УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Снежана Д. Веснић

ФИЛОЗОФИЈА И ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТОНСКОГ КОНЦЕПТА: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ

докторска дисертација

Београд, 2018.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Snežana D. Vesnić

PHILOSOPHY AND AESTHETICS OF THE ARCHITECTURAL CONCEPT: OBJECT OF REALITY AND OBJECT OF ILLUSION

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018.

Ментор:

др Владан Ђокић, редовни професор

Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Петар Бојанић, научни саветник / редовни професор

Институт за филозофију и друштвену теорију, Београд

др Владимир Мако, редовни професор

Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

Дејан Миљковић, редовни професор

Универзитет у Београду – Архитектонски факултет

Датум одбране: .....

Београд

ФИЛОЗОФИЈА И ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТОНСКОГ КОНЦЕПТА: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ

Апстракт

Упркос и данас отвореном филозофском питању „Шта је концепт?“, овај рад поставља још партикуларније питање: „Шта је архитектонски концепт?“ Филозофске теорије, концепције и фрагментарни теоријски корпуси ослонци су овог рада. У архитектонском тумачењу и употреби, та полазишта истовремено постају тло које акције, тачније тезе и проналасци овог рада могу да дестабилизују и архитектонски обликују. Због тога је овај текст могуће читати почев од његовог краја, или почев од условних закључака, да би се, накнадним враћањем, потпуно разумела његова полазишта. Та могућност двоструког читања показује да предмет који се овде обрађује никада није у садашњем времену, већ да он, својом будућом пројекцијом, сâм превазилази своје време.

У истраживању архитектонског концепта, који је предмет рада ове дисертације, поставља се филозофско-естетска платформа за епистемологију и методологију архитектонског пројектовања. Намера је да се предоче и разјасне неопходност и специфичност интеграције савремене архитектонске теорије и праксе, с циљем да резултати овог испитивања постану својеврстан увод у конструисање једне нове архитектонске платформе – архитектонске филозофије. Исто важи и за нове пројектантске методе, као услов стварања новог. Истраживање је смештено у (само)пројектовани амбијент аналогије између архитектуре и филозофије, чија је најмаркантнија тачка додира *стварање концепата*. Пројектујући даље инстанције, свако стварање условљено је пројектовањем концепата и њиховим опредмећењем, при чему можемо говорити о стварању концептима, стварању помоћу концепата и стварању посредством концепата. То повлачи обавезујући закључак да је у архитектури *увек реч о стварању нечега новог*.

Основна хипотеза дисертације јесте да у свеукупном временском току стварања, настајања и реализације архитектуре, архитектонски концепт представља *први објект* архитектуре који се пројектује, стварајући концепције којима материјализује своју аутентичност у *другом објекту* – појавном облику архитектуре. У раду полазим од претпоставке да је архитектонски концепт интуитивно пројектован објект стварности и објект илузије. Друга претпоставка јесте да је највећа вредност која се остварује архитектонским концептом *савршени сан*, који успоставља хармонију стварног и илузивног.[1] Трећа претпоставка је да се архитектонски концепт, након материјализације у супстанцијалном објекту, враћа свом аутору тражећи *нови живот* као нови *филозофско-естетски објект*. У том бесконачном временском току, архитектонски концепт јесте оно што ствара ново и критички отвара питање онога што следи у времену пред нама.

Посебан слој рада, интегрисан у његову укупну структуру и садржај, чини појмовна структура прожета идејом да се дефинише архитектонска терминологија, али и објасне важни филозофски концепти који одређују и филозофију и естетику архитектонског концепта. У том контексту рад се може читати и као нови архитектонски лингвистички концепт.

Кључне речи:
концепт, појам, субјект, објект, стварност, илузија, сан.

Научна област: архитектура
Ужа научна област: архитектонско пројектовање и савремена архитектура
УДК број: 72.01:1(043.3)

[1] Будући да реч „илузоран“ означава варљивост и обману, у раду ћу, по потреби, користити и облик „илузиван“. Изведеница „илузиван“ могла би се сматрати намерном граматичком грешком ради стварања морфосемантичке разлике спрам придева „илузоран“, што је овде од великог значаја јер се „илузиван“ тиче могућности реализације коју лексема „илузоран“ сама по себи негира.

PHILOSOPHY AND AESTHETICS OF THE ARCHITECTURAL CONCEPT:

OBJECT OF REALITY AND OBJECT OF ILLUSION

Abstract

Even though the question ‘what is a concept’ is still current, this work poses a more particular question: ‘what is an architectural concept?’ The corner stone of this text are philosophical theories, conceptions and fragmentary philosophical corpuses. In being given an architectural interpretation and application, this is the ground the present theses and findings could destabilize, prior to providing its architectural form. Thus, the text can be read from its end, that is, starting with its provisional conclusions, and returning towards a more complete understanding of its premises. This possibility of a double reading reveals an object that is never considered in the present; rather, by projecting into the future, it surpasses its own time.

Researching the architectural concept, the very subject of this dissertation, provides a philosophical-aesthetic platform for an epistemology and methodology of architectural design. The intention is to present and elucidate the necessity and specificities of integrating current architectural theory and practice, with the aim of having the results of this research become a kind of introduction into the construction of a new architectural platform – architectural philosophy. Similarly, the new design methods, as the condition for the production of the new. The research lies within the (self-)designed space of analogy between architecture and philosophy, of which the most conspicuous point of overlap is *the production of concepts*. Projecting further steps, any production is conditioned on the design of concepts and their objectification, meaning that we can speak of production with concepts, by way of concepts and through concepts. Of

necessity, this imposes the conclusion that in architecture it is always a matter *creating something new*.

The fundamental hypothesis of this dissertation is that within the overall architectural creation, appearance and execution, the concept represents *the first projected object* of architecture, creating conceptions with which to materialize its own authenticity *in another object* – the phenomenal form of architecture. The starting premise is that the architectural concept is intuitively projected as an object of reality and object of illusion. The second premise is that the greatest value achieved with the architectural concept is the *perfect dream* that establishes harmony between the real and illusive. The third premise is that the architectural concept, upon materialization into a substantive object, returns to its author seeking a *new life* as a *philosophical-aesthetic object*. In this infinite temporal flow, the architectural concept is what produces the new and critically opens the question of follows in times ahead.

A particular level of the text, integrated into its overall structure and content, comprises the terminological structure interspersed with the idea to define architectural terminology, as well as explain important philosophical concepts that determine both the philosophy and aesthetics of the architectural concept. In that sense, the work can be read as a new architectural linguistic concept.

Key words:

Concept, term, subject, object, reality, illusion, dream.

