према Ајзенману, за Росија тип није више неутрална структура преузета из историје, већ аналитичка и експериментална структура, која се сад може користити над скелетом историје; тип постаје *apparatus*, инструмент за анализу и меру.²⁷⁹

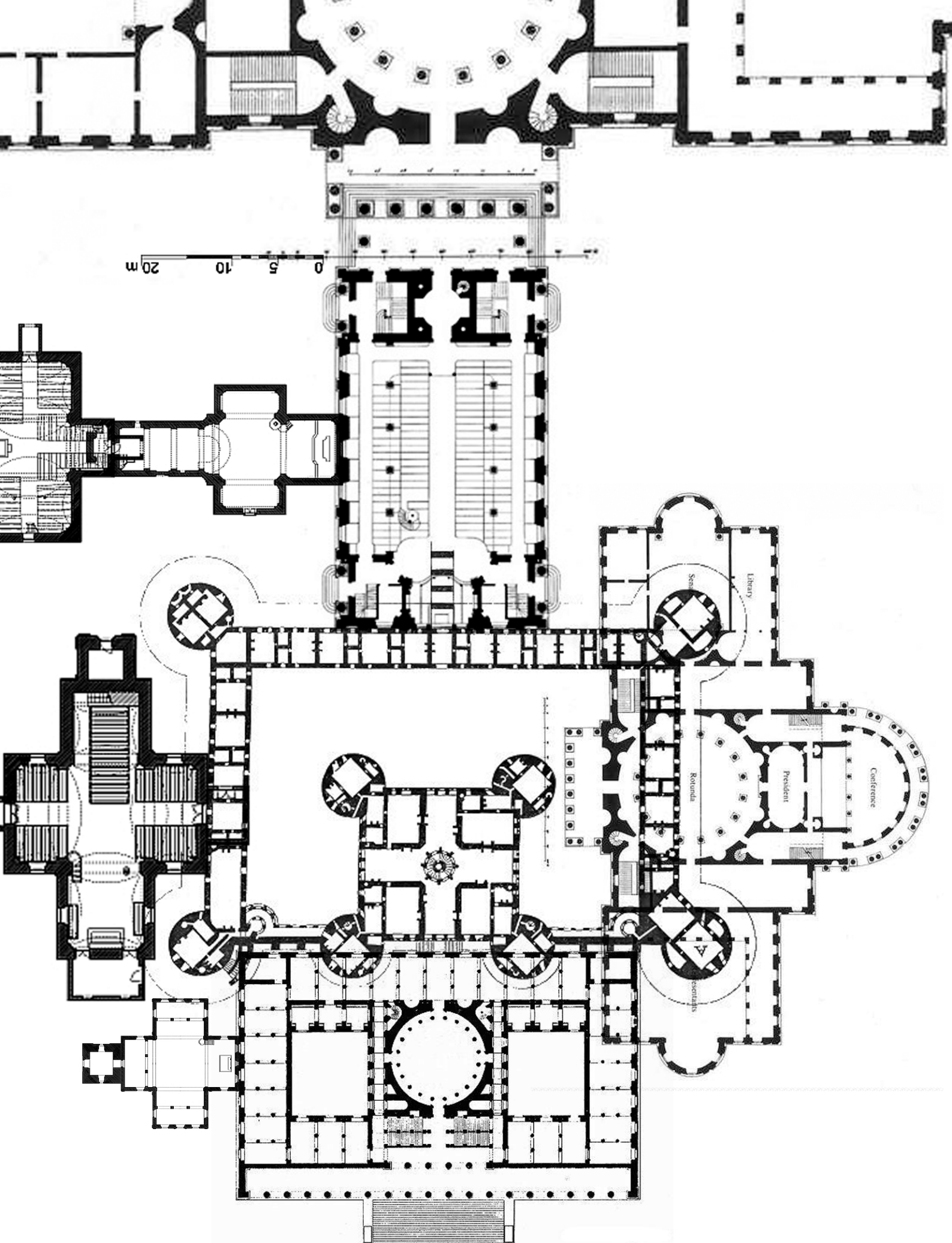
Алдо Роси је тврдио да град представља формалну и политичку конфронтацију кроз коју се испољава динамика урбанитета архитектонске форме. Росијева теорија о граду налази се између идеје о граду као артефакту и идеје о *аналогном граду*.²⁸⁰

Примењени поступак испитује Росијеву теорију о граду и истовремено је и аналитички и пројективан. Цртеж реформулише Росијеву теорију у потрази за алтернативним читањем.

²⁷⁹ Peter Eisenman, Introduction to *The Architecture of the City* by Aldo Rossi (Cambridge: The MIT Press, 1984).

“*Type is no longer a neutral structure found in history but rather an analytical and experimental structure, which now can be used to operate on the skeleton of history; it becomes an apparatus, an instrument for analysis and measure.*”

²⁸⁰ Rossi, *Arhitektura grada*.

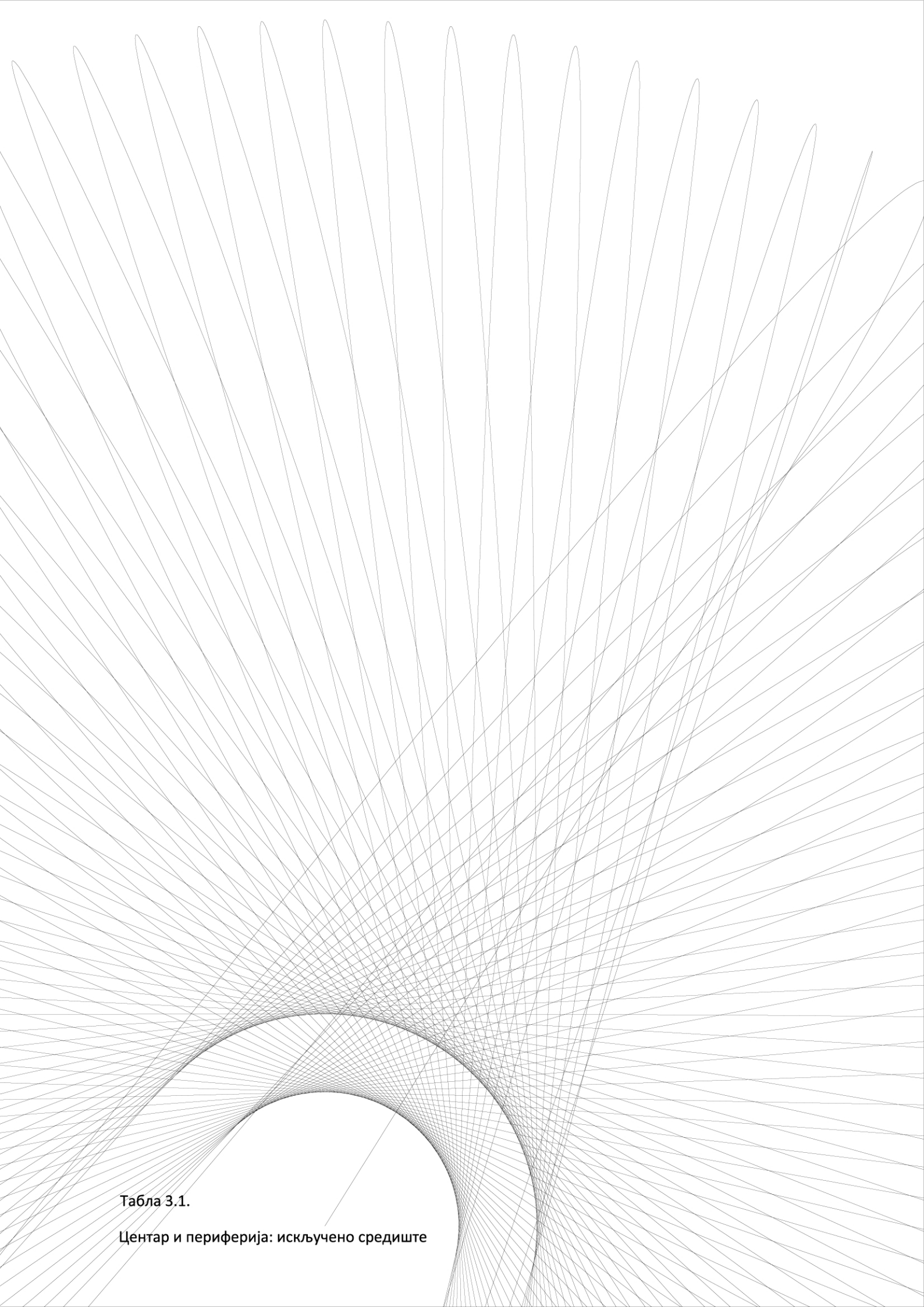


Табла 2.9.
Град као архитектура. Интерпретација аналогног поступка према Русију

Структуралност структуре: интерпретација Деридиног концепта кроз аналитички цртеж

Применом и анализом Деридиног концепта о структуралности структуре (и потенцијалу сваке структуре да кроз понављање постане отворена за нове елементе и садржај), и концепта искључене средине, којим се наговештава истовремено разматрање два опозита (уколико се периферија и центар узму као два опозита), отвара се могућност за разумевање структуралности пројекта (као структуре) у којем нити језгро нити оквир нису непроменљиви, и заправо узајамно утичу и информишу промене у другом.

- Табла 3.1. Центар и периферија: искључено средиште
- Табла 3.2. Центар и периферија: центар и унутар и изван структуре
- Табла 3.3. Центар и унутар и изван структуре (*zoom in*): Структуралност центра.



Табла 3.1.

Центар и периферија: искључено средиште

Табла 3.2.

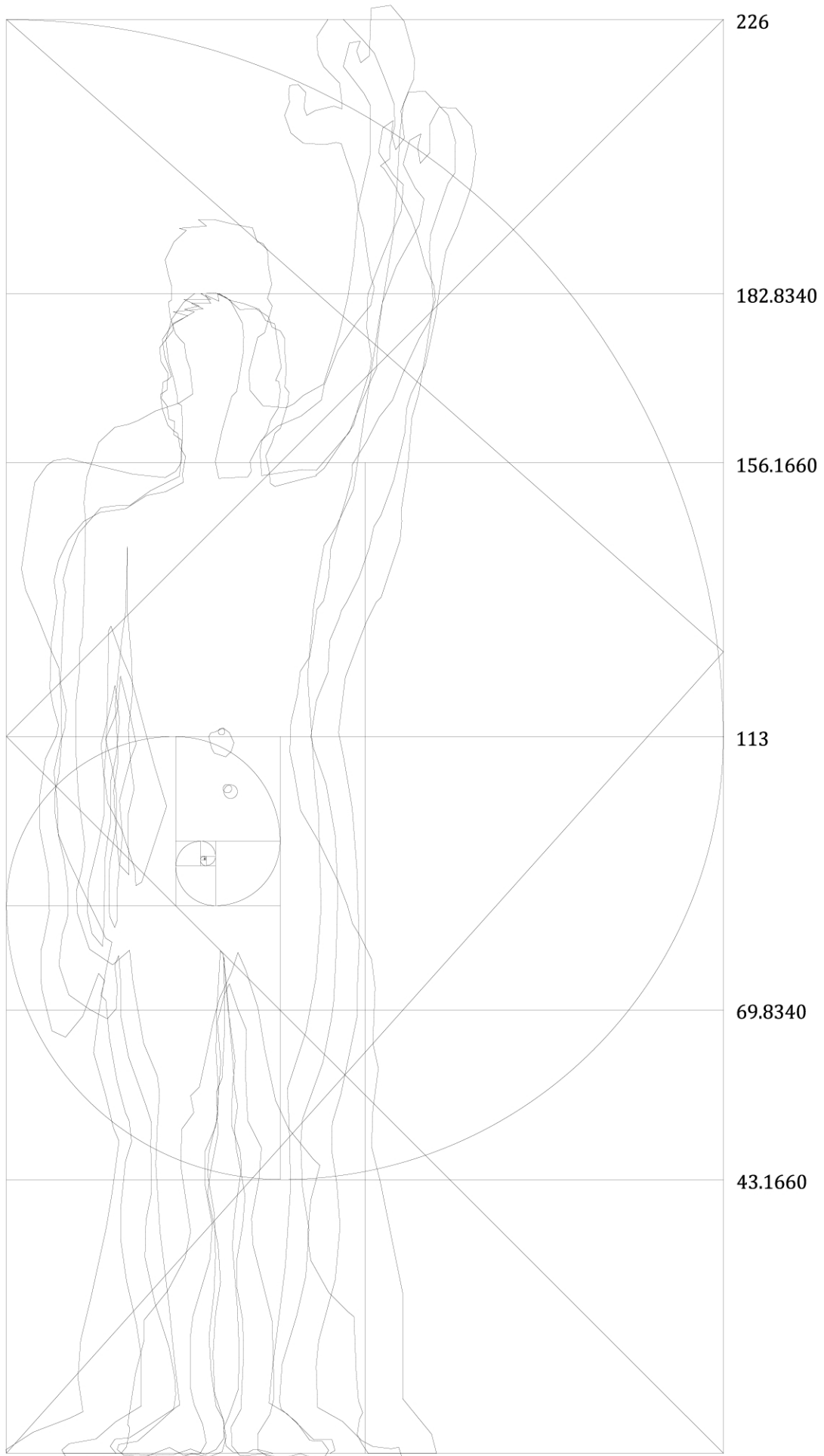
Центар и периферија: центар и унутар и изван структуре

Табла 3.3.

Центар и унутар и изван структуре (zoom in): Структуралност центра.

**Табла 4.1. Ле Корбизијеов Морулор:
идеалне *versus* оптималне мере човека**

Аналитички поступак спроведен кроз *Модулора* представља у великој мери веома рестриктиван скуп математичких правила, која су базирана на идеализованим пропорцијским релацијама човека и архитектуре (условно простора), упркос Ле Корбизијеовој намери, не да пројектује идеалне димензије човека, већ да пројектује идеалну архитектуру која је по мери човека.



Табла 4.1.
 Ле Корбизјеов Морулор: идеалне versus оптималне мере човека
 интерпретација у односу на типове људског тела: *ectomorph, mesomorph, endomorph*

Нефигуративне матрице према Archizoom-у. Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Diagramma abitativo omogeneo. Ipotesi di linguaggio architettonico non figurative

Један од Archizoom-ових раних дијаграма хомогеног становања (Diagramma abitativo omogeneo) који је конципиран као чисто квантитативна репрезентација града сачињеног искључиво од поља пунктуације генерисаних помоћу писаће машине. Ови дијаграми представљају претечу Archizoom-овог пројекта *No-stop City*.