Scientific domain: architecture

Particular field of study: architectural design and contemporary architecture

Universal Decimal Classification Number: 72.01:1(043.3)

САДРЖАЈ

УВОД: КОНЦЕПТ И КОНТЕКСТ. СТВАРНОСТ АРХИТЕКТУРЕ 1

Анализа: тема, предмет и проблем

Формулација: циљ, задатак, метод, литература

Поставка: хипотеза и структура

0 КОНСТРУИСАЊЕ АУТОРА 22

0.1 Интерпункција: реч и парадокс 30

0.2 Пирамида и сан 56

0.3 Деконструкција интуиције 65

0.4 Недостатак у вишку. Могућност грешке 70

I. ЛИК И ФИГУРА КОНЦЕПТА 83

1.1 Питање: Објект? 87

1.1.1 *Једно* 95

1.1.2 Елементарне и партикуларне честице 102

1.1.3 Концепт или концепције: его и воља 108

1.2 Проблем субјективности 120

1.2.1 Пројектовање концепта 127

1.2.2 Контингентност интуиције 137

1.2.3 Рекурзија субјекта и објекта 142

1.3 Други објект. Двоструког рефлексије 153

1.4 Процес 162

1.4.1 Морфогенеза хаоса 170

1.4.2 Стабилност апстракције. Асиметрија концепта 178

1.4.3 Чисто беспредметно 185

II. ЛЕПОТА КОНЦЕПТА 193

2.1 **Жеља за формом 204**

2.1.1 Геометрија концепта 214

2.1.2 Момент / место суперсиметрије 225

2.1.3 Антиформа 237

2.2 **Естетика нестајања субјективности 250**

2.2.1 Страст илузије 259

2.2.2 Самокомплетирање у виртуелном 268

2.2.3 Идеална суштина фикције 278

2.3 ***Друго*. Безусловно савршенство** 287

2.4 **Феномен аутономије времена 301**

2.4.1 Могућност бескраја 306

2.4.2 META: концепт континуитета 314

2.4.3 Изван облика: сан 321

III. ФИЛОЗОФСКО-ЕСТЕТСКА ПЛАТФОРМА АРХИТЕКТЕ: САВРШЕНИ САН 333

3.1 Деконструкција идеје

3.2 Конструисање концепта

3.3 Бесконачно у коначном – естетика пројекције

3.4 Виртуелно у реалном

IV. ЗАКЉУЧАК:
АРХИТЕКТОНСКИ КОНЦЕПТ: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ 348

БИБЛИОГРАФИЈА 354

ПРИЛОЗИ

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Изјава о ауторству

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу

CONTENTS

INTRODUCTION: CONCEPT AND CONTEXT. THE REALITY OF ARCHTECTURE 1

Analysis: theme, subject and problem

Formulation: goal, task, method, literature

The setting: hypothesis and structure

0 CONSTRUCTION OF THE AUTHOR 22

0.1 Punctuation: Word and Paradox 30

0.2 Pyramid and Dream 56

0.3 Deconstruction of the Intuition 65

0.4 The Lack of Excess. The Possibility of the Error 70

I PERSONAE AND FIGURE OF THE CONCEPT 83

1.1 Question: Object? **87**

1.1.1 *The One* 95

1.1.2 Elementary and Particular Particles 102

1.1.3 Concept or Conceptions: the Ego and the Will 108

1.2 **Problem of Subjectivity 120**

1.2.1 Projecting the Concept 127

1.2.2 Contingency of Intuition 137

1.2.3 Recursion of Subject and Object 142

1.3 **Other Object. Twofoldness of Reflection** 153

1.4 **The Process 162**

1.4.1 Chaos of Morphogenesis 170

1.4.2 Stability of the Abstract. Asimetry of the Concept 178

1.4.3 Purely Objectless 185

II. BEAUTY OF THE CONCEPT 193

2.1 Desire for the Form 204

2.1.1 Geometry of the Concept 214

2.1.2 Moment / Place of Supersymmetry 225

2.1.3 Anti-form 237

2.2 Aesthetics of the Disappearance of Subjectivity 250

2.2.1 The Passion of Illusion 259

2.2.3 Self-completion in Virtual 268

2.2.4 The Ideal Essence of the Fiction 278

2.3 *The Other*. Unconditional Perfection 287

2.4 The Phenomenon of Times' Authonomy 301

2.4.1 The Possibility of Infinity 306

2.4.2 META: Concept of Continuity 314

2.4.3 Out of the Shape: the Dream 321

III PHILOSOPHICAL-AESTHETIC PLATFORM OF THE ARCHITECT: PERFECT DREAM 333

3.1 Deconstruction of the Idea

3.2 Construction of the Concept

3.3 Infinite in the Finite – Aesthetic of the Projection

3.4 Virtual in Real

IV Conclusion:

THE ARCHITECTURAL CONCEPT: OBJECT OF REALITY AND OBJECT OF ILLUSION 348

BIBLIOGRAPHY 354

CONTRIBUTIONS

BIOGRAPHY OF THE AUTHOR

Statement of authorship

Statement on the identity of the printed and electronic version of doctoral work

Statement of use

УВОД

КОНЦЕПТ И КОНТЕКСТ. СТВАРНОСТ АРХИТЕКТУРЕ

Савремена архитектонска стварност[2] као феномен недоречене, или пак недовршене естетике и филозофије архитектонског пројектовања, видљива је у непрекидним преступима, у искорачењу објекта архитектуре из реалности, све до самог нестајања у сопственој филозофској и естетској пројекцији. Данас, када почиње да се губи граница између реалног и виртуелног, фиктивног и илузорног, јаве и сна, назире се могућност сублимираног преображаја или потпуног нестајања архитектуре, праћеног идејама о новим формама и формацијама као неопходним за самостални опстанак у савременом временском хоризонту. Отворена питања смисла и начина појавности објекта истовремено стављају под лупу и проблематизују сврху архитектонског субјекта. Наспрам страха од исцрпљености идеја и жеље за новим и / или *другим*, актуелизује се контингенција и потенцијал концепта као недовољно истражено *поље* архитектонске филозофије, која би својим капацитетом прераде могућег у стварно, стварног у илузорно, а затим и обрнуто, хтела да одговори на брзину промена савремене стварности. У пејзажу друштвених промена, динамичке различитости и супротности, тензије и конфликата, између питања универзалног статуса, с једне стране, и проблема истанчаног смисла савременог архитектонског пројекта, с друге стране, јавља се жеља за естетизованом, стабилном и сингуларном формом архитектуре. Опсесивно архитектонско питање померања тежишта с поступка материјализације на привид, или макар ка осећају дематеријализације, као и потрага за неком врстом нове слободе како архитеката тако и архитектуре – све то постаје парадокс

[2] У дисертацији правим разлике између стварног и реалног (стварности и реланости) које на нашем језику мање или више прате немачке конструкције. Енглески и француски језик не подржавају доследно све те деликатне разлике. У том смислу, основа тумачења стварности и реалности јесте Хегелова разлика између *Wirklichkeit* и *Realität*. *Wirklichkeit* или стварност на енглеском подлеже различитим интерпретацијама и преводи се као *actuality, reality, actual reality, the real*. *Realität*, што значи „реално“, „реалност“ као оно што је „тварно“ и што се даје, на шта није деловано. *Realität* на енглеском прати *reality, real, the real*. Стварност се дакле тумачи као оно на шта је нешто деловало (људска рука, ум), те је у раду, зарад прецизности, стварност третирана и тумачена као оно што садржи идеје Хегеловог глагола *Wirken* (*to be active*, *to be effective*), односно оно што може преузети ефективност, деловање, над чиме је нешто учињено и са собом интегрише акт, акцију, ефект, ефективност, насупрот оном реалном, које је дато као такво, блиско чистој егзистенцији.

који се огледа у истовременој жељи за нестајањем и увек новим појављивањем оне слободе која постаје предуслов за стварање новог, што је и суштина пројектантског потенцијала. Комплексност архитектонске позиције у савременом контексту, унутар које се истражује концепт и ново тематизовање архитектонског концепта, у садашњем и у будућем времену, неопходно је како би се отворили неоткривени простори архитектонске теорије и праксе, те дакле и новог стварања.

Сопствено преиспитивање и промена позиције архитектуре и архитекте, на потезу између нужности и слободе, и истовремено на месту општег (друштвена улога) и појединачног (произвођење), изазива напрслине на компактној фигури архитекте и целовитости архитектуре као дисциплине. Та преламања успостављају нови смер, или, парадоксално, воде потпуном слому простора за стварање нечег сасвим новог. Покушај архитеката да се суоче с дестабилизацијом и (с)ломом генерише потребу за производњом концепта, довољно аутономног и компактног, не би ли се овај изложио као архитектонска одлука. Архитектонско пројектовање као поступак увек је упућено на будућност, пре свега својом пројекцијом на бесконачност, док је својом идејом о вечности усмерено на трајање. Стогодишњи циклични повратак модерности, оно што је за Латура (Bruno Latour) „заувек никада“, а за Мертенса (Detlef Mertins) „одмотавање без краја“, упркос јасноћи онога што модѐрна нуди, јесте бежање и страх од одговора на питање шта би савременост могла да буде. Актуелни понуђени феноменолошки и постструктуралистички модели делују засићено, иако још увек нису исцрпљени у свом потенцијалу трансформације, мобилности и прилагодљивости у стално настајућим новим условима. Заузимајући отклон од заводљиве модерности и флуидне савремености, тематски простор овог рада варира између филозофског и естетског поља у коме се истражује појам и појавност архитектонског концепта, док се тематизовани временски ток (у форми дистанце) креће између позиција садашњег (завршеног), будућег (пројектованог) и бесконачног (могућег). Истражујући просторне, временске и просторно-временске контингенције за постојање и живот концепта у архитектури, овим радом постављам хипотезу да концепт у архитектури представља аутентично власништво (први објект) архитекте, које превазилази живот појавног архитектонског објекта (други

објект). Средишњи архитектонски проблем јесте први објект архитектуре, којим се једновремено пројектује сопствено власништво (концепт), архитектонски субјект (аутор и његова субјективност), свеобухватни концептуализовани контекст, објективно друго, као и естетика пројектоване филозофије и филозофија естетике пројектованог облика.

Концепт у архитектури, трансгресиван и трансформативан, своје зачеће има унутар поља интуитивног и илузивног света архитекте. Његов живот траје бесконачно и надживљава материјалност архитектонског објекта, са амбицијом да задобије статус вечног објекта. У моменту када се чином појављивања у другом објекту трајно одвоји од свог аутора да безусловно слободно настави своје трајање, концепт се, парадоксално, истовремено враћа аутору како би потражио нови живот у новој форми, као нови филозофско-естетски објект. Ово провизорно отуђење или раздвајање стасава у нову потенцију за неко ново стварање и нови виртуелни живот у садејству архитектонског концепта и његовог субјекта. Осцилујући између филозофске и естетске дефиниције, увек измичући и једној и другој, крећући се ка реалном, архитектонски концепт прелази просторно-временску дистанцу у сталној морфогенези, тражећи свој могући живот у неминовној објективизацији бестелесног тела, и то управо као објект стварности и као објект илузије.

Анализа: тема, предмет и проблем

Појавност, употреба и облик језика, као и сама форма текста, последњих деценија једна је од најактуелнијих тема архитектонског дискурса. Савремена архитектура, између свих условљености, најрадикалније је одређена разматрањима капацитета језика и технолошких могућности продукције. Ако ова друга критички условљава градивне могућности перцепције архитектонског простора и времена, прва, која оличава потенцијалност језика, на необичан начин представља њен негатив. То значи да језик разграђује исти тај простор и време како би се схватили јединични елементи структуре и оперативна грађа која ће се појавити као тело или архитектонски објект у простору. Отуда се јавља једнако опсесивна архитектонска потреба да се једновремено с настајањем и производњом

архитектонског објекта објасни и архитектонска филозофија, и да се то учини конструисањем сопствених појмова, склопова и теоријских формулација. Аналогно промовисању модѐрне посредством стила естетике чисте форме сто година раније, језик данас преузима једну од најдиректнијих улога којом ће се архитектура изложити у савременом контексту. Постојање слободе у којој архитекта у себи препознаје или поставља филозофа, и логички и концептуално, није само неопходно за критичко описивање резултата или за теоријско разлагање и анализу процеса његовог делања.[3] У фаталном свету архитектонске садашњости и очекиване будућности, првенствено да би сам себи објаснио и разјаснио шта је коначни циљ и суштина његовог архитектонског поступка, чина, активности, а затим да би сопствене одлуке назвао правим именом, архитекта заузима позицију филозофа. Између употребе онога што бисмо могли назвати кодексом који распоређује рефлексије о поретку у самој дисциплини, с једне стране, и чистог искуства језика и његових начина бивања, с друге стране, архитекта гради свој појмовни систем распоређујући и дефинишући речи баш као и објекте, у крајњој инстанцији и покушајем да „телом речи“ и телом објеката ствара. (Де)конструишући улогу архитекте, Жак Дерида (Jacques Derrida) је, посредством концептуализације дела и фигуре Питера Ајзенмана (Peter Eisenman), поставио веома важно питање: „Шта су речи за архитекту?“ Изван свих физичких и метафизичких употреба речи у архитектури, вредност речи за архитекту може се једноставно наћи у ономе што Дерида назива „тело речи“, речи која способношћу да избегава форму може да ствара, те чак и када је недискурзивна, може дискурзивно да се употреби. Тако појмови (*notions*) позајмљени из филозофије, као *тела речи*, за архитекту постају ресурси, ентитети, секвенце, знаци или честице који могу постати инструменти (а не само медијуми) за прављење склопова и структура архитектонског концептуалног система. Посреди је креирање оквира с високим степеном апстракције филозофских појмова (*philosophical notions*) и пројектовањем метанивоа где се моделују и техника и методологија којом ће се детектовати, постављати и формулисати архитектонски проблем. Осим што ће омогућити производњу специфичних веза и структурирати

[3] О томе пише Петар Бојанић у Petar Bojanić, “Pensare l'architettura / disciplinare l'architettura,” *Aut-Aut,* Milano, n. 368, (2015): 51.

архитектонски систем размишљања, филозофски појмови постају интензитети у архитектонским процесима, јер они, мењајући перспективе мишљења, омогућавају кретање и динамику са идејом да се простор и време могу контролисати, постајући хармоничан или дисхармоничан, али свакако несумњив чинилац архитектуре.