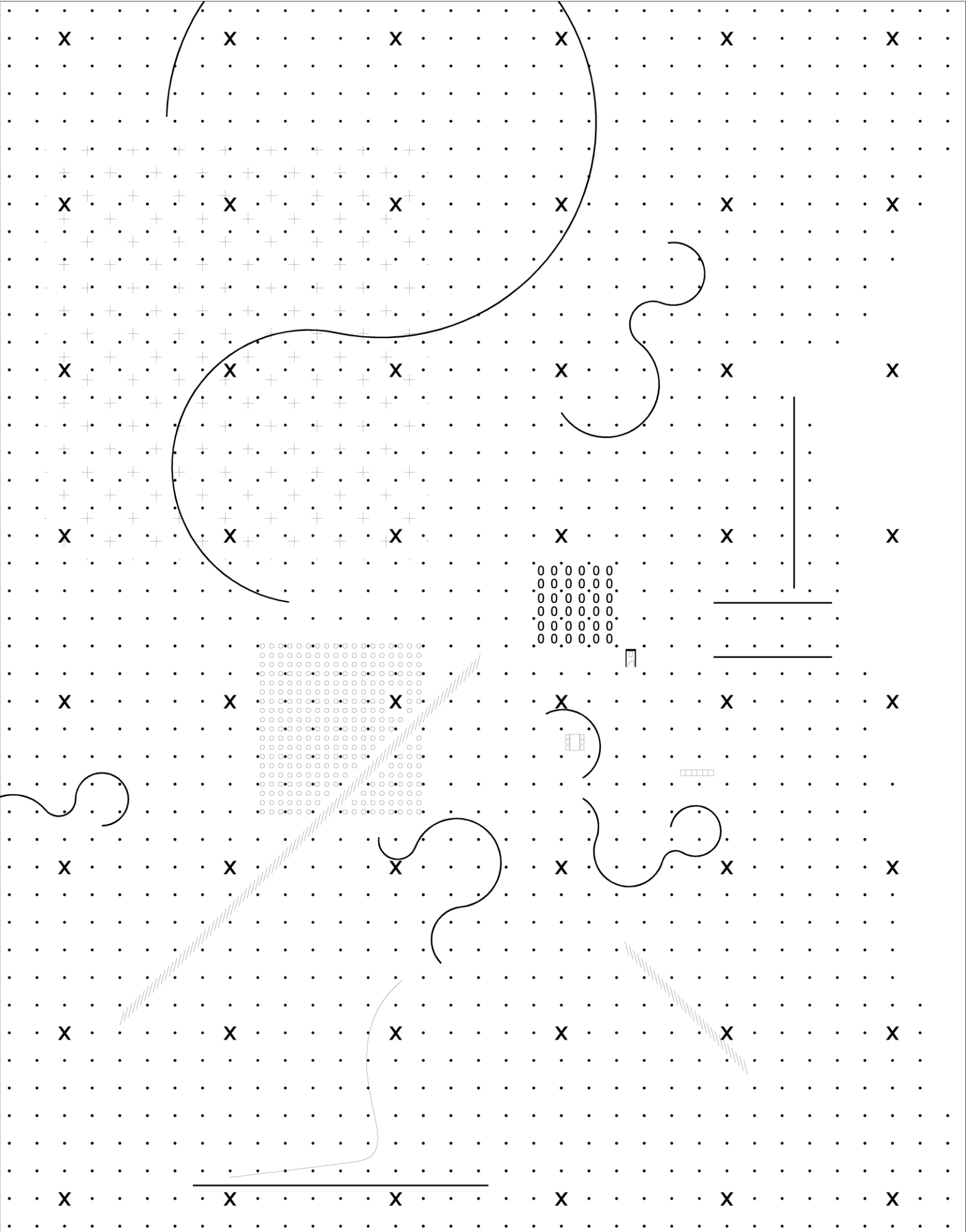
Све матрице су поља (field), али поља нису сва матрице. Један од потенцијала поља је у редефиницији односа између фигуре и тла. Уколико фигуру не посматрамо као објекат супротстављен стабилном тлу, већ као феномен који настаје из самог поља – као тренуци интензитета, као испупчења и удубљења континуалног поља – тада би се фигура и поље могли разматрати као целина.²⁸¹

Почетна мрежа је модификована увођењем различитих елемената, укључујући подједнако и нормативне архитектонске интервенције као и спонтане фигурације. Размера је анонимна, читаивост плана је у односима, тј. сразмерљивости елемената.

- | | |
|------------|---|
| Табла 4.4. | Поступак: колаж |
| Табла 4.5. | Поступак: адиција |
| Табла 4.6. | Поступак: супституција и контекстуализација |
| Табла 4.7. | Поступак: <i>flocking</i> језгро и периферија |

²⁸¹ Stan Allen, *Points and Lines: diagrams and projects for the city* (New York: Princeton University Press, 1999).

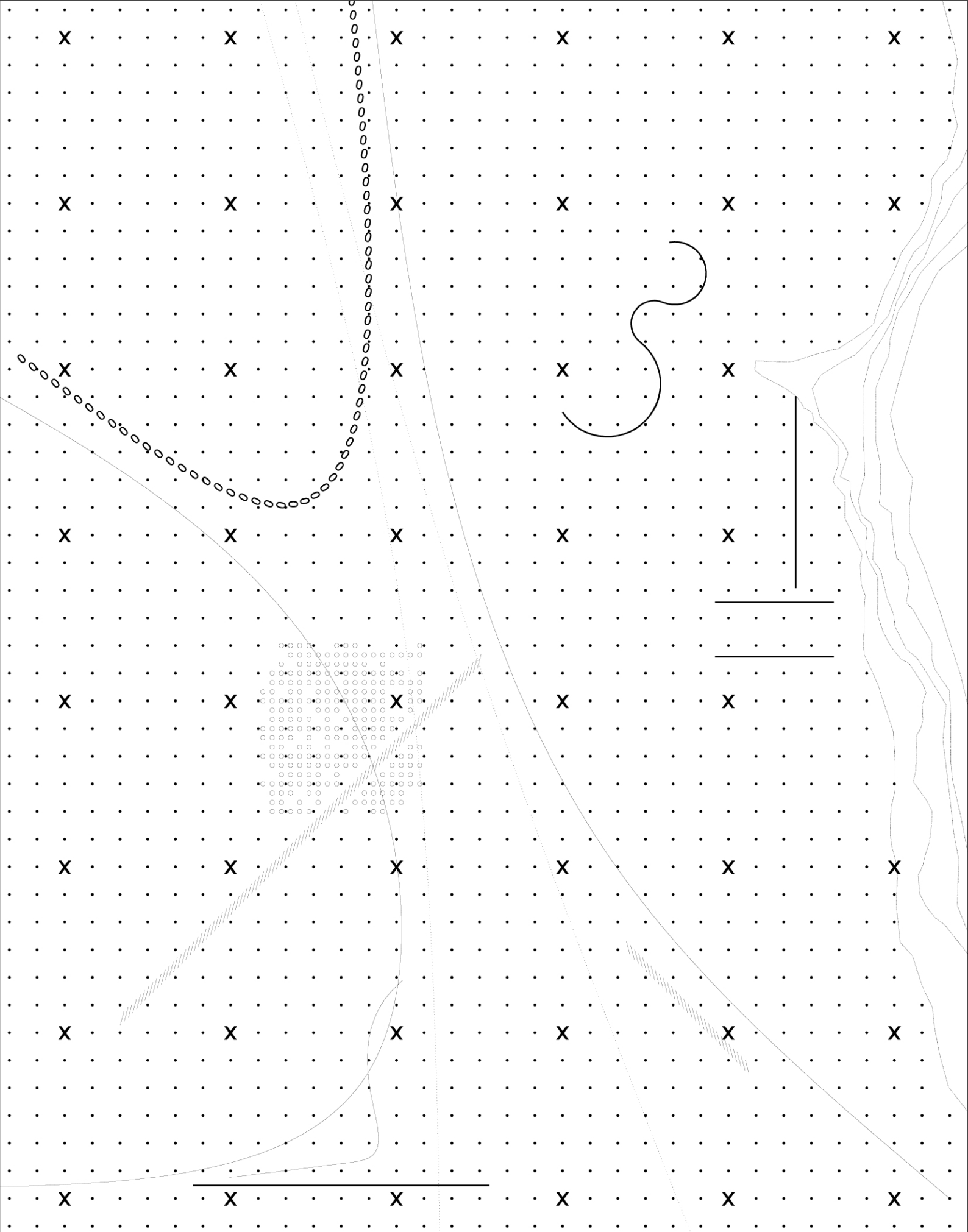
“All grids are fields, but not all fields are grids. One of the potentials of the field is to redefine the relation between figure and ground. If we think of the figure not as a demarcated object read against a stable field, but as an effect emerging from the field itself – as moments of intensity, as peaks or valley within a continuous field – than it might be possible to imagine figure and field as more closely allied.”



Табла 4.4

○

Нефигуративне матрице према Archizoom-у.
 Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.
 Поступак: колаж

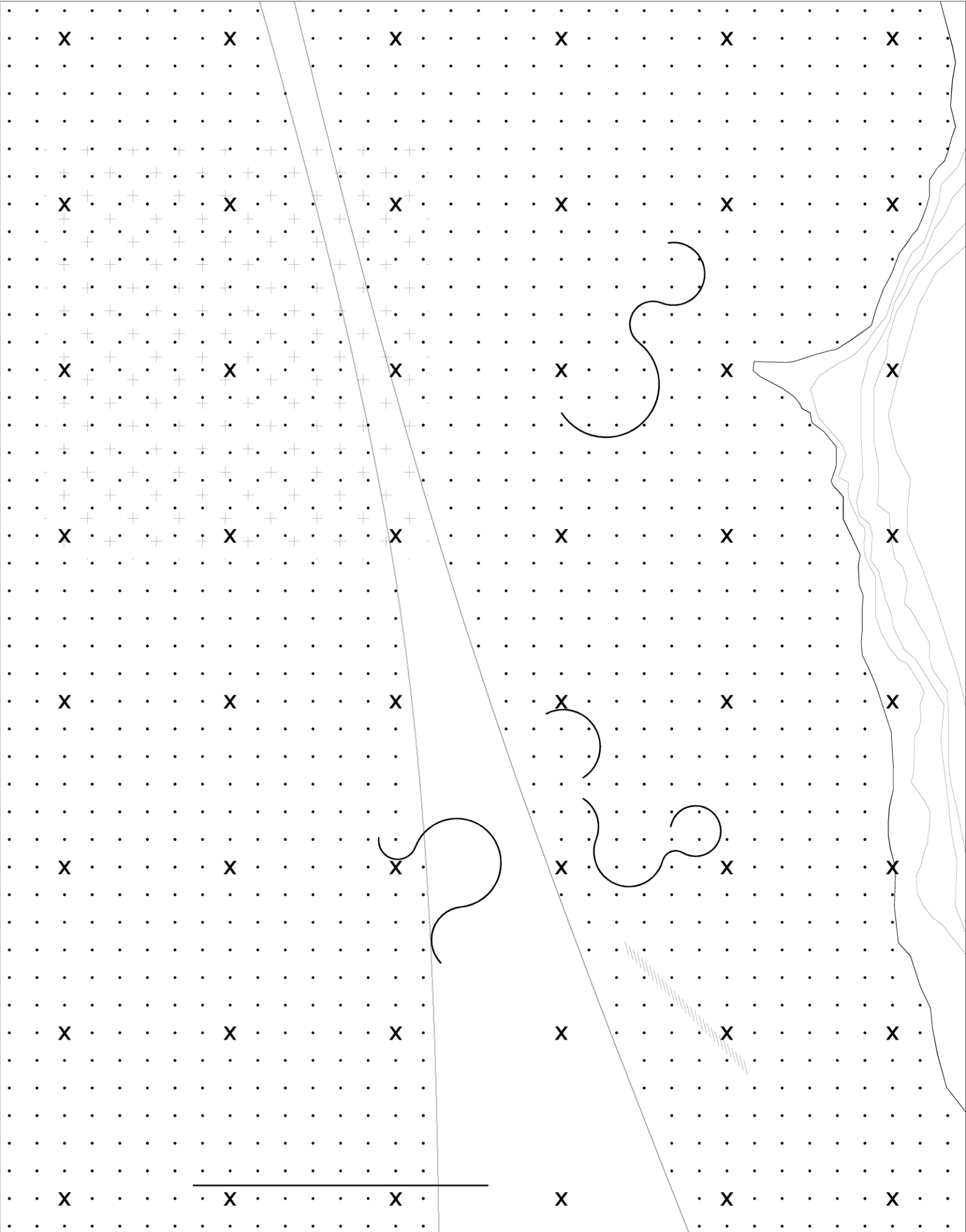


Табла 4.5.

Нефигуративне матрице према Archizoom-у.

Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Поступак: адиција

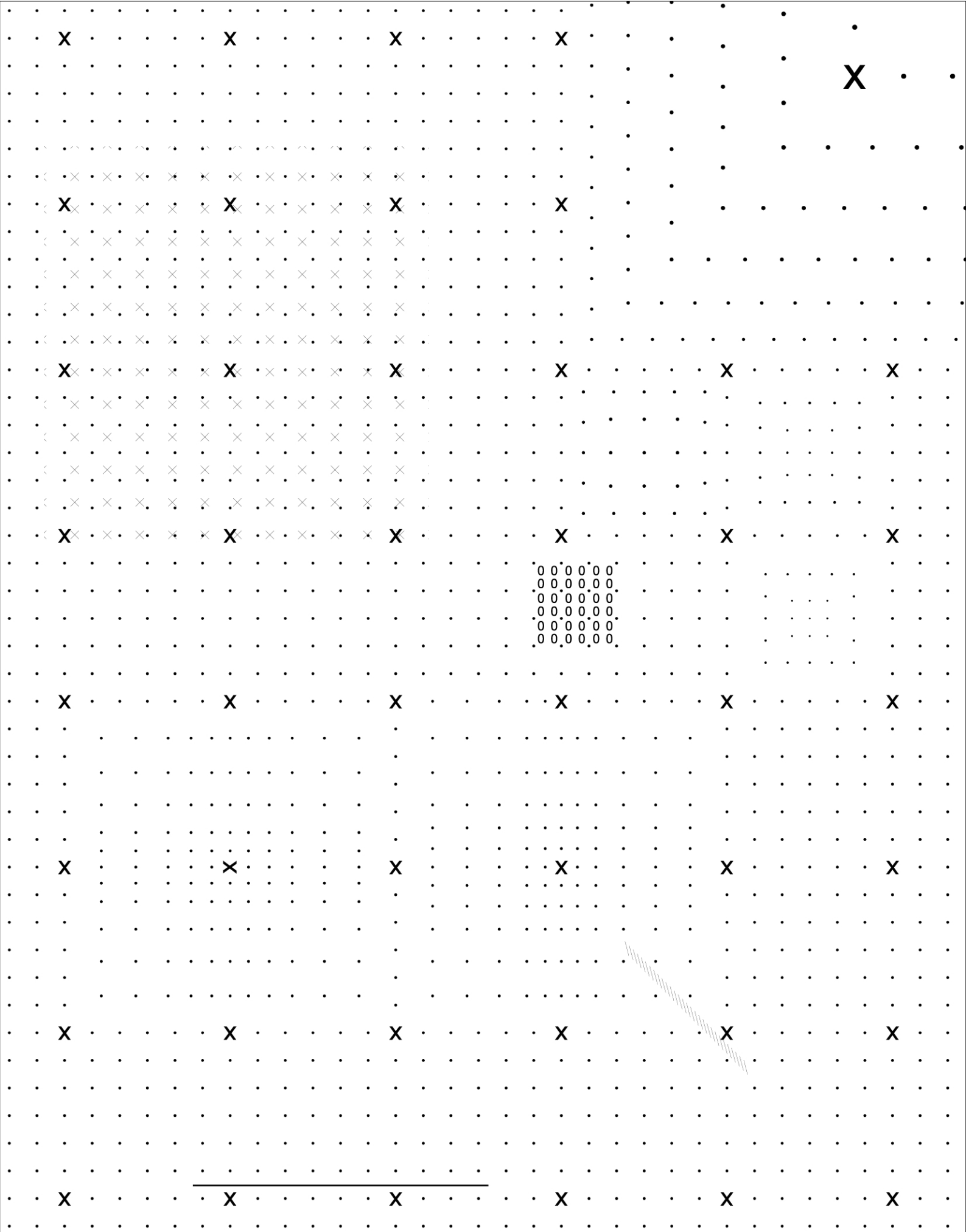


Табла 4.6.

Нефигуративне матрице према Archizoom-у.

Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Поступак: супституција и контекстуализација



Табла 4.7.

Нефигуративне матрице према Archizoom-у.

Анализа и интерпретација кроз употребу савремених техника(алата) и метода.

Поступак: *flocking* (језгрои периферија)

Анализа Мисовог Универзалног простора као нефигуративне матрице

Идеју о универзалном простору коју је Мис предложио и кроз целокупан свој архитектонски опус покушао да спроведе у реалност, Детлеф Мертинс посматра у функцији неутралног оквира који у програмском смислу служи као подлога за производњу различитости. „Архитектонски простор који је из постмодернистичке позиције виђен као „простор ултимативне репресије и контроле”, Мертинс тумачи као „неутрални оквир за универзални простор.”²⁸² Према Мертинсу, сврха архитектонског поретка Мисовог опуса је да омогући увођење самостално генерисаних индивидуалности а да се притом не угрози слобода плана.

Мис инсистира да је ред својствен површини самој по себи, да је ред неодвојив и да зависи од света кроз који се посматрач истински креће. Тај смисао површине и волумена, издвојен од знања о унутрашњем реду или од логике сједињавања, довољан је да истисне грађевину из ванвременог, идеализованог света аутономне форме, и смести је у конкретну реалну ситуацију, отворену за могућности и неизвесност живота у модерном граду. Овде се Мис противи *a priori* постављеном реду; он урања у хаос новог града и трага за другим редом унутар њега, систематски користећи неочекивано, неизвесно и необјашњиво.²⁸³

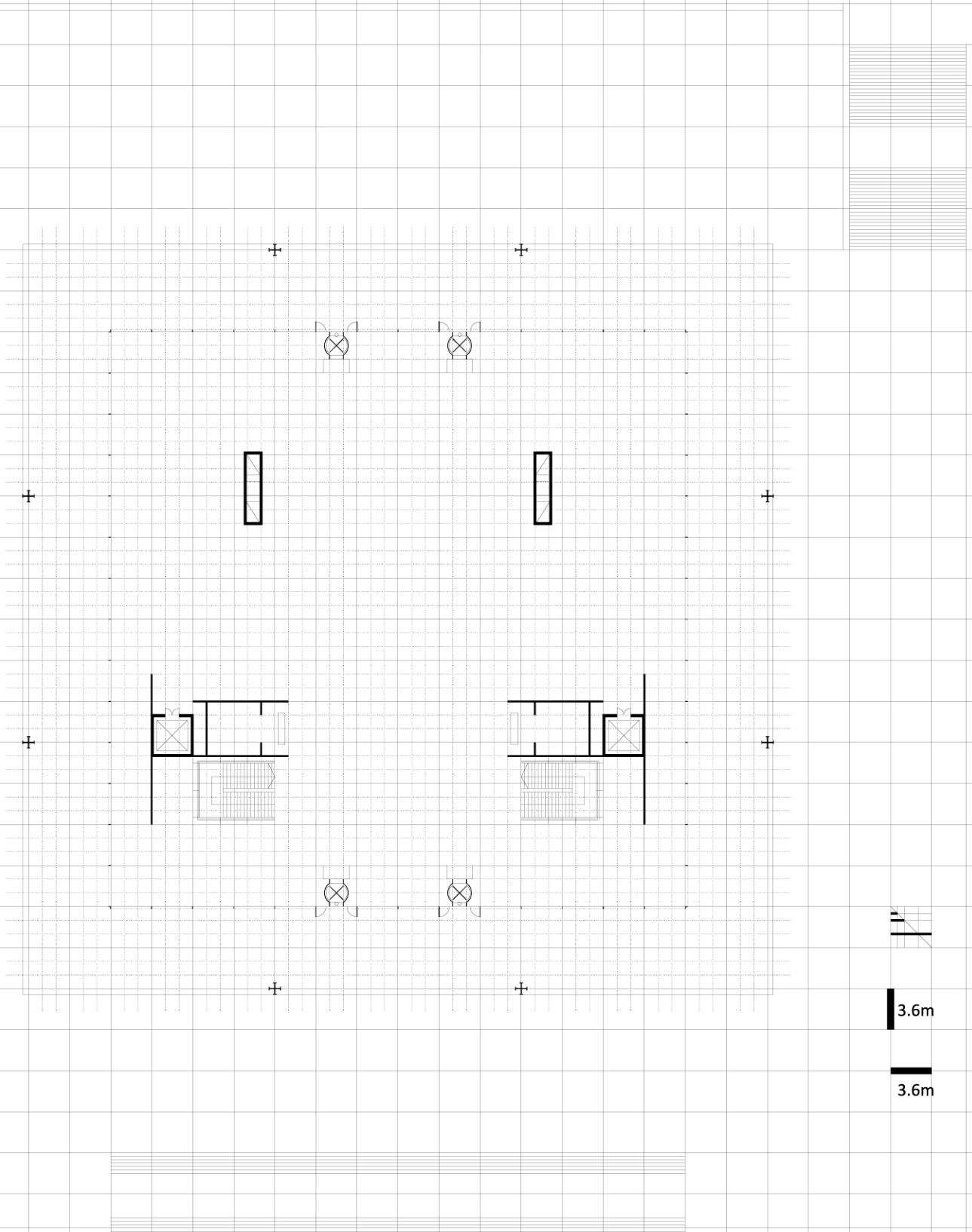
Табла 4.9. *S. R. Crown Hall*, Чикаго, Илиноис, САД, 1956. *Ludwig Mies van der Rohe*

Табла 4.10. *Neue Nationalgalerie*, Берлин, Немачка, 1968. *Ludwig Mies van der Rohe*

Табла 4.11. Изложба *Content* (2003), Рем Колхас, *Neue Nationalgalerie*, Берлин, Немачка

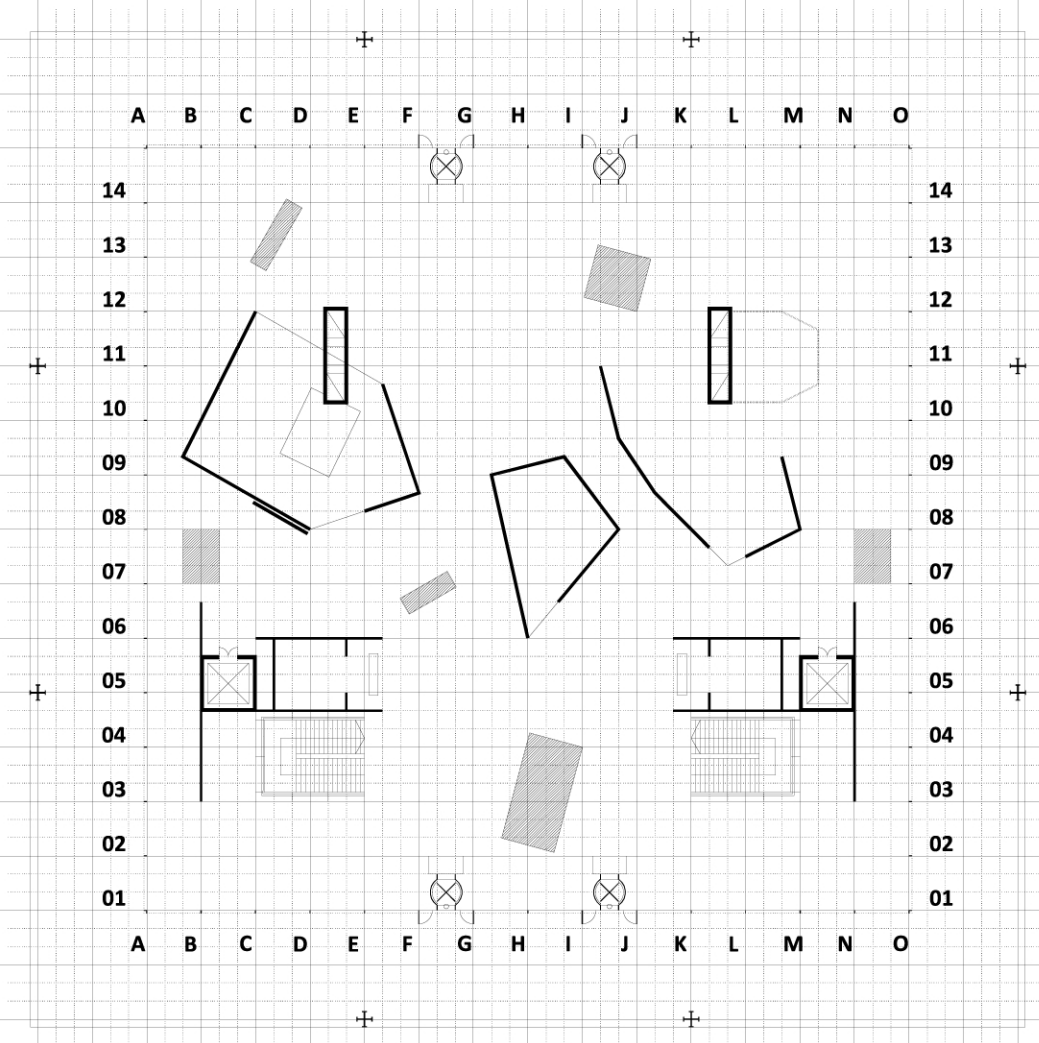
²⁸² Mertins, *Modernity Unbound*, 142.

²⁸³ Hays, “Critical Architecture.”



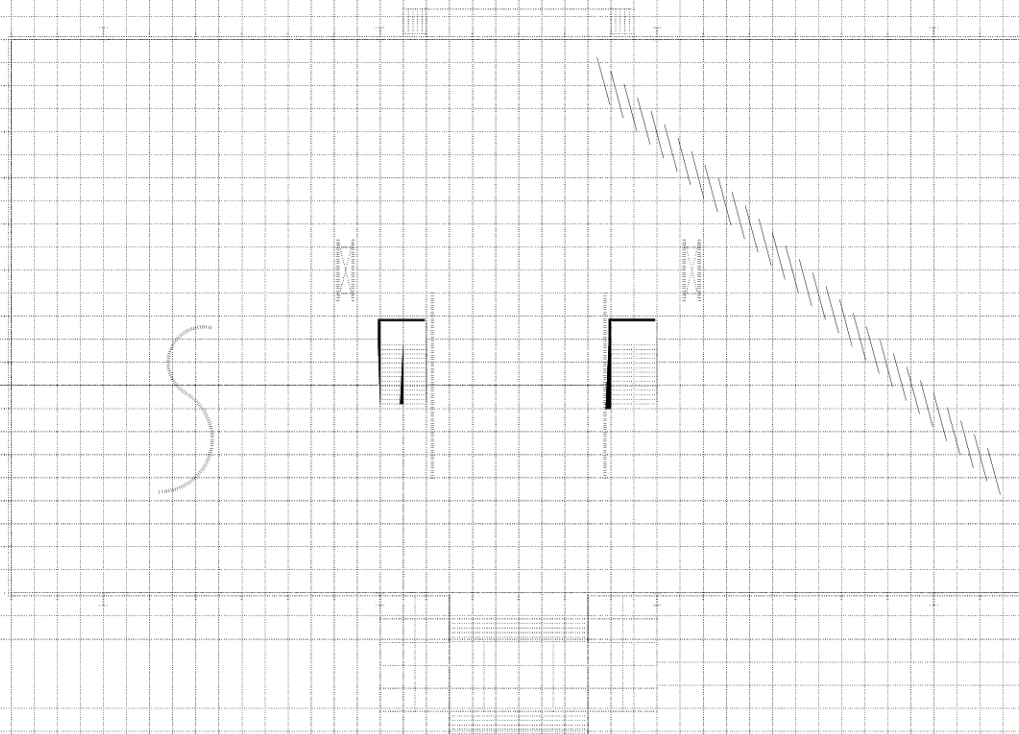
Табла 4.10

Универзални простор. *Neue Nationalgalerie*, Берлин. Мис ван дер Рохе
Целовитост поља: споља= унутра
Језгро и периферија: функционалне синтаксе концентрисане у односу
на просторно поље
симетрија и удвајање: неутрализација елемената, зарад
универзалности простора



Табла 4.11

Универзални простор. *Neue Nationalgalerie*, Берлин. Мис ван дер Рохе
 Изложба *Content*. (2003) Рем Колхас и ОМА
 Анализа плана обављена је на основу радне аналитичке макете која је
 служила као рипрема за изложбу



Табла 4.9

Анализа Мисовог Универзалног простора као нефигуративне матрице
S. R. Crown Hall, Чикаго, Илиноис, САД, 1956. Ludwig Mies van der Rohe
Целовитост поља: споља= унутра
Језгро и периферија: функционалне синтаксе концентрисане у односу
на просторно поље
симетрија и удвајање: неутрализација елемената, зарад
универзалности простора

ДИЈАГРАМИ:

Дијаграм 5.2 Аналитички цртеж – изометрија.

Архитектура као инфраструктура

Конкурсни пројекат за архитектонско-урбанистичко решење насеља социјалног становања у Овчи, Београд. (2011)

(аутори: Павле Стаменовић, Душан Стојановић, Марко Вуковић)

Дијаграм 5.3 Аналитички цртеж – изометрија.

Trial and error: итеративни поступак пројектовања

Конкурсни пројекат EUROPAN12, за урбанистичко-архитектонско решење подручја Кагран у Бечу, Аустрија. (2012)

(аутори: Дуња Предић, Павле Стаменовић, Душан Стојановић, Жарко Узелац)

Дијаграм 6.1 Аналитички цртеж транслације:

- непроменљиви елемент према линеарној трајекторији

1) Конкурсни пројекат за манастирски комплекс у Требињу, БиХ, 2015.

(аутори: Павле Стаменовић, Душан Стојановић, Милица Боровић, Мирјана Јовић)

2) *Architecture in Translation* пројекат изложен на Бијеналу архитектуре у Талину, Естонија. (2012)

(аутори: Павле Стаменовић, Јелена Митровић, Давор Ереш)

- непроменљиви елемент према комплексној трајекторији

Конкурсни пројекат за архитектонско-урбанистичко решење насеља одрживог становања на општини Савски венац у Београду. (2014)

(аутори: Душан Стојановић, Павле Стаменовић)

Дијаграм 6.2. Аналитички цртеж секвенционисања:

- променљиви елемент (секвенца) према линеарној трајекторији

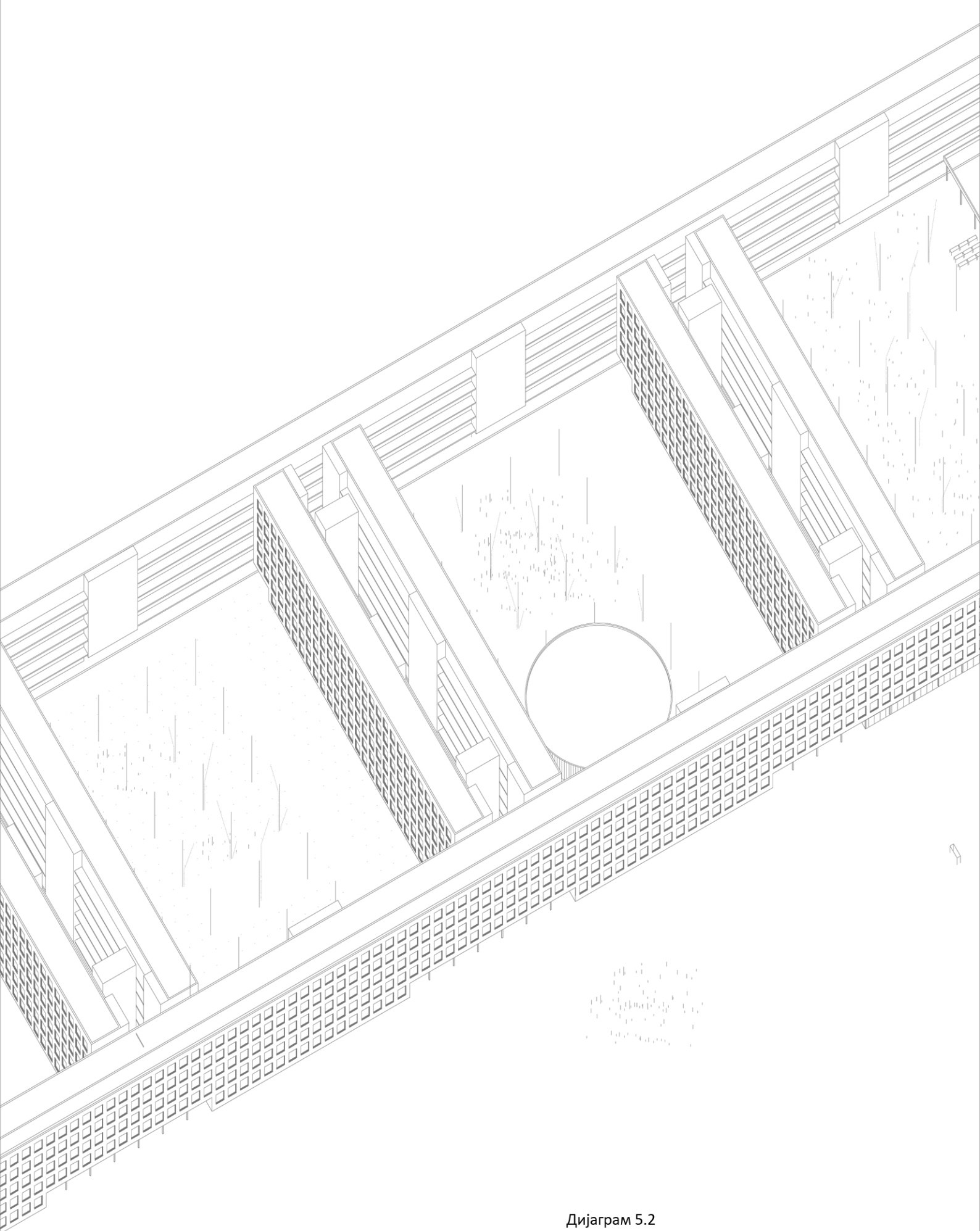
Конкурсни пројекат за урбанистичко-архитектонско решење хотелског комплекса на Палићу. (2014)

(аутори: Павле Стаменовић, Душан Стојановић, Дејан Милановић)

- променљиви елемент (секвенца) према комплексној трајекторији

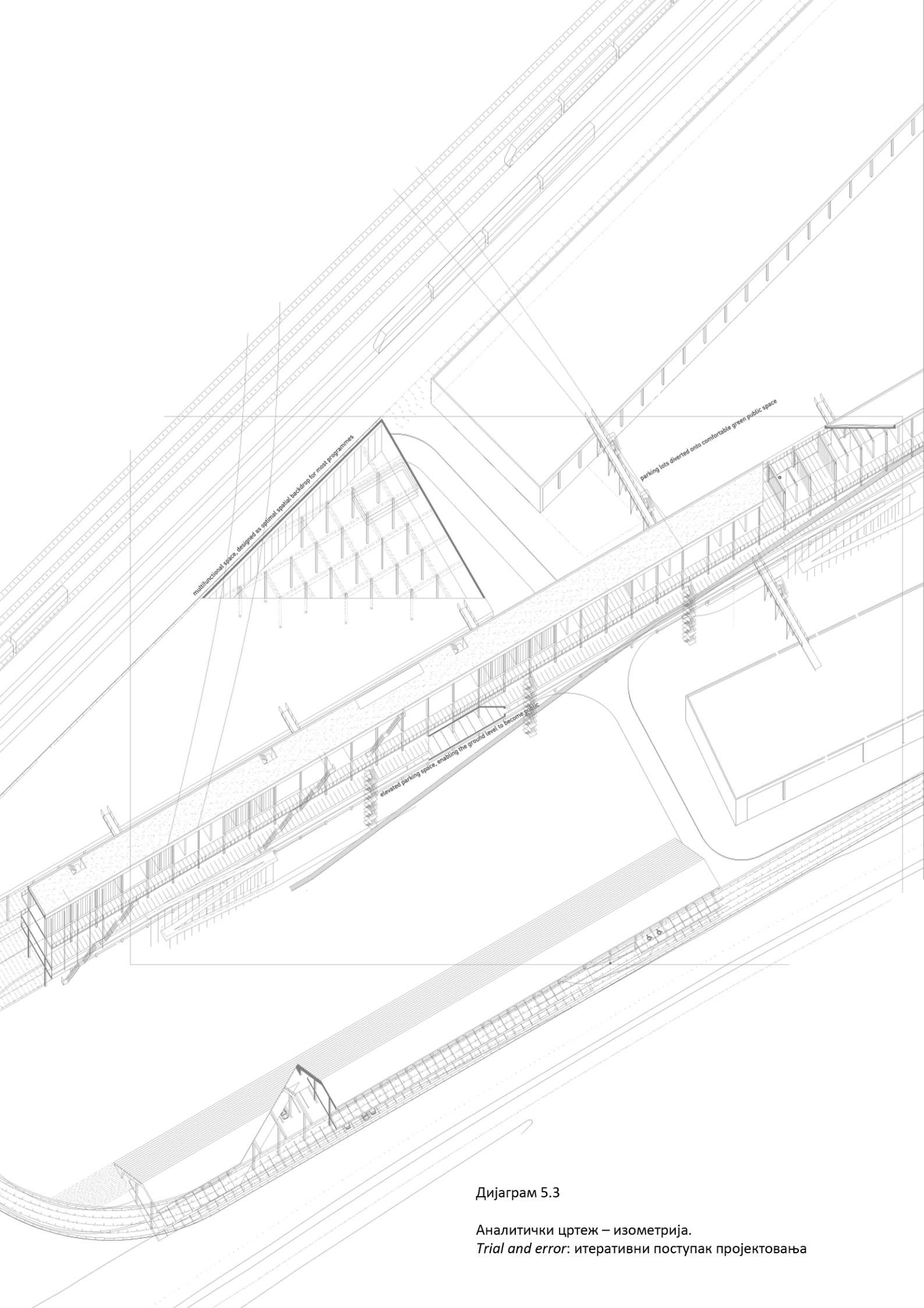
Самоиницирани рад. Студија форме: из 3D у 4D. Мотивисано расписом конкурса за музеј Гугенхајм у Хелсинкију, Финска (2014)

(аутор: Павле Стаменовић)



Дијаграм 5.2

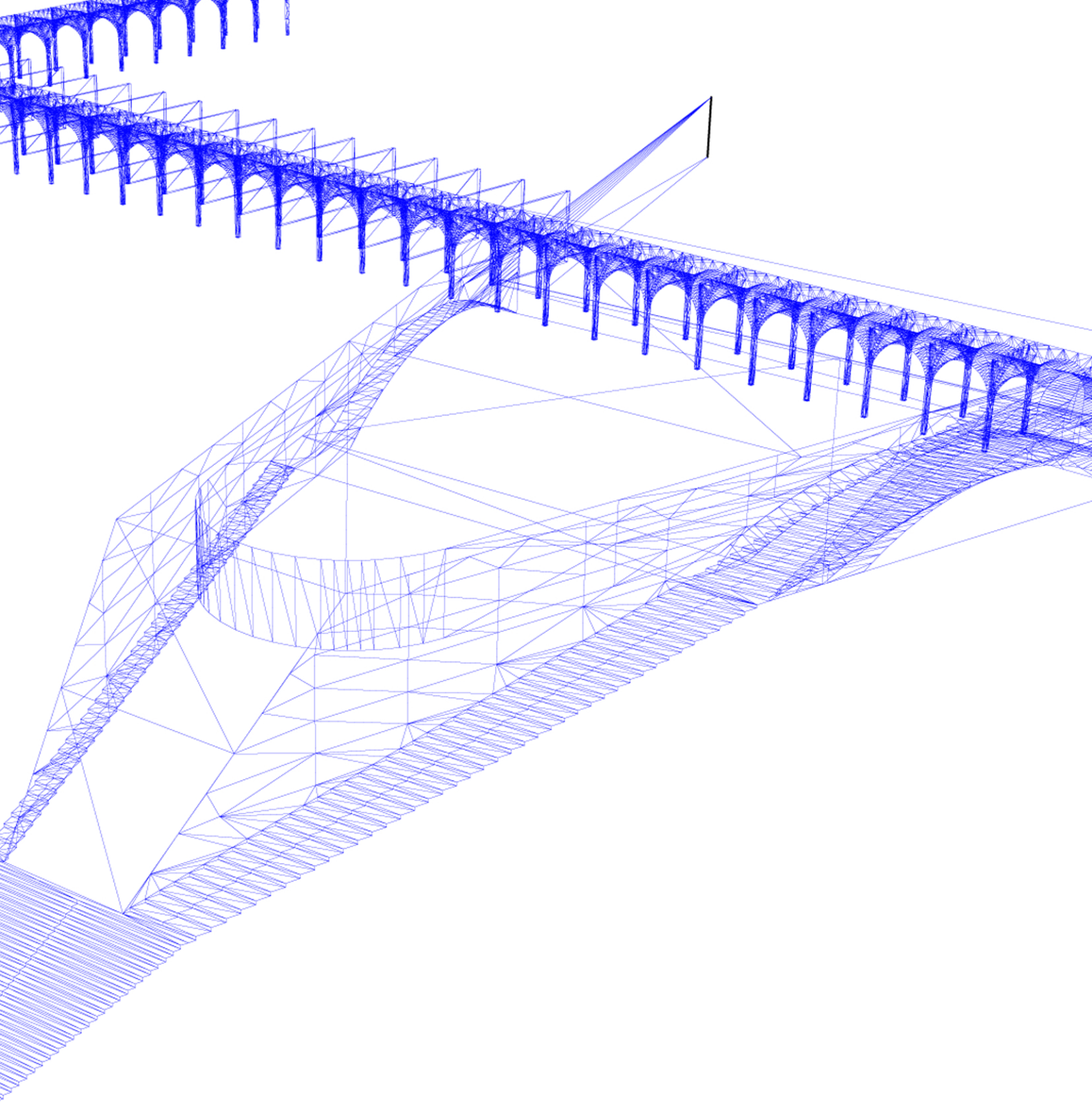
Аналитички цртеж - изометрија:
Архитектура као инфраструктура