Предмет истраживања и проблем на који је истраживач упућен и који дефинише, у сваком истраживачком процесу, па тако и у архитектури, увек су нераскидиви. Француска реч (*le*) *problématique* носи у себи готово поетичан простор проблематизовања, проблемског и проблематичног, вишезначност и слојевитост коју српски језик не подржава. У овом спектру најширег значења (*le*) *problématique*, Жил Делез (Gilles Deleuze) је концепт (*concept*) везао за проблем, објашњавајући како је реч лишена смисла док се не додели неком проблему који решава или чијем решавању доприноси.[4] Научни оквир и пројектантски метод, сигурност и императив да се налазимо на архитектонском научном пољу, увек условљавају формулацију језичких мрежа или, тачније, пројектовање лингвистичко-филозофске структуре која гради истраживачки контекст. Први ниво контекстуализације овог истраживања постављен је као систем појмова, и представља увод у истраживање. Тај систем чине: реч, термин, појам, идеја, концепт и концепција. Иако лингвистички, речнички и филозофски речи овог система нису разлучене, овај рад уводи строгу дистинкцију између њих, инсистирајући на њиховој прецизној употреби. У другој равни постављени су фундаментални филозофски парови који граде односе и дефинишу актере и активности у постојању архитектонског концепта. То су: субјект-објект, аутор-дело, стварност-илузија, филозофија-естетика. Трећа раван ствара план филозофских концепата и теорија који посредују у конституисању архитектонског концепта. У том смислу разматрају се: фикција, жеља, сан, контингенција, апстракција, виртуелно, сан и мета. Осим ових, генеричких аката и актера, истраживање доноси теорије онога што називам „технички појмови архитектуре“. То су: форма, процес, пројект, дизајн, план, перспектива, пројекција, геометрија и

[4] Жил Делез и Феликс Гатари, *Шта је филозофија?* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 1995), 100.

платформа. Простор и време, током истраживања, задржавају се као константе, као једини референтан архитектонски контекст.

Прецизно одређивање елемената који граде истраживачки простор и његов контекст, као и дефинисање поља предмета рада (архитектонског концепта), захтева да уводно, аналитичко разматрање и тумачење претпостави да постоје *појмовни парадокси,* при чему се јавља и интенција да се у преступањима речи остави могућност увек другачијег читања. То је успостављање критичког апарата, да би етимолошко и епистемолошко истраживање појмова, као и увод у њихову архитектонску употребу, подржало циљ да се истражи функционалност (деловање) језичких појмова и склопова у архитектури. Крајња намера је да се анализом различитих склопова – идеје, појма, концепције и концепта – у овом истраживању, као и у архитектури уопште – успостави прецизна разлика између њих. Указивање на недовршеност значења и онтологије, као и на концептуалну специфичност онога што називам „појмовност концепта“, у извесном смислу оставља слободу да се увек изнова пројектује нови хипотетички склоп како би се објаснио архитектонски концепт. Тумачење простора између субјекта и објекта, проблематизовање објекта, тачније разликовање објективности и објектног, пропитивање субјективности и филозофско-психолошко тумачење савременог архитектонског субјекта, испитивање стања суперпонирања стварности и илузије који се појављују у форми сна – све су то технике којима се постављају дефиниције и даље конструишу рефлексни односи. Рефлексија и пројекција у архитектури увек условљавају или стварају могућност деловања. Дакле, стварањем условā стабилности и одређености, како би се у свом тумачењу сама дефиниција дестабилизовала, ствара се тематски оквир који ће архитектури понудити једно могуће тумачење шта је архитектонски концепт, и даље, шта је његова сврха и смисао.

Проблем и предмет истраживања

Проблем који овде пројектујем оличен је у капацитету, специфичности и аутентичности архитектуре као дисциплине и архитектонског пројектовања у садашњици и будућности архитектонске стварности. Као тежиште овог рада,

постављено је питање како увек изнова пројектовати оно ново и довољно јединствено, те како дати архитектонски одговор на непрестане просторно-временске промене. Суштина постојања архитектуре одувек се одлучује мишљењем о појавности архитектонског објекта. Теоријске форме нестајања или виртуелне технике дематеријализације објекта обећавају идеје новог или нечег сасвим другог. Брзина промена и временски циклуси исцрпљивања новог у савременој реалности покрећу архитектонске теме које у самопреиспитивању постају критички апарат свеукупне стварности. Зато овај рад првенствено проблематизује границе у којима архитектура остаје архитектура, да би својим стварањем увек превазилазила своје матичне оквире. Чак и у преступима ка другим дискурсима или праксама, архитектура не престаје да буде то што јесте и не прераста у нешто друго. Превођење овако постављеног проблема у домен пројектовања отвара питање на који је начин и каквим је објектима (формама, теоријама, склоповима, пејзажима или другим објектима) могуће засновати и обезбедити аутентичност архитектуре као дисциплине и особеност архитектонске појавности.

Архитектонски концепт предмет је ове дисертације. Једнако као и ствар, реч и објект архитектуре. Овај предмет имплицира два питања: шта је концепт у архитектури, али и, једновремено, која је сврха и смисао архитектонског концепта? Настајање, облик и форма постојања и трајање концепта први је истраживачки контингент са упориштем у структуралистичким и постструктуралистичким теоријама. Други део истраживачког процеса директно се усмерава на филозофију и естетику концепта у архитектури путем пропитивања естетике савремене феноменологије архитектонског објекта. Архитектонски концепт, предмет рада ове дисертације, дефинише проблем стварања и најдиректније пројектује проблем новог и аутентичног у архитектури, што се, надаље, као такво, проблематизује питањем шта је следећа новина у тој стварности.

Формулација: циљ, задатак, метод, литература

Крајњи циљ овог истраживања упућен је на откривање и сазнавање нових потенцијала архитектуре као дисциплине у огледалу могућности њене

концептуализације, али и у развијању филозофије архитектонског пројектовања које ће водити новим теоријским, методолошким и естетским моделима. То је питање стварања и проблем новог и следећег. Дакле: шта је то ново? Шта је то следеће? Какав свет и стварност желимо? Како архитектура гради, изграђује, дефинише нове будуће стварности?

Овај генерални циљ прате два посебна циља. Први посебни циљ дисертације јесте успостављање нових платформи епистемологије архитектуре и пројектовања, и има два конкретна смера:
1) поставка скелета пројектантског процеса путем аналитичке разградње, разлагање и декомпоновање процеса пројектовања у цикличном, али трајном временском току, што је праћено лингвистичким дефиницијама и концептуалним парадигмама, док је
2) други конкретни циљ конструисање филозофско-естетског *плана* архитекте у оквиру кога је могуће понудити дефиницију архитектонског концепта у појмовном и појавном смислу.

У испитивању парадигми субјективно / објективно и елементарно / партикуларно стварају се услови за препознавање места генезе архитектонског концепта као услова за настајање објекта и његове пратеће аутономне архитектонске филозофије. Прва поставка се реконструише преко језичког система, тачније техничким појмовима (форма, процес, пројектовање, дизајн, план, перспектива, пројекција и платформа). Друга пак анализира процесе настајања и стварања архитектонског концепта.

Други посебни циљ је конструисање архитектонске платформе, и то филозофско-естетске платформе архитекте. Он је дефинисан са два конкретна циља:
1) први конкретан циљ представља теоријску поставку концепта као првог објекта архитектуре. Поред тога што је чинилац развоја филозофије архитектуре, овај циљ у методолошком смислу уводи померање тежишта методологије процеса пројектовања са *другог* на *први објект*. У том смислу, концепт преузима одговорност за производњу архитектуре, и у теорији и у пракси.

2) други, партикуларни циљ естетичке је природе и односи се на производњу дефиниције *савршеног сна* као потенцијала за стварање архитектонским концептима и креирање филозофије концепта и филозофије архитектуре, истовремено постајући сâм метод архитектонског пројектовања.

Поред примарног или општег циља, прàтēћи, секундарни циљ истраживања јесте директна критика савремених метода и процесā пројектовања. Сврха је да се критички испита компактност архитектонске теорије и праксе, уз одржавање свих њихових специфичности, и то путем испитивања мишљења о ономе шта се пројектује, зашто се пројектује и које су далекосежне последице интегрисаног филозофског мишљења и пројектантског естетичког поступка. Идеја да рад посредством речи и слике може да понуди нову естетику и нове инспирације за стварање представља циљ који се у крајњој инстанцији односи на чист пројектантски процес и едукацију.

Задаци истраживања

Из претходно дефинисаних циљева и њиховог интегративног сагледавања, произлазе научни задаци груписани у четири категорије: 1) поставка проблема, метода и теоријских модела, 2) реконструкција мишљења и тумачење архитектонског случаја и процеса, анализа филозофских склопова и концепција идентификације, 3) успостављање односа између проблематизованих елемената истраживања и 4) поставка експерименталног пројектног модела.

У прву групу поставке проблема, метода и теоријских модела спадају:

- поставка појмовне структуре за истраживање архитектонског концепта
- поставка пројектованог архитектонског поља за тумачење архитектонског концепта дефинисаног позицијама субјекта и објекта
- поставка методолошког концепта детериторијализације
- поставка теоријског модела *објектност архитектонског концепта*
- поставка теоријске платформе стања *стварног и* статуса *илузивног*
- поставка феноменолошког и метафизичког теоријског модела идентитета
- поставка појавног модела времена, и
- поставка теоријског модела први и други објект архитектуре.

У другу групу анализе, мишљења и тумачења спадају:

- концептуална анализа: идеја, појам, концепт и концепција
- концептуална анализа склопова: субјект-објект, аутор-дело, стварност-илузија и фикција-грешка.
- анализа *појавног* и *појмовног* аспекта архитектонског концепта
- анализа онтологије, генезе и морфогенезе архитектонског концепта
- анализа и разградња пројектантских принципа у тумачењу естетике архитектонског концепта
- тумачење *идеалног објекта*

У трећу групу идентификације, формирања и успостављања односа и режима спадају:

- идентификовање посебних метода, стања и појава у пројектантском процесу: апстракција, чисто беспредметно и суперсиметрија
- успостављање аутономних модела и функција: рекурзије, реверзибилности, интеграције и суперпонирања (између субјекта, првог објекта и другог објекта).

У четврту групу спада истраживање помоћу експерименталног пројектног модела *филозофско-естетска платформа архитекте: савршени сан*. Циљ експеримента није конструисање коначног исказа или објашњење конкретног контекста и архитектонске ситуације, већ означавање места недовршеног и недетерминисаног као суштинског капацитета концепта да настави ново стварање. Циљ експеримента је да практично истраживање постане увод у наступање очекиваног новог и другог.

Научне методе истраживања

У архитектури није реткост да се конструисање и пројектовање метода узима више као питање стила (идеје на који начин желимо да дођемо нечега) него као конституисање оперативне стратегије за долажење до мерљивих резултата. Хегел (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) сматра да метод мора одговарати предмету истраживања, односно ономе на шта се примењује, па се у склопу самог метода може сагледати унутрашња организација или структура садржаја предмета. Свеобухватни метод овог истраживања близак је тој Хегеловој поставци, а

посебно наглашену везу између предмета и метода рада чини зависни релациони однос архитектонског концепта и метода како се овај дефинише у мојој дисертацији. Метод овог рада је у извесној мери производ његовог предмета, или, прецизније речено, конституисање метода и предмета рада је узрочно-последично и ауторефлексивно. У том смислу првенствено постављени метод овог истраживања модификован је континуално, логички и интуитивно, и у приближавању предмету рада сам метод се обликовао постављеним сазнањима.

Методолошка структура ове дисертације базично је постављена у два интегрисана приступа:

1) Структурирање метода први је приступ који методолошки систем истраживања поставља као аналогију метода процеса пројектовања. Пројектантски метод увек је индивидуалан и специфичан, као тема и као његов очекивани резултат. То значи да је ово истраживање започело као чист пројектантски метод, са идејом интеграције самог метода и структуре рада, пројектовањем његовог предмета. Хронолошки, истраживање полази од анализе и концептуалне анализе како би се дошло до прецизне употребе појмова и елемената који ће се уводити у даљем истраживању, попут елемената пројектовања. Други корак је дедуктивни метод, којим се у радњу уводи предмет рада, попут архитектонских тематизација, што треба да омогући и анализирање услова у којима се предмет рада истражује, да би се у његовом централном делу у потпуности прешло на индуктивни метод у намери да се тај предмет рашчлани и разгради. Пре него што пређем из овог режима или се вратим на дедуктивни метод (у сврху провере и метода и резултата), у завршној фази истраживања увешћу експериментални пројектни метод, односно истраживање путем пројекта. Основна методолошка поставка истраживања путем пројекта јесте отвореност и недетерминисаност, тако да ће се сам метод развијати и модификовати током истраживања.

2) Пројектовање метода други је приступ којим се у оквиру сваке фазе истраживања развија и пројектује микрометодолошки образац, као идеја о дестабилизацији, или тачније критици архитектонског дискурса и отварању могућности да се архитектонски елементи тумаче и употребљавају на другачије начине. Сукцесивно смењивање научних и интуитивних метода оправдање налази

у специфичном трансгресивном предмету рада, као иманентни метод, онај што се непрекидно одређује самим предметом истраживања. У овако формулисаном методолошком систему, класичним методама појмовне аналитичности истражују се управо услови пројектоване сфере: приближавање предмету рада а) апстраховањем и уз враћање на синтезу, али и, парадоксално, на (пост)структурализам, б) компарацијом са питањем објекта, в) функцијом реверзибилне индукције на супротности и тиме на нове партикуларности тумачења, г) рекурзивном функцијом примењеном на правило избора елемента рекурзивне замене и д) заменом теза на пољу почетних услова, док се е) експериментом проверава капацитет савршеног сна.

Методолошки концепт. Понављање разлике: између метода и стратегије

Према Волфу (Christian Wolff), имати појам (*notion, Begriffe*) о нечему значи да о томе можемо мислити када у глави створимо представу о њему самом.[5] Дакле, ако пратимо Волфа, појам (*notion*) се може представити сликом или цртежом.[6] То је прва важна разлика коју можемо направити „понављањем појма“ (*notion*). Дакле, поновити појам, али не појмом, већ као репрезентацију – архитектонском сликом или цртежом. Разлика је увек дефинисана као посебност (партикуларност) која се појављује као вишак у односу на утврђену вредност. Зато је разлика оно што увек настаје као ново у односу на претходно. Осим тога, разлика је увек неодређена јер се чека да се појави из недиференцираности. Стога укључивање филозофског концепта у архитектуру (архитектонско ангажовање) не обухвата дословно премештање или понављање концептуалног садржаја, већ подразумева стварање *неидентичности*, и то променама димензија и времена. У овом истраживању преузимају се филозофски концепти, а њиховим транспоновањем у архитектонски контекст проблематизује се предмет и проблем на који сам фокусирана. Циљ је да се трансформацијом филозофског концепта дође до прецизности и јасноће

[5] О разлици појам-концепт (notion-concept): Snežana Vesnić, “What Is an Architectural Concept? The “Concept” of Deleuze and “Project” of Eisenman.” *Philosophy and Society*, 4 (2017): 1122–1136.