Дијаграм 5.3

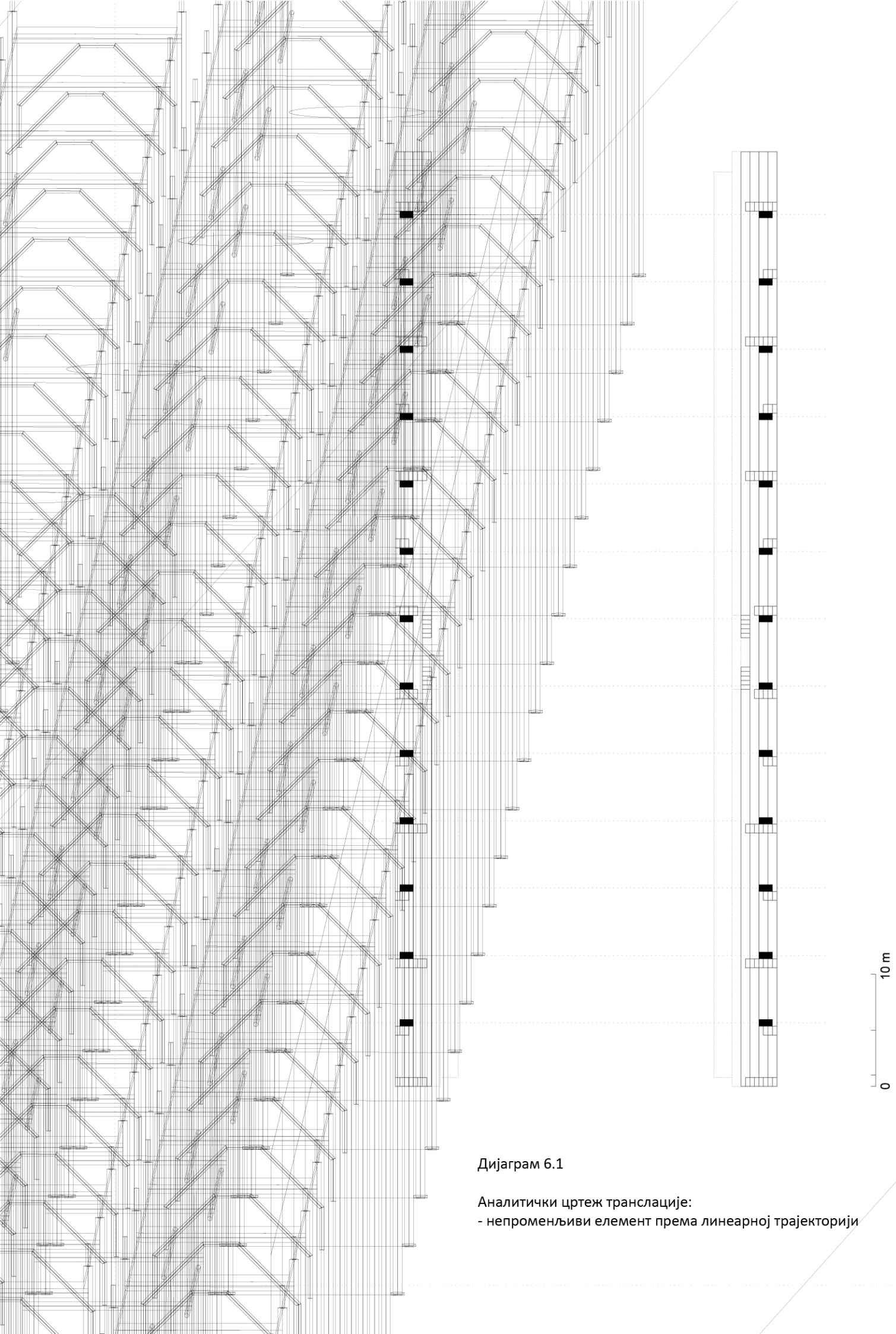
Аналитички цртеж – изометрија.

Trial and error: итеративни поступак пројектовања



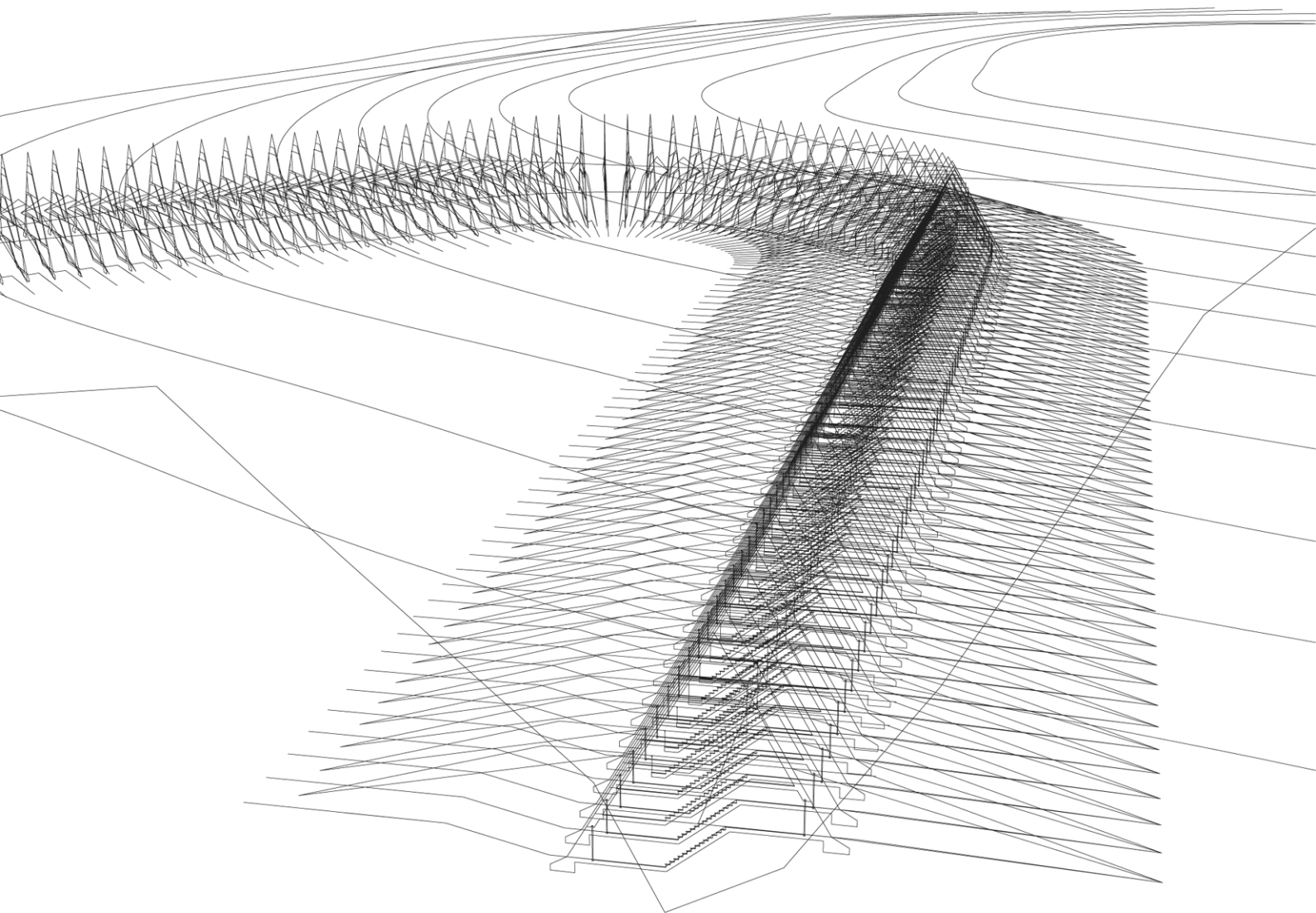
Дијаграм 6.1

Аналитички цртеж translације:
- непроменљиви елемент према линеарној трајекторији



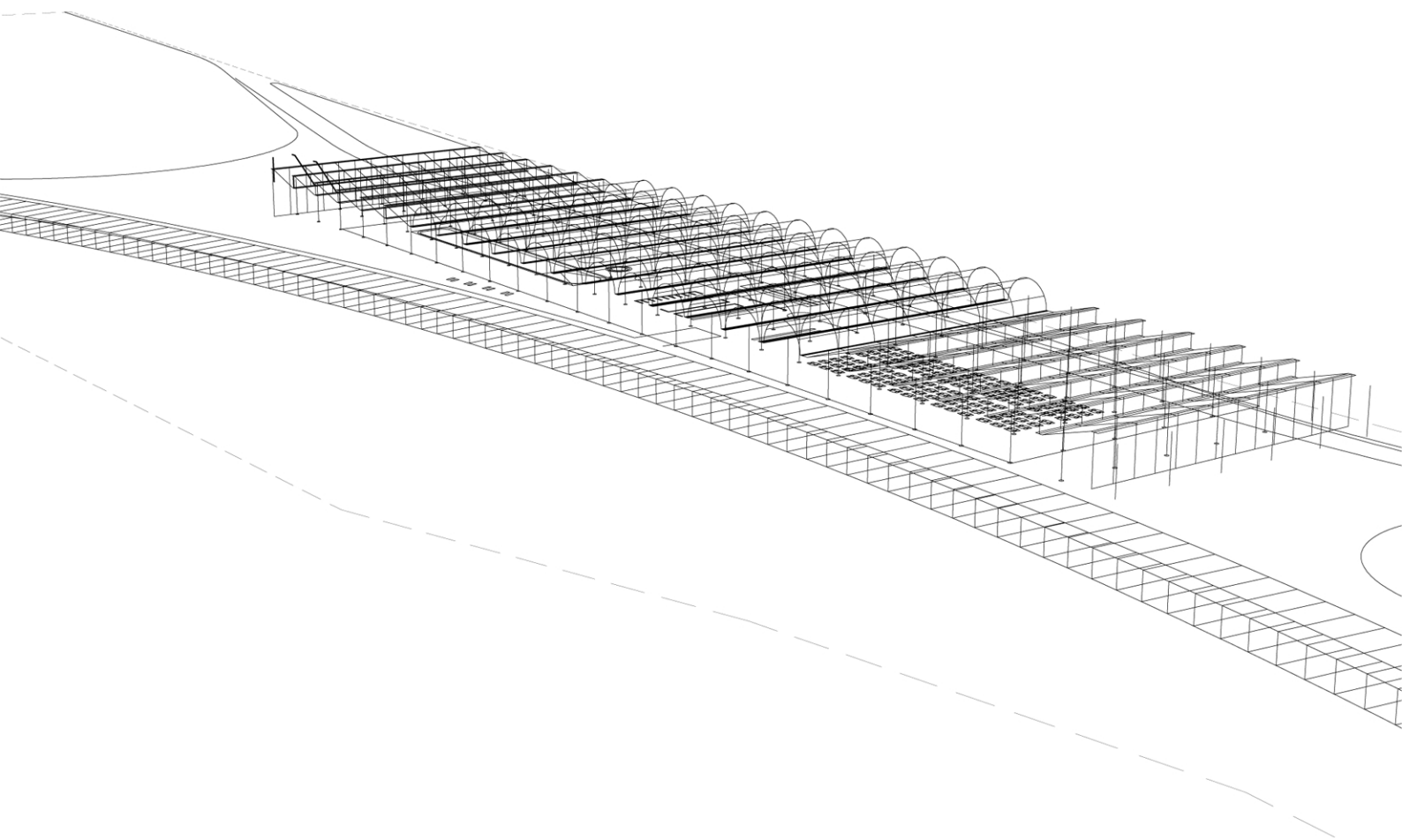
Дијаграм 6.1

Аналитички цртеж трансације:
- непроменљиви елемент према линеарној трајекторији



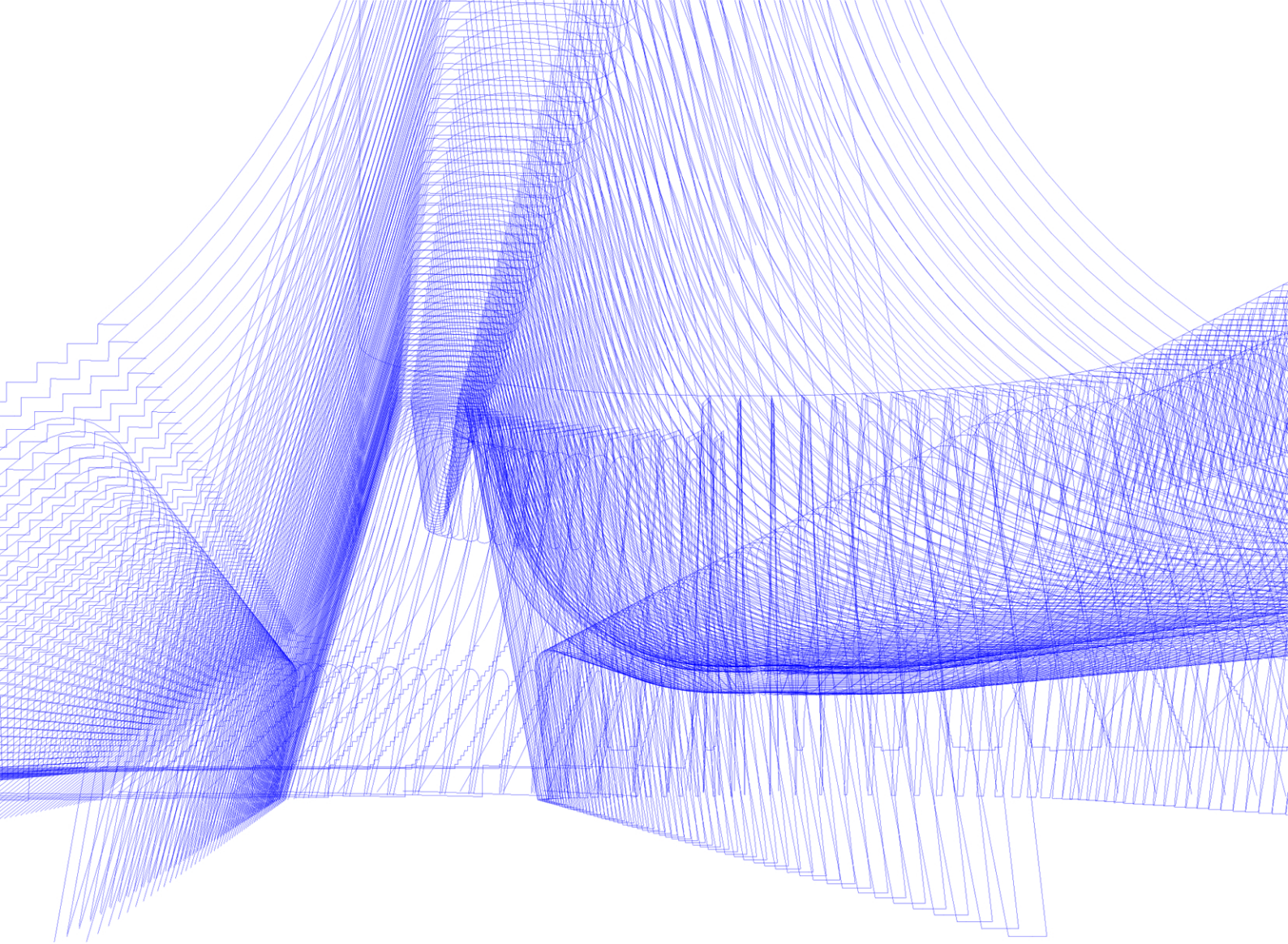
Дијаграм 6.1

Аналитички цртеж translације:
- непроменљиви елемент према комплексној трајекторији



Дијаграм 6.2.