[6] Christian Wolff, *Logica Tedesca. Testo tedesco a fronte* (Milan: Bompiani, 2011), 123. Ово издање користим због двојезичног (италијанског и немачког) текста.

критичког сагледавања архитектонског концепта, којем филозофски концепти доносе једну врсту логичког реда, доследност и стабилност. Осим тога, када су директно ангажовани у процесима пројектовања архитектонског концепта, они преузимају одговорност за много сложенију и снажнију динамику делања. Филозофски концепти, како видимо, не стварају само универзални поредак, већ и могућност за предузимање даљих и детаљнијих акција и процеса. За архитекту, филозофски концепт, поред критичке улоге, омогућава продукцију даљих разлика и даљих концепата, *планова имманенције* и архитектонских платформи. Што се тиче филозофских елемената у овом раду, од њиховог својства да систематизују и тумаче важније је то што се употребљавају за стварање стратегије *разликовања* и *производјења* новог. Тако подела улогā између филозофа и архитекте постаје дефинисана односом аналогног (разлике) и дигиталног (понављања). Модели што се стварају овим истраживањем и употреба филозофских концепата се допуњују, могуће их је комбиновати, али парадоксално, никада сами не остварују аутентичан архитектонски концепт. Зато ова дисертација доноси методолошки новум и предлаже једну акцију ослобађања разлике, која постаје услов за ново стварање оног различитог, то јест аутентичног у архитектури. То значи да се понављањем различитих филозофских концепата ослобађа разлика која није филозофска и која, као таква, подлеже даљем поступку архитектонског понављања, што напослетку производи специфичну архитектонску вредност. Посреди је, дакле, нови потенцијал на тлу архитектуре.

Поред класичних научних метода на којима се заснива, овај рад је, у крајњој инстанцији, развио свој интринзични метод понављања разлике. То значи да је у сваку тематизацију или поглавље дисертације уведена филозофска концептуална анализа, теорија или концепт, па се анализом и морфогенезом, њеним померањем и премештањем, те трансформацијом и уочавањем специфичности развија посебна теорија, идеја или критички модел. Зарад прецизности, сви поступци праћени су анализом појмова, пореклом речи, објашњењем историјског развоја појмова и критичком употребом функционалности лексике.

Литература

У директној спрези са циљевима, али и методом ове дисертације, који су у својим крајњим консеквенцијама упућени савременом архитекти – пројектанту и теоретичару, избор литературе доноси специфичан простор где размена филозофских и архитектонских идеја и концепција постаје могућа. Посебна пажња у почетној фази истраживања дата је текстовима које су писали архитекте са значајном пројектантском праксом, као што су Питер Ајзенман или Бернар Чуми (Bernard Tschumi). С развијањем специфичног метода, увођени су филозофски текстови којима су се остваривале нове везе, односи и посебан амбијент за читање литературе. У том смислу, током истраживања нарочито се издвојило читање Делезових књига и заједничких радова Делеза и Гатарија (Félix Guattari). Осим покушаја тумачења и примене њихових теорија и концепата у архитектонском контексту, њихови пројекти читани су са интенцијом да се путем њиховог стила разумевања савременог света протумачи и свеобухватни савремени архитектонски контекст. Блиско овом регистру постављени су радови Лудвига Витгенштајна (Ludwig Wittgenstein), Фридриха Ничеа (Friedrich Nietzsche) и Мишела Фукоа (Michel Foucault). Њиховим радовима посветила сам особиту пажњу, препознајући у њима могућу важну архитектонску критику. У том смислу Витгенштајнова дистинкција концепт-концепција, или Ничеово раздвајање аутора и његовог дела, или Фукооово поништавање аутора, прочитани су са могућим (архитектонским) грешкама са идејом и намером да се употребе као чист аналитични инструмент, и изван свега доведу у везу аутора и његово стварање. За архитектуру посебно инспиративан материјал доноси Адорнова (Theodor W. Adorno) теорија или разматрање идентитета или (не)идентичног субјекта. Засебан фрагмент или слој дискурса који се препознаје у дисертацији представља оно што називам морфолошким теоријама или теоријама и концептима који имају директну архитектонску асоцијацију. То су Лајбницова (Gottfried Leibniz) монада, Делезов концепт набирања, Слотердајкова (Peter Sloterdijk) теорија сфера, Латурова теорија мрежа. И коначно, неколико Дериданих текстова значајни су за архитектонско разумевање могућности стварања помоћу речи. У богатом и разноврсном спектру филозофā, од Платона, преко Канта (Immanuel Kant) и Хегела, до савремених филозофа, ова се дисертација заправо може читати

асиметрично, што значи да се преко читања пројекције употребљених теорија и склопова овог рада читалац увек може вратити на фундаментална филозофска тумачења, на пример субјекта и објекта, идеје интенционалности, потенцијала и потенције, и мноштва других испреплетаних односа.

Основну литературу чине радови из две научне области – архитектуре и филозофије – док су у категорији опште литературе радови из других научних дисциплина (историје и теорије уметности, математике, физике и психологије, као и неколико текстова ван научних оквира који су, међутим, коришћени за сагледавање ширег контекста рада). Општа литература даје свеобухватан контекст истраживачког поља и амбијента, чинећи специфичну контингенцију за анализу тема, феномена и случајева, с капацитетом да се трансгресивни предмет и проблем истраживања ове дисертације увек врати у основно уско поље истраживања, без апстраховања његових извандискурзивних аспеката. За наш поступак важно је то што се методологија избора и структурирање примарне и секундарне литературе базира на настојању да се у изради дисертације, као примарна, одржи архитектонска позиција истраживања. У том контексту начин употребе литературе је архитектонски, без намере да се дословно филозофски тумачи, па је примарни фокус на логичком закључивању и прецизности тумачења, не бисмо ли остали у оквиру научног поља. Регистар литературе је употпуњаван делима и текстовима неопходним за консеквентно и детаљно читање и тумачење. У том смислу велики значај у истраживању има читање речникā и истраживање онтологије појмова.

Поставка: хипотеза и структура

Полазна претпоставка овог рада своје извориште има у разумевању архитектуре као појединачне и специфичне дисциплине унутар мноштва области различитих обриса. Архитектура је субјективна као „биће које егзистира са свешћу, које трајно реализује парадоксалне импликације свог живота у свету“.[7]

Овај рад полази од три претпоставке које су интегрисане у једној општој хипотези:

[7] Hana Arent, *Šta je filozofija egzistencije?* (Beograd: Dosije studio, 2013), 19.