Аналитички цртеж секвенционисања:
- променљиви елемент (секвенца) према линеарној трајекторији



Дијаграм 6.2.

Аналитички цртеж секвенционисања:
- променљиви елемент (секвенца) према комплексној трајекторији

(3) ЗАКЉУЧАК

Рекапитулација закључака и резултата истраживања.

Истраживање које је спроведено кроз ову дисертацију се темељи на постојећим теоријама и теоријским концептима релевантним за истраживање савремене улоге типа и типологије у оквиру архитектонског пројекта. Архитектонске типологије анализирани су као наслеђена историјска систематизована категорија дисциплинарног знања и вештина која у савременим условима неодређености и променљивости не мора бити замењена просторним морфологијама. Кроз ово истраживање је успостављена теоријска база којом се тврди да се управо у граничним вредностима теоријског обухвата типологије налази потенцијал за интердисциплинарност архитектонског дискурса. Аналитички део рада усмерен је на преиспитивање вредности типолошких образаца и праксе пројектовања и грађења у складу са њима, док је допринос рада усмерен ка развијању новог типолошког концепта заснованог на генези тумачења продукције архитектонског простора и будућности дисциплине, појмовно представљен генеричким оквиром његове инструментализације. Резултат рада је теоријска архитектонско-филозофска основа која произилази из интерпретације и контекстуализације типолошке амбивалентности као парадигме дисциплинарне контингентности.

У почетним корацима истраживања идентификована су два доминантна, и често супротстављена, тумачења појма тип – тип као *идеја* и тип као *модел*. У том контексту, прво тумачење је у својој суштини органско јер упућује на поступак разврставања, док је друго тумачење техницистичко јер предвиђа поступак репликације. Такође, кроз анализу извора установљено је да је појам архитектонског типа трансформабилан, јер подлеже утицајима који произилазе из друштвено-политичких са једне, и техничко-технолошких промена са друге стране. Овом дискусијом о двоструком поимању типа постављен је основ за истраживање дијалектичке улоге типа у архитектури кроз аргументативну упоредну анализу извора, која има за циљ да позиционира дуалну (двоструку) улогу типологије у архитектури,

разматране кроз историјско-хронолошки ток два разумевања архитектонског типа, а тиме и саме архитектуре и архитектонске продукције у целини. Овај део истраживања спроведен је у специфичним историјским пресецима (хоризонтално) унутар којих су кроз метод упоредне анализе изложене дихотомне теоријске позиције које свака у односу на претходну граде хронолошки ток (вертикално). Кроз тај историјски пресек издвајају се две кључне концепцијске позиције: концепт типа као **модела** за репродукцију који се надовезује на идеју о гешталту²⁸⁴ и концепт типа као **карактера**, који наводи на епистемологију о знаку. Први систем мишљења припада структуралистичком дискурсу, а други феноменолошком. Катрмер де Кинси разматра тип као карактер зграде, при чему је њена функција у служби оног регистра значења које сугерише својим обликом. За Корбизјеа, зграда симболизује модернистички метанаратив о прогресу кроз елементе који симболизују машину или брод. Комплементарно томе, Росијеве метафизичке огољене форме сугеришу на евоцирање колективног сећања унутар метаисторијских непроменљивих. Насупрот тој линији мишљења, Диран, подстакнут духом времена и позивом наставника архитектуре, кроз схематизацију, успоставља систем класификације постојећих архитектонских форми а у складу са функцијом истих. Хилберзајмер кроз критику хетеротопије урбаних средина са почетка XX века формулише могућност за формирање новог града из универзалне генеричке јединице (*unit*). Александер кроз свој језик мустри успоставља преглед елементарних просторних синтакси које се, по њему, могу слободно комбиновати и колажирати у неочекиване архитектонске целине.

У односу на идентификоване закључке, истраживање које је спроведено кроз инструментализацију теорија из филозофског дискурса настоји да

²⁸⁴ Гешталт је термин из психологије који се односи на теорије о визуелној перцепцији и који представља сложену целину која се не може објаснити као збир њених чинилаца. Теорија Гешталта развијена је од стране немачких психолога двадесетих година XX века. Ова теорија настоји да дефинише начине према којима се опажаји и визуелни елементи организују у групе, или целине уз примену одређених принципа, попут сличности, надовезивања, или близине.

теоријски образложи и конципира амбивалентну улогу типа унутар архитектонског пројекта. Применом и анализом Деридиног концепта о структуралности структуре (и потенцијалу сваке структуре да кроз понављање постане отворена за нове елементе и садржај), и концепта искључене средине, којом се наговештава истовремено разматрање два опозита (уколико се периферија и центар узму као два опозита), отвара се могућност за разумевање структуралности типологије (као структуре) у којој нити језгро нити оквир нису непроменљиви, и заправо узајамно утичу и информишу промене у другом. Комплементарно томе, у Фукоовој теорији, ти образци наслеђеног дисциплинарног знања који дефинишу структуру, за Фукоа представљају Исто које се класификује. Фуко разматра чин класификације као разврставање истих ствари према њиховој сличности, а не у односу на различитост и карактер (као што се то чита код Катмер де Кенсија). Из те Фукоове идеје се долази до закључка да сваки ред или поредак у себи садржи механизме искључивања оних који се не могу сврстати у категорије. Фуко говори о систематизацији знања и могућности укључивања Другог у поредак дискурса (који се по својој природи заснива на Истом), на чему се на теоријском плану заснива аргументација за прекорачење оквира – структуре, у нашем случају типологије. Мотив за консолидацију аргумената који афирмишу руптуру²⁸⁵ у структури типолошког архитектонског апарата базира се на потреби за преиспитивањем ригидне улоге типа у оквиру методологије пројекта. Наиме, теоријско разматрање методолошког капацитета архитектонског пројекта кроз амбивалентност архитектонског типа (у четвртој глави) засновано је на разумевању архитектуре и објекта архитектуре као процеса, а не производа (што представља један од основних проблема целокупног истраживања). Овакве теоријске поставке о методолошком капацитету типа се проверавају

²⁸⁵ Дериди стабилност структуре испитује и искушава кроз концепт руптуре, отвора који ће по њему увек фрустрирати структуралистички пројекат, јер тиме структура увек остаје отворена. Тренутак који Дериди назива руптуром, тај прекид, претпостављено, настаје онда кад структуралност структуре почиње да се промишља, то јест, да се понавља, и то је разлог због ког Дериди каже да се тај прекид заправо ствара кроз понављање. Дакле, руптура настаје прекидом који се остварује кроз понављање. Детаљнија анализа Деридиног концепта руптуре налази се у трећој глави ове дисертације.

кроз појединачне ситуације четири различита савремена пројектантска процеса, са тематским усмерењем на *прекорачење типолошког оквира, промену тежишта, дестабилизацију и недовршеност (редукцију типа)*. Претходне теоријске поставке су анализирани кроз случајеве активних савремених пракси, у сврху анализе различитих савремених пројектантских поступака, који реферишу на одреднице типолошке амбивалентности проистекле из филозофског дискурса. Закључак овог дела истраживања је да су тип и типологија и даље присутни у оквиру савремених архитектонских пракси. Наиме, типологије и типолошко разматрање нису напуштени, већ је улога типа унутар методологије пројектовања савремених пројектантских пракси динамичка и подложна произвољности (постмодерног) тумачења; од тренутка када је архитектура номинално одбацила типологију као главно аналитичко средство у оквиру процеса пројектовања, тип постаје динамички, генеративни алат у служби метода. Насупрот томе, ово истраживање увиђа тенденцију пројектовања изван типологије, кроз редукцију архитектонских типова у односу на контингенције савремености, на релацији објекат – програм. Тај пројектантски метод усмерава истраживање типолошке амбивалентности кроз меру довршености архитектонског пројекта која је у овом истраживању постављена као могућност разумевања архитектуре и архитектонског пројекта као процеса (поступка), а не производа.

Следствено томе, предложен је пројектантски теоријски модел према којем се истовремена општост и партикуларност природе генеричког типа уводи као теоријска конструкција за одређивање генеричког оквира његове нове или измењене употребе; унутар архитектонског дискурса ближе је одређен појмовни апарат генеричности кроз својство типа као истовремено и општег и појединачног. Наиме, типолошка амбивалентност пројекта у контексту генеричког оквира разрешава питање темпоралности архитектонског програма у односу на физичко трајање самог објекта архитектуре. Примена тог аналитичког модела је спроведена у седмој и завршној глави истраживања.

Провера хипотеза истраживања.

Полазна премиса овог истраживања одређена је становиштем да је применљивост архитектонских типологија у савременом професионалном контексту условљена управо њиховом способношћу прилагођавања новим околностима. Нов контекст подразумева начелну променљивост различитих просторних ситуација којима се типологије опиру као заокружен систем, или историјска категорија. Кроз развој нових и агилнијих начина њихове употребе, стварају се услови за рад који уочену инертност типа транспонују у вредносни критеријум пореклањегове утилитарности (одвијајући се кроз процес пројектовања). Следствено томе, усмерење овог истраживања на проблем типолошке амбивалентности као стања је формулисано методолошки, како би то стање постало препознатљиво унутар пројектантске дисциплине.

Такође, дисертација полази од хипотезе да су архитектонске типологије саставни део процеса трансформације стечених, односно историјски потврђених просторних синтакси и да се као такве, у форми образаца оперативног дисциплинарног знања, могу тумачити у савременим околностима. То значи да се њихова дословна примена транспонује на линији између продукције и постпродукције архитектонског простора, као оперативни метод архитектонског пројекта којим се доприноси његовој виталности. Аналитички део самог поступка пројектовања успостављен је као *technè* архитектонске професије. Емпиријски карактер онога што се некада називало *типом* сада информише и омогућава развој *нове* вештине интуитивног карактера радног пројектантског модела, заснованог на *идеји* променљивости кроз понављање.

Друга хипотеза произилази из прве као логички след и оријентисана је на савременост поступка генезе архитектонског простора. Према њој, генерички оквир архитектонског пројекта одређује меру његове оперативне довршености у односу на специфичност и персонализованост просторних елемената континуитета, тј. на остваривост и одрживости *живе* архитектуре. Ова хипотеза истовремене општости и партикуларности природе

архитектонског генеричког типа, појам типолошке амбивалентности уводи као теоријску конструкцију за његову нову или измењену форму. Типолошка амбивалентност пројекта у контексту генеричког оквира, дакле, унутар овог истраживања разматра се као питање темпоралности архитектонског програма у односу на физичко трајање објекта архитектуре.

Циљеви оваквих тврдњи су двојаки. Најпре, истраживање је усмерено ка ширењу оперативних знања и вештина архитектонског деловања и стварању кондиције за развијање нових техника којима би се унапредила пракса, док се питање амбивалентности задржава и инструментализује у теоријским моделима и филозофији истраживачког приступа архитектонског пројектовања.

Прва хипотеза предлаже *архитектонске типологије као саставни део процеса трансформације стечених, испробаних просторних синтакси у нове обрасце оперативног дисциплинарног знања*. Из ове позиције, архитектонске типологије нису као раније разматране у функцији класификација, означивања или обележавања акумулираних просторно-програмских упутстава која се потом дословно примењују као продукција, већ су разматране као метод у служби архитектонског пројекта којим се доприноси виталности аналитичког дела самог поступка пројектовања. У том смислу, типологије у функцији студије типова се разматрају и истражују као *technè* архитектонске професије (едукативни део дисциплине), као платформа у односу на коју се формулишу нови обрасци рада са директним просторним импликацијама. Наиме, емпиријски карактер типа информише и омогућава развој вештине којом се активира интуитивни карактер радног пројектантског модела, који управо подразумева променљивост унутар понављања.

Допринос првог дела дисертације садржан је у одређењу појма тип; кроз истраживање развијен је појмовни апарат који појам тип разматра кроз његова генеричка својства на релацији опште – појединачно. Ова теза развијена је из интуитивне хипотезе која произлази из покушаја да се разумеју савремене околности унутар којих настаје архитектонски пројекат,

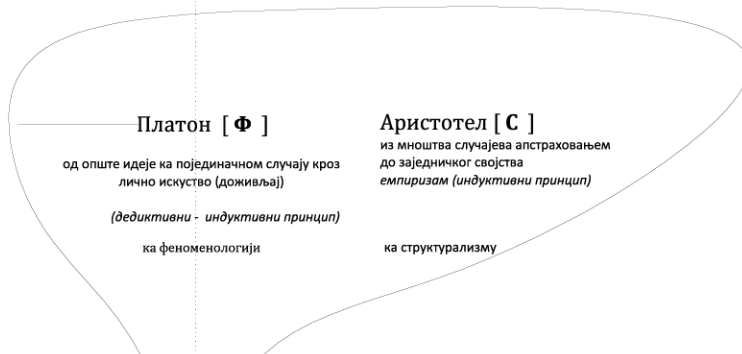
а која је у директном садејству са проблемом - парадоксом којим је целокупно истраживање мотивисано. Наиме, тип лоше реагује на време као димензију архитектуре, али уколико се архитектура разматра кроз генерички тип, пројектовање елементарних синтакси (које су у својој природи типолошке) оставља простор за антиципацију накнадне (промене) програма. На тај начин тип задржава своју улогу кроз просторне синтаксе нижег реда, а та улога је динамичка. У том контексту, будућност улоге типа је садржана у генеричности архитектонског поступка и архитектонског простора. Тиме је дефинисана друга хипотеза истраживања, према којој *Генерички оквир пројекта одређује меру оперативне довршености пројекта у односу на коју су спецификација и персонализација просторних елемената континуирано (одрживо) оствариве*. Полази се од истовремене општости и партикуларности природе генеричког типа, док се појам типолошке амбивалентности уводи као теоријска конструкција за одређивање генеричког оквира његове нове или измењене употребе. Типолошка амбивалентност пројекта у контексту генеричког оквира разрешава питање темпоралности архитектонског програма у односу на физичко трајање самог објекта архитектуре. Тај допринос истраживања је неопходно проверавати кроз реални поступак, стога следећи корак реализације резултата истраживања подразумева неку врсту реалне провере хипотеза, чиме је капацитет тематског оквира доктората исцрљен, чиме се отварају теме за даље истраживање.