У свеукупном временском току настајања и реализације архитектуре, концепт је *први објект* који се пројектује, материјализујући своју аутентичност у *другом* – појавном облику архитектуре. Концепт, као власништво архитектонског субјекта, нужан је за настајање *другог објекта*.

Архитектонски концепт, предмет овог рада, истражујем полазећи од три претпоставке:

1) архитектонски концепт је интуитивно пројектован објект стварности и објект илузије, где појам „стварност“ (*the real*) тумачим као феноменолошку синтезу реалности архитектонског субјекта (аутора) и појавности архитектонског објекта (материјалне и нематеријалне); у исто време статус илузије уводим као рефлексију стања имагинарних пројекција субјекта и објекта. Осцилујући између ове две позиције, *контура* и *обрис* концепта или променљива концепта постаје место транспоновања или субјективно пројектоване границе између архитектонске стварности и илузије.

2) највећа вредност која се тематизује архитектонским концептом јесте *савршени сан*, који успоставља хармонију стварног и илузивног, постајући тако оно особено и најспецифичније у концепту – ентитет који је нужан за грађење идентитета другог објекта. Као особена недетерминисаност концепта, тај ентитет у свом откривању постаје разумљив, могућ и стваран. Након што настане као оно *истинито и посебно* у концепту, никада се не доводи у питање, а достигнута вредност се архитектонским концептом појављује и препознаје као лепота концепта. Сврха и смисао архитектонског концепта је ново, деловање концепта усмерено је на ново стварање и нову бескрајну будућност.

3) архитектонски концепт је аутентично власништво субјекта (архитекте, аутора); живот овог *властитог* започиње у концептуалном простору и времену личне архитектонско-филозофске улоге, пре зачетка другог објекта и у одређеном контексту и у одређеном времену. Ослобађајући се чином појављивања у другом објекту, архитектонски концепт враћа се свом аутору тражећи *нови живот* у новој форми, као нови *филозофско-естетски објект*, конституишући филозофско-естетску платформу архитекте.

Структура докторске дисертације

Докторска дисертација структурирана је у три основне целине: Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања, и Завршна разматрања закључака и препорука. Библиографски подаци налазе се крају рада.

Увод у форми апстракта истраживања садржи три дела: 1) Анализа: тема, предмет и проблем; 2) Формулација: циљ, задатак, метод, литература; 3) Поставка: хипотеза и структура. У уводном апстракту обухваћене су: претходна анализа информација о предмету и проблему истраживања, објашњење предмета и проблема истраживања, систематизација референтне литературе, излагање циљева и задатака научног рада, основне научне хипотезе и подаци о методолошком приступу и примењеним методима, поступцима и техникама, као и процена научне оправданости и очекиваних резултата истраживања. Осим тога, у уводу се даје тематски оквир, одређује и објашњава истраживачка позиција, и читалац се посебно уводи у контекст архитектонске стварности.

Приказ и интерпретација резултата структурирани су у четири целине: *Конструисање аутора*, *Лик и фигура концепта*, *Лепота концепта* и *Филозофско-архитектонска платформа архитекте: савршени сан.* Уводни и завршни део дисертације (*Конструисање аутора* и *Филозофско-архитектонска платформа архитекте: савршени сан*) одређују свеукупни контекст који је пројектован за ову дисертацију и њено исходиште. Прва целина *Конструисање аутора* представља увод у рад, и почетак је истраживања у коме се поставља филозофско поље архитектонског субјекта и интердисциплинарни оквир у коме се истражује архитектонски концепт. У уводу се разматра питање савремене дефиниције субјекта архитектуре, док завршни део приказује могуће дело архитектуре – архитектонски сан, чијим се посредством приказује видљивост филозофије и естетике архитектонског концепта. Дакле, сама теза је постављена између субјекта и објекта (архитектуре). Те две целине чине оквир за два симетрична дела рада. У првом делу под насловом *Лик и фигура концепта* тумачи се унутрашњи свет и конституисање и креирање концепта, генеза и филозофија архитектонског концепта. У другом делу под насловом *Лепота концепта*

испитује се постојање концепта у спољашњем, стварном свету: оно чиме се појављује, позиција коју заузима и рефлексија његове изложености и суверeног деловања, или естетика архитектонског концепта. Последњи део или четврта целина рада насловљена као *Филозофско-архитектонска платформа архитекте: савршени сан* представља завршницу истраживања, где се посредством експерименталног пројектног модела гради теоријско-пројектантска, филозофско-естетска платформа, као ново полазиште и уједно исходиште: *нови концепт*.

У уводној целини у рад, насловљеној као *Конструисање аутора*, тематизује се филозофско поље архитекте-субјекта, и то као место транспоновања и прерађивања филозофског мишљења и теорија у архитектонска промишљања и стратегије, уз једновремено испитивање капацитета оног *архитектонског субјектног* у трансдисциплинарном простору и времену. Полази се од истраживања капацитета језика да објасни фундаменталне филозофске и архитектонске теме, те да посебно дефинише прецизну појмовну структуру која даје оквир овој дисертацији. Циљ једне врсте одређења, територијализације и центрирања архитектонског субјекта отвара се питањима *ко је субјект архитектуре*, прецизније „ко је аутор“ или *шта је архитектура* (анатомија: структура и организација, састав, склоп, конституција и конструкција) *аутора архитектонског објекта*? Разматра се модел, феноменологија, настајање/а (и циклично нестајање), разматрају се и домети субјекта архитектуре и његове субјективности. У овом делу рада, посредством и употребом актуелних филозофских и архитектонских концепција, конституише се субјект-аутор архитектуре, као *јединица* или Једно (наступајуће) мноштвено цело у процесу настајања (објекта) архитектуре. Уводни део рада има четири главе: *Интерпункција: Реч и парадокс, Пирамида и сан*, *Деконструкција интуиције* и *Недостатак у вишку. Могућност грешке*. У њима се анализирају и интерпретирају савремене концепције субјекта архитектуре.

Први део рада *Лик и фигура концепта* представља процес реконструисања порекла и настајања „концепта“. У истраживање се уводе концепти *субјект* и *објект* (*the concept of Subject – the concept of Object*) архитектуре и филозофије, а

њихов однос поставља се као пресудан, и могуће фаталан за настајање, природу (*кретање и померање – move and action*) и карактер (форму и идентитет – *the form and identity*) архитектонског концепта. Тумачење субјективног наспрам објективног полази од разматрања природе стварног и илузивног односа субјект–објект (у складу са Адорном), разоткривајући њихове идентитете, али и (не)идентичности у оквиру овог односа. У преклопљеним границама њихових тела и простора деловања појављује се време конституисања концепта, у потрази за интегрисањем стања оригиналног (субјективног) *лика* и јединственом (објективном) *фигуром* архитектонског концепта. То је услов капацитета концепта да се трансформише из субјектне позиције у ону објектну. Адорнова констатација да је *субјект празан без објекта* отвара питање *празнине* субјекта пре настанка објекта. Та *празнина* у архитектури се препознаје као *шупљина* која има потенцијал да прими *идеју* о архитектонском објекту. Први гест ка настајању архитектонског концепта јесте разумевање сопствене интерсубјективности. У овом делу истраживања пројектују се синтагме „први објект“ и „други објект“.