Правци даљег истраживања.

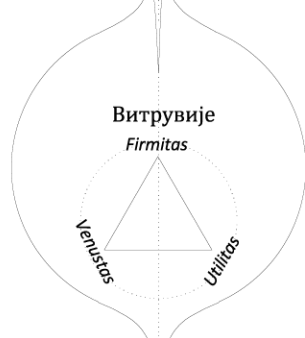
Резултат рада је теоријска архитектонско-филозофска основа која произилази из интерпретације и контекстуализације типолошке амбивалентности као парадигме дисциплинарне контингентности. На основу овог истраживања може се очекивати развој конкретног методолошког приступа на принципима континуитета, операционализације и продукције у области теорије архитектонског пројектовања, високошколске архитектонске едукације, нарочито у истраживачком пројектовању, али и конкретним применама у пракси, и то у првом реду у реконструкцији постојећих превазиђених типолошких ситуација. То значи да се оправданост овог научног рада може видети пре свега у неопходности теоријских разматрања која унапређују моделе архитектонског мишљења, критике, образовања и стварања укључујући интердисциплинарност као гарант савремености приступа.

Форма-Идеја

V - IV век п.н.е.



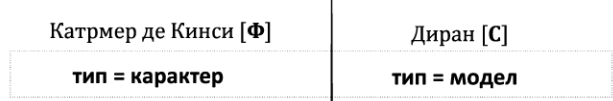
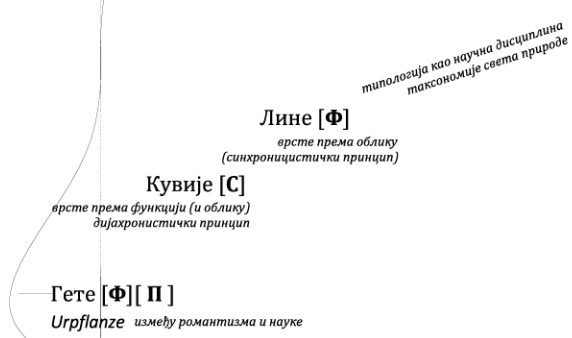
I век п.н.е.



XVI век

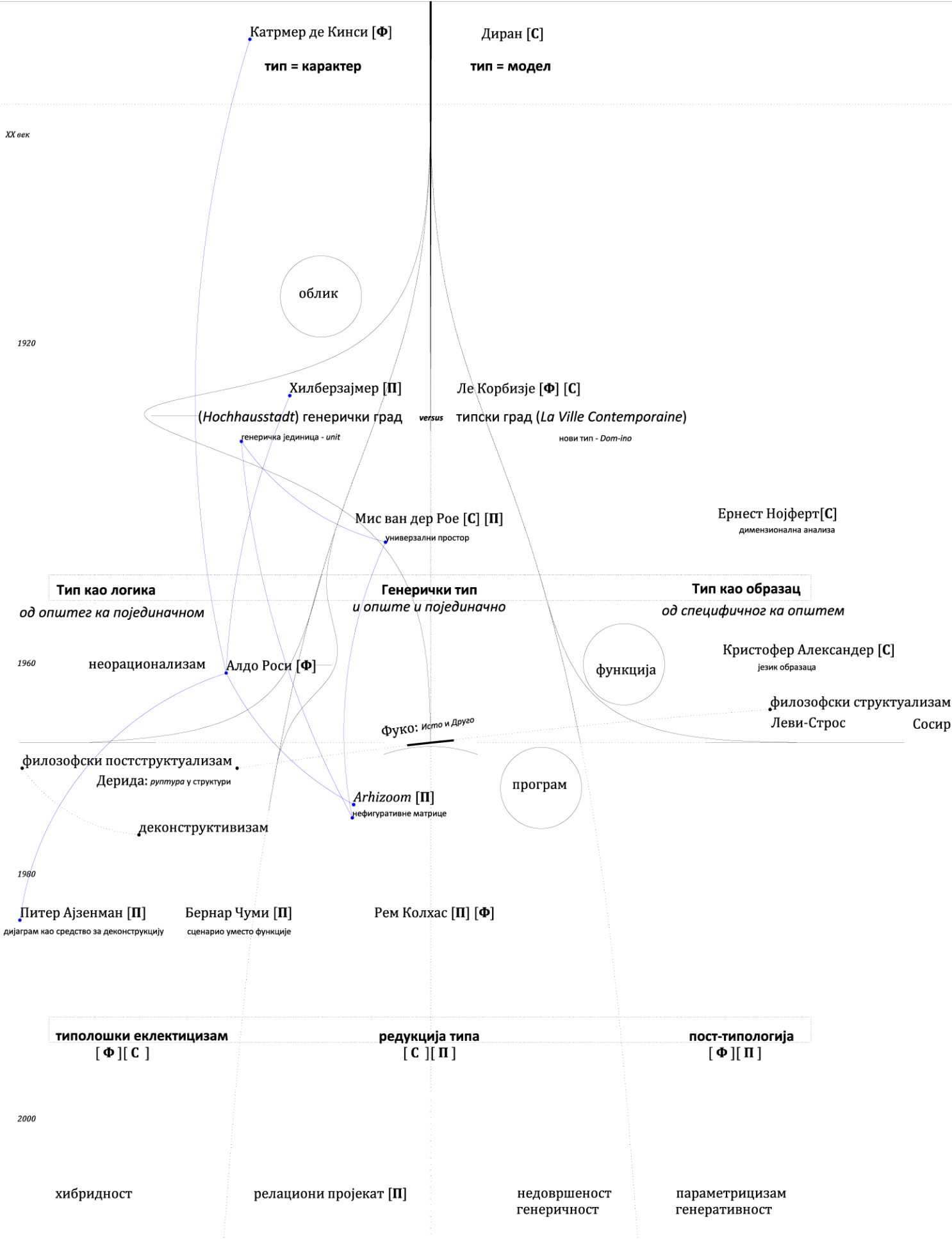


XVII век



Легенда:

- [С] - функција/Структура
- [Ф] - облик/Форма
- [П] - садржај/Програм



Легенда:

- [С] - функција/Структура
- [Ф] - облик/Форма
- [П] - садржај/Програм

БИБЛИОГРАФИЈА

Списак извора и литературе

Извори

- Alexander, Christopher, Sara Ishikawa and Murray Silverstein. *Pattern Language: Towns, Buildings, Construction*. New York: Oxford University Press, 1977.
- Diran, Ž. N. L. *Pregled predavanja*. Prevod: I. Bogdanović, M. Baštić, M. Đorđević. Beograd: Građevinska Knjiga, 1989.
- Durand, J.N.L. *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes, remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle*. Paris: Gillé, 1801.
- Durand, J.N.L. (1802). *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique*. Paris: Chez l'Auteur, 1802.
- Durand, J.N.L. *Nouveau Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique*. 1813.
- Hilberseimer, Ludwig. *Metropolisarchitektur*. Translated by R. Anderson. New York: Columbia University GSAPP Sourcebooks, 2010.
- Le Corbusier, *Modulor 2: La parole est aux usagers. Suite du premier volume "Le Modulor" de 1948*. Boulogne: Editions de L'Architecture D'Aujourd'hui, 1954.
- Le Corbusier, A Contemporary City (1926). In R. T. LeGates & F. Stout (Eds.), *The City Reader* (317-324). New York: Routledge, 2007.
- Milenković Branislav. *Poslediplomske studije, Razvoj programskih načela*. Beograd: Arhitektonski fakultet u Beogradu, 1975.
- Milenković, Branislav. *Poslediplomske studije, Kurs- Stanovanje 1983-1985, Materijali sveska 72: Nauka o prostoru – prilozi*. Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2007.
- Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu, četvrto izdanje*. Beograd: Građevinska knjiga, 1990.
- Milenković, Branislav. *Uvod u arhitektonsku analizu 2, Compendium*. Beograd: Građevinska knjiga, 2001.
- Nojfert, Ernst. *Arhitektonsko projektovanje. Osnove, norme, propisi o lokaciji, građenju, oblokovanju, potrebnom prostoru, odnosu prostorija, merama za zgrade, prostorije, opreme i pribore sa čovekom kao merilom i ciljem*. 37. Izdanje. Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- Vitruvius, Markus. *Deset knjiga o arhitekturi*. Prevod: M. Lopac. Sarajevo: Svjetlost, 1990.
- De Quincy, Antoine-Chrysostome Quatremère. *Dictionnaire Historique D'Architecture, Les notions historiques, descriptives, archeologiques, biographiques, théoriques, didactiques et pratiques*

de cet art. Paris: L'Institut Royal de France (Académie des Inscriptions et Belles-lettres) et Secrétaire Perpétuel de l'Académie des Beaux-arts, 1832.

Примарна литература

- Argan, Giulio Carlo. „On the Typology of Architecture,” *Architectural Design* (1963)
- Aureli, Pier Vittorio. „Architecture for Barbarians: Ludwig Hilberseimer and Rise of the Generic City,” *AA files* 63 (2011): 3-18.
- Aureli, Pier Vittorio. „The Barest Form in which Architecture Can Exist: Some Notes on Ludwig Hilberseimer's Proposal for the Chicago Tribune Building,” *San Rocco* 2 (2011):17-22.
- Aureli, Pier Vittorio. *The Possibility of an Absolute Architecture*. London: MIT Press, 2011.
- Aureli, Pier Vittorio, Tattara, Martino. *11 Projects*. London: AA Publications, 2013.
- Aymonino, Carlo. „Type and Typology,” *Architectural Design* 55 (1985): 5-6.
- Aymonino, Carlo. “La formazione di un moderno concetto di tipologia edilizia.” *La formazione di un moderno concetto di tipologia edilizia*, 1965.
- Baylon, Mate. *Stambene zgrade*. Beograd: Gradjevinska knjiga, 1952.
- Bouriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les presses du reel, 2002.
- Carl, Peter. „Type, Field, Culture, Praxis.” *Architectural Design*, 2011.
- Carmo, Mario. *The Alphabet And The Algorithm*. London: The MIT Press, 2011.
- Colquhoun, Alan. “Typology and Design Method,” *Perspecta* 12 (1969): 71-74.
- Frenton, Joseph. „Hybrid Buildings,” In *Pamphlet Architecture* 11, edited by Lynette Widder, 1984.
- Geers, Kersten, Severen, van David. *Seven Rooms*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 2009.
- Gregotti, Vittorio. „The Grounds of Typology,” *Casabella* 509-510 (1985): 4-8.
- Hays, K. Michael. *Modernism and the posthumanist subject: the architecture of Hannes Meyer and Ludwig Hilberseimer*. Cambridge: The MIT Press, 1995.
- Johnston, Sharon. Mark Lee. *Generic Specificity - Five Points for an Architecture of Approximation*, 2010.
- Koolhaas, Rem. Typical Plan. In J. Sigler (ed.) *S,M,L,XL* (334-354). New York: The Monacelli Press, 1995.
- Koolhaas, Rem. Generic City. In J. Sigler (ed.) *S,M,L,XL* (1239-1264). New York: The Monacelli Press, 1995.
- Lavin, Sylvia. *Quatremere de Quincy and The Invention of a Modern Language of Architecture*. Cambridge: The MIT Press, 1992.
- Lee, Christopher M. S. and Sam Jacoby. *Typological Formations: Renewable building types and the city*. London: AA Publications, 2007.
- Leupen, Bernard. *Frame and the generic space*. Rotterdam: 010 Publishers, 2006.
- Lindblom, Charles. „Science of Muddling through,” In *Public Administration Review* 19, Vol. 19, Number 2, Blackwell Publishing on behalf of the American Society for Public Administration, 1959.

- Madrazo, Leandro. "The Concept of Type in Architecture: An Inquiry into the Nature of Architectural Form." PhD. diss., Swiss Federal Institute of Technology, Zürich, 1995. (Diss. ETH No. 11115)
- Marullo, Francesco (2010). *Typical Plan as Index of Generic: Labour Struggle Engenders the Space of Production*, presented at the Berlage Institute on 7/11/2010 (online) available at: <<http://thecityasaproject.org/2011/04/generic/>>
- Marullo, Francesco (2010). *Typical Plan: Architecture of Labour and the Space of Production* (online) available at: <<http://thecityasaproject.org/2010/04/francesco-marullo/>>
- Mertins, Detlef. *Modernity Unbound: Other Histories of Architectural Modernity*. London: AA Publications, 2011.
- Mertins, Detlef. „Where Architecture Meets Biology.” In *Interact or Die!*, edited by J.Brouwer and A. Mulder, 110-131. Rotterdam: V2 Publishing, 2007.
- Milenković, Branislav. „Studija programskih načela arhitekture i njen odnos prema drugim poljima u nauci o prostoru.” Doktorska disertacija, Arhitektonski fakultet, Univeritet u Beogradu, 1977.
- Moneo, Rafael. „On Typology,” *Oppositions*, 13 (1978).
- Palma, di Vittoria. „Architecture, Environment and Emotion: Quatremère de Quincy and the Concept of Character,” *AA Files*, 47 (2000): 45-56.
- Pevsner, Nikolaus. *A History of Building Types*. London: Thames and Hudson, 1987.
- Polo, Alejandro Polo. „The Politics of the Envelope: A Political Critique of Materialism,” *Volume 17* (2012): 76-105.
- Rocket, Ingeborg. *Versioning: Architecture as series?* Cambridge: Harvard University Press, 2010.
- Rosi, Aldo. *Arhitektura grada*. Prevod: Aleksandra Stanić. Beograd: Građevinska knjiga, 2008.
- Rossi, Aldo. 'Tipologia, manualistica e architettura', Ayonmino, C., Cristofoli, C., Fabbri, G. e Rossi, A., *Rapporti tra morfologia urbana e tipologia edilizia*. Venezia: Cooperativa Libreria Universitaria di Venezia, 1996.
- Steenbergen, Clemens. *Composing Landscapes: Analysis, Typology and Experiments for Design*. Basel: Birkhäuser, 2008.
- Stamenović, Pavle, Stojanović, Dušan, Predić, Dunja. "Extended Process of Architectural Design: Sustainable Development without a Master Plan. The Case of Kargan Area, Vienna." *The New Arch: International Journal of Contemporary Architecture*, vol. 1, no. 1 (2014): 17-25.
- Stojanović, Dušan, Stamenović, Pavle. "Non-linear Model of Architectural Design." *Open House International*, vol. 40, no. 4, (2015).
- Till, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. London: Architectural Design, 1981.
- Ungers, Oswald Mathias. „Ten Opinions on the Type,” *Casabella*, 509-510 (1985): 93-95.
- Varnelis, Kazys. „Programming After Program: Archizoom's No-Stop City,” *Praxis*, 8, (2010): 82-91.

- Venturi, Robert. *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi* Beograd: Građevinska knjiga 1983.
- Vesely, Dalibor. *Architecture in the age of divided representation: The Question of Creativity in the Shadow of Production*. London: The MIT Press, 2004.
- Vidler, Anthony. The Idea Of Type: The Transformation of an Academic Idea 1750-1830. In *The Oppositions Reader*, edited by K. Michael Hays, 437-459. New York: Princeton University Press, 1998.
- Vidler, Anthony. „The Third Typology,” *Oppositions*, 7, (1976): 1-3.
- Vidler, Anthony. „The Idea of Type,” *Oppositions*, 8, (1977)
- Vidler, Anthony. „Architectural Cryptograms: Style and Type in Romantic Historiography,” *Perspecta*, Vol.22, *Paradigms of Architecture*, (1986): 136-141.

Филозофија и друштвена теорија

- Агамбен, Ђорђо. *Диспозитив и други есеји*. НовиСад: МБМ пласт, 2012.
- Bahtin, Mihail. *Ka filozofiji postupka*, prevod i napomene Dušan Radunović. Beograd: Službeni Glasnik, 2010.
- Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. Cambridge: Polity Press, 1991.
- Bourriaud, Nicholas. *Relational Aesthetics*. Paris: Les Presses du Réel, 2002.
- Derrida, Jacques. *Writing and Difference*. Translated by A. Bass. New York: Routledge, 2005.
- Delez, Žil. *Ponavljjanje i razlika*. Prevod I. Milenković. Beograd: Fedon, 2009.
- Fuko, M. *Riječi i stvari, arheologija humanističkih nauka*. Prevod: Sreten Marić. Beograd : Nolit, 1971.
- Фуко, Мишел. *Поредак Дискурса*. Предео са француског Дејан Аничих. Београд: Карпос, 2007.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *The Metamorphosis Of Plants*. Introduction by G. L. Miller. Cambridge: The MIT Press, 2009.
- Марић, Сретен, *О структурализму*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Simmel, Georg. „The Metropolis and Mental Life,” trans. and ed: Kurt H. Wolf, New York: Free Press, 1950.

Секундарна литература

- Alexander, Christofer. *Notes on the Synthesis of Form*. Cambridge : Harvard University Press, 1973.
- Allen, Stan. *Points and Lines: diagrams and projects for the city*. New York: Princeton University Press, 1999.
- Allen, Stan. *Practice: Architecture, technique and representation*. New York: Roulledge, 2000.
- Арњајм, Рудолф. *Визуелно мишљење: јединство слике и појма*. Београд: Универзитет уметности у Београду, 1985.

- Baudrillard, Jean, and Jean Nouvel. *The Singular Objects of Architecture*. Translated by R. Bononno, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- Beck, Ulrich. „The Transition from the First to the Second Modernity,” In *The Brave New World of Work*. Cambridge, UK: Polity Press, 2000.
- Bijndijk, Frank. „Solids.” In *Time-Based Architecture*, edited by Bernard Leupen, René Heijne, & Jasper van Zwol, 42-51. Rotterdam: 010 Publishers, 2005.
- Castells, Manuel. *The Space of Flows, y The Rise of the Network Society*. New York: Blackwell, 2001.
- Colquhoun, Alan. *Essays in Architectural Criticism Modern Architecture and Historical Change*. New York: Opposition Books, MIT Press, 1985.
- Cousins Mark. „The practice of historical investigation.” *Post-structuralism and the question of history*, eds. D. Attridge, G. Bennington and R. Young. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- DeLanda, Manuel. *Intensive Science and Virtual Philosophy*. London: Continuum, 2002.
- Easterling, Keller. *Organisation space : landscapes, highways, and houses in America*. London : The MIT Press, 1999.
- Eisenmann, Peter. Introduction in A. Rossi, *The Architecture of the City*. New York: Opposition Books, MIT Press, 1988.
- Friedman, Avi, Sprecher, Aaron, Mohamed, Basem Eid. „A Computer-Based System For Mass Customization Of Prefabricated Housing,” *Open House International*, Vol. 38, 01 (2012).
- Geiser, Reto (ed.). *Explorations in Architecture: Teaching Design Research*. Basel: Birkhäuser, 2008.”
- Habraken, John. *The Structure of the Ordinary: Form and Control in the Built Environment*. Cambridge: The MIT Press, 2000.
- Хајдегер, Мартин. „Грађење, становање и мишљење.” У И. Марић (ур.), *Предавања и расправе*. Превод Б. Зеџ (112-148). Београд: Плато, 1999.
- Harvey, David. „Between Space and Time: Reflections on the Geographical Imagination.” In *Annals of the Association of American Geographers*, Vol. 80, No.3 (September 1990), (1990).
- Hays, K. Michael. „Critical Architecture: Between Culture and Form,” *Perspecta: The Yale Architectural Journal*, 21, (1984): 14-29.
- Hertzberger, Herman. *Lessons for Students in Architecture*. Rotterdam: 010 Publishers, 2005.
- Hill, Jonathan. *Actions of Architecture: Architects and Creative Users*. New York: Routledge, 2005.
- Hillier, Bill. *Space is the machine: A configurational theory of architecture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.
- Holl, Steven. Hybrid Buildings. In *This is Hybrid: An Analysis of Mixed Use Buildings*, edited by Aurora Fernández Per & J. Mozas & J. Arpa, Vitoria-Gasteiz: A+T Architecture Publishers, 2011.
- Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*, New York, Viking Press, 1977.

- Koolhaas, Rem. *Delirious New York, New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan* (1978). New York: The Monacelli Press, 1994.
- Lang, Peter. *Superstudio: Life Without Objects*. Torino: Skira Editore S.p.A., 2003.
- Lefebvre, Henry. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Oxford: Blackwell Publishing 1991.
- Martin, Reinhold. *The Organisational Complex: Architecture, Media, and Corporate Space*. Cambridge: The MIT Press, 2003.
- Milenković, Vladimir. *Arhitektonska forma i multi-funkcija*. Beograd: Zadužbina Andrejević, 2004.
- Милинковић, Марија. „Архитектонска критичка пракса: теоријски модели.” Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзит у Београду, 2013.
- Никезић, Ана. „Трансформација концепта породичне куће у условима регенерације градског центра.” Докторска дисертација, Архитектонски факултет, Универзитет у Београду, 2006.
- Piotrowski, Andryej, Julia Williams Robinson (eds.). *The Discipline of Architecture*. London: University of Minnesota Press, 2001.
- Pollitt, Jerome J. *The Ancient View of Greek Art: Criticism, History, and Terminology*. London: Yale University Press, 1974.
- Reiser, Jesse, Nanako Umemoto. *Atlas of Novel Tectonics*. New York: Princeton University Press, 2006.
- Sexton, Ed. *Dawkins i sebični gen*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, 2000.
- Solà-Morales, Ignasio. *Differences: topographies of contemporary architecture*. Cambridge: MIT Press, 1997.
- Tafuri, Manfredo. *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, Cambridge: The MIT Press, 1976.
- Topalović, Milica. The New Naïve. *San Rocco - Innocence*, 0, (2010): 94-103.
- Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Prevod: S. Kalčić. Zagreb: AGM, 2004.
- Venturi, Robert. *Složenosti i protivurečnosti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska Knjiga, 1983.
- Wigley, Mark. *White Walls, Designer Dresses: The Fashioning of Modern Architecture*. Cambridge: MIT Press, 1995.
- Zvol, van J. (2005). The combination of living and working. in Leupen, B., Heijne, R., & Zvol, van J. (eds.), *Time-Based Architecture* (42-51). Rotterdam: 010 Publishers.

Општа литература

- Agamben, Giorgio. *The Signature of All Things: On Method*. Translated by L. D'Isante. New York: Zone Books, 2009.
- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Translated by D. Kishik & S. Pedatella. Stanford: Stanford University Press, 2009.

- Baird, George & Charles Jencks (Eds) *Meaning in Architecture*. New York: George Braziller Inc., 1970.
- Chomsky, Noam. "Three models for the description of language" 1956.
- Делез, Жил. *Покретне слике*. Превод С. Прошић. Нови Сад: Издавачка књижевница З. С., 1998.
- Delez, Žil. *Bergsonizam*. Prevod: D. Janić. Beograd: Narodna Knjiga, 2001.
- Deleuze, Gilles & Felix Guattari. *A Thousand Plateaus: capitalism and schizophrenia*. Translated by B. Massumi. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2005.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Translated by Gayatri Chakravarty Spivak. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997.
- Dženks, Čarls. *Moderni pokreti u arhitekturi*. Prevod: S. Maksimović. Beograd: Građevinska knjiga, 2003.
- Eco, Umberto. "Function and Sign : The Semiotics of Architecture." In Neil Leich (Ed.), *Rethinking architecture :a reader in cultural theory* (182-204). New York : Routledge, 1997.
- Eko, Umberto. *Kultura, informacija, komunikacija*. Beograd: Nolit, 1973.
- Hays, K. Michael (ed.) *Architecture theory since 1968*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1998.
- Hays, K. Michael. *The Oppositions Reader: selected readings from a journal for ideas and criticism in architecture, 1973-1984*. New York: Princeton University Press, 1998.
- Фуко, Мишел. *Археологија знања*, превод Младен Козомара. Београд : Плато, 1998.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jameson, Fredric. *The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*. Princeton: Princeton University Press; London: Oxford University Press, 1972.
- Latour, Bruno. *Nikada nismo bili moderni*. Prevod: J. Milinković. Zagreb: Arkzin, 2004.
- Leach, Neil (Ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. New York: Routledge, 1997.
- Myerson, George. *Ekologija i kraj postmoderne*. Zagreb: Naklada Jesenskii Turk, 2002.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza: Prestupi i/ili pristupi 'diskurzivne analize' filozofiji, poetici, estetici, teoriji i studijama umetnosti i kulture*. Beograd: Orion Art, 2010.
- Tschumi, Bernard and Matthew Berman (Eds.). *Index Architecture*. Cambridge: MIT Press, 2003.
- Vidler, Anthony. *Histories of immediate present: inventing architectural modernism*. Cambridge: The MIT Press, 2008.
- Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. London: Routledge, 2002.

БИОГРАФИЈА

Павле Д. Стаменовић рођен је 13. августа 1981. године у Београду, где је 1996. завршио основну школу "Сава Ковачевић", а затим 2000. године XIV београдску гимназију (математички смер). Дипломирао је 2007. године на Архитектонском факултету Универзитета у Београду са оценом 10 на дипломском раду и просечном оценом у току студија 8,41 и тиме стекао звање дипломираног инжењера архитектуре. Положио је стручни испит и 2011. стекао лиценцу одговорног пројектанта Инжењерске коморе Србије. Докторске академске студије - област архитектура на Архитектонском факултету Универзитета у Београду уписао је 2008. године и положио све испите предвиђене наставним програмом, са просечном оценом у току студија 9,56.

Рад у настави на Архитектонском факултету у Универзитета у Београду кандидат је започео школске 2006/2007. године у својству студента демонстратора, а од 2009. године, кандидат је запослен на Архитектонском факултету Универзитета у Београду у звању асистента на Департману за архитектуру, у области Архитектонско пројектовање и савремена архитектура. У периоду између школске 2008/2009. и 2014/2015. учествује у настави на матичним предметима Простор и облик, Елементи пројектовања, Студио пројекат 1, Студио пројекат 4, као и на изборним предметима на Основним и Мастер академским студијама. Учествовао је у својству сарадника на Мастер академским студијама на предметима студио пројекат М4. У пролећном семестру 2014/2015. кандидат је ангажован као сарадник Департмана за архитектуру на предмету Елементи пројектовања. Учествовао је у припреми девет курикулума за студијску наставу и изборне предмете, и организовао је десет изложби студентских радова. Одржао је дванаест предавања теоријске наставе по позиву, и то на теоријским пројектантским

предметима Методологија пројекта и Процес пројектовања, на предметима Простор и облик и Елементи пројектовања, као и на семинарима Департамана за архитектуру. Учесник је на више међународних конференција и објавио је више радова у међународним часописима и публикацијама.

Кандидат се поред научног и педагошког рада бави и стручно уметничким радом у области архитектонског и урбанистичког пројектовања. Као члан различитих ауторских тимова добитник је више награда и признања на домаћим и међународним архитектонско-урбанистичким конкурсима. Од 2008 – 2011. године сарадник је архитектонског студија *МИТ Арх* професора Бранислава Митровића, где је сарађивао на више пројеката као пројектант или аутор пројектант, и на 10 конкурса, од чега на 6 конкурса учествује у својству коаутора, од којих су 4 награђена. Од 2010. године кандидат је оснивач и члан колектива *РАСТЕР* (са Д. Стојановић и Д. Предић), интердисциплинарног студија који се бави истраживањем кроз архитектонско пројектовање, са тежиштем на архитектонским и просторним концептима, првенствено кроз учешће на архитектонско урбанистичким конкурсима, са запаженим успехом, од којих су многи и награђени (11 награда и 7 признања).

Излагао је радове на више међународних изложби и одржао неколико јавних презентација својих пројеката, међу којима се издваја *TAB – Tallinn Architecture Biennale* (Естонија, 2013.) и Дани архитектуре у Сарајеву (БиХ, 2015). Аутор је и ментор више архитектонских интердисциплинарних радионица у оквиру међународних летњих школа архитектуре, међу којима се издвајају радионице *Cloud* (Кадиз, Шпанија, 2011.), *Scale* (Хелсинки, Финска, 2012.) и *Kinetic* (Валета, Малта, 2015.)

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани Павле Д. Стаменовић

број индекса Д 2007-23

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Генерички оквир архитектонског пројекта: инструментализација типолошке амбивалентности

- 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 ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 22. децембар 2015.

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Павле Д. Стаменовић

Број индекса Д 2007-23

Студијски програм **Докторске академске студије,
област архитектура и урбанизам**

Наслов рада **Генерички оквир архитектонског пројекта:
инструментализација типолошке амбивалентности**

Ментор академик Бранислав Митровић

Потписани Павле Д. Стаменовић

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, 22. децембар 2015.

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

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

Генерички оквир архитектонског пројекта: инструментализација типолошке амбивалентности

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао 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, 22 децембар 2015.

1. Ауторство - Дозвољаваате 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. Дозвољаваате 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. Дозвољаваате 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. Дозвољаваате 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. Дозвољаваате 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. Дозвољаваате 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.