Први део рада дат је у четири главе, од којих три имају по три поглавља, док је глава *Други објект. Двострукост рефлексије* постављена у симетрији с главом другог дела рада под насловом *Друго. Безусловно савршенство*. На исти начин структуриран као и први део, други део рада *Лепота концепта* указује на могућност паралелног читања глава и поглавља ова два дела рада. Симетричност централног тела рада, то јест паралелизам глава и поглавља првог и другог дела упућује на везе и односе концепција, али и на повезаност резултата рада, који стварају целовит и јединствен истраживачки систем.

У другом делу рада *Лепота концепта* тумачи се савршенство архитектонског концепта трагом поставке *лепоте као најбезусловнијег савршенства које нека ствар може да има*,[8] где доказујем да лепота концепта сублимира (чини Једним) савршенство појавности филозофије објекта и јединствену естетику стварне и имагинарне архитектонске субјективности. У том делу дисертације испитује се

[8] Fridrih Vilhelm Jozef Šeling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari* (Beograd: Fedon, 2008), 56.

карактер или идентитет архитектонског концепта, његова аналогна и дигитална природа, стварна и виртуелна *естетика*, његов *однос* према *спољашњем свету*, затим облици контекстуализације и дихотомија, али и аутономна егзистенција у архитектонском и филозофском метапростору, којем ова припада. Дакле, концепт као *Једно* у стварном свету, као чиста филозофија и чиста естетика. Други део рада састоји се из четири главе: *Жеља за формом, Естетика слома субјективности, Друго. Безусловно савршенство* и *Феномен аутономије времена.*

Завршни део рада, у симетрији са уводном целином, представља аналитички прилог у форми експерименталног пројекта који прати теоријско разматрање и приказује закључке постављених хипотеза. У делу *Филозофско-естетска платформа архитекте: савршени сан*, практичним истраживањем у склопу пројекта истовремено се преиспитују теоријски постављене хипотезе и добијени резултати, а проверавају се и концепцијске и методолошке претпоставке у форми пројекта. Архитектонским техникама испитује се и проверава могућност бележења и превођења „савршеног сна“ ради испитивања граница стварности и илузије (и достигнутих теоријских закључака) архитектонског концепта.

У Закључку *Архитектонски концепт. Објект стварности и објект илузије* сумирају се резултати, закључци и достигнућа претходних истраживања, са посебним освртом на њихов значај и аутентичну вредност у архитектури. Провера хипотеза уједно представља увод у правце за нова и даља истраживања. За архитектуру – то је ново стварање.

Научна оправданост и достигнућа, истовремено и практична примена резултата ове дисертације сагледиви су у два правца**.** Први правац је филозофско-теоријски и првенствено је упућен на допринос конституисању архитектонске филозофије и филозофско-естетске платформе архитекте. У том контексту посебна вредност рада јесте развијање прецизне архитектонске терминологије, што доноси својеврстан речнички и лингвистички капацитет за коришћење резултата овог рада у даљим и комплексним архитектонско-филозофским истраживањима. Осим терминолошких систематизација, рад доноси слојевите филозофско-

архитектонске концепције које се даље могу интерпретирати, тумачити и користити као критички инструмент у архитектонским фундаменталним теоријама и теоретизацијама. Други правац је, парадоксално, значајнији од првог јер се резултати овог истраживања директно могу употребити као платформа за развој посебних методологија, стратегија и техника у процесу пројектовања. Дисертација је у целини структурирана као систем нових метода и техника у области истраживачког пројектовања и архитектонске теоретизације. Основни амбијент дисертације јесте савремени тематски оквир, што истраживање у свакој фази усмерава на будуће пројекције. Појам „концепт“, проблем и предмет дисертације, лингвистички је и филозофски недовољно дефинисан, а тежину проблема показује чињеница да се мноштво текстова и теорија завршава потврдом да је немогуће донети прецизну дефиницију концепта. Комплексне и важне везе с језиком, фундаменталним основама наука и научних дисциплина, гарантују непролазну свежину и актуелност теме. Истраживање и интерпретација појмовног система и концептуалног апарата који је изграђен заједно с теоријском конструкцијом рада указују на потпуно ново и савремено ангажовање појмова и концепата. Оригиналност и аутентичност методологије израде дисертације видљива је у истраживачком и аналитичком карактеру апстрактне логике, која инструментализује интуитивно деловање пројектанта сукцесивном применом филозофских концепција. Савременост дисертације огледа се пре свега у тематизацији и истраживању, као и у актуелизовању једног од основних појмова архитектонске теорије и праксе – архитектонског концепта, за који, како је већ речено, не постоји свеобухватна и прецизна дефиниција или теорија.

0
КОНСТРУИСАЊЕ АУТОРА

Constructing the Author

„5.556 Хијерархија форми елементарних ставова не може постојати.
Само оно што сами конструирамо можемо предвидјети.“[9]

„Конструисати“[10] је глагол који значи градити, саградити, направити, саставити из делова, сазидати, извести нешто (уобичајено пут, зграду, машину или нешто физичко), али и повезати, организовати, окупити или држати заједно, или израдити план (за објект, машину), развити науку или учење из основног појма (*notion*), из основне замисли (*thought, idea, concept, conception*). У геометрији: нацртати слику, раван, облик, тело или простор. Граматички значи повезати, распоредити, сложити у реченици, саставити реченицу, написати, сачинити, склопити скицу слике, филма или књижевног дела. Логичке конструкције у филозофији комбинују појмове простора, времена и материје.[11] Архитектонски, конструисати истовремено значи деконструисати, јер свака конструкција у исти мах деконструише простор и време. Конструисати субјект, дакле аутора, у исти мах подразумева његову деконструкцију.

У равни филозофије науке, Марио Бунхе (Mario Bunge) приказује конструкт као „идеални објект“ чије је постојање зависно од мишљења субјекта.[12] Такав, идеални објект (*the ideal object*) стоји насупрот стварном (*the real object*) објекту и

---

[9] „5.*556 Eine Hierarchie der Formen der Elementar sätze kann es nicht geben. Nur was wir selbst konstruieren, können wir voraussehen.*“ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-philosophicus* (Sarajevo: „Veselin Masleša“ – „Svjetlost“, 1960), 146–147.

[10] Етимологија речи конструисати: латински *construo* (гомилати заједно, градити, правити, граматички повезати) од *com-* (*together*) + *struo* (зграбити, заграбити, направити хрпу); рани 15. век: *constructus* (*past participle of construere „to heap up*“ – зграбити, сакупити, акумулирати, бити заједно). Сродно: *constructed; constructing;* http://www.etymonline.com/.

[11] На пример термин „логичка конструкција“, који је Бертранд Расел (Bertrand Russell) користио да опише серије сличних филозофских теорија почетком 20. века. Расел је напустио тачке простора, тренутке времена и честице материје, замењујући их логичким конструкцијама састављеним од догађаја. Bertrand Russell, *Principles of Mathematics* (London, New York: Routledge, 2010), introduction, xxxvii.

[12] Mario Bunge, *Treatise on Basic Philosophy, Vol. I Semantics I: Sense and Reference* (Dordrecth-Boston: Reidel Publishing Co, 1974), 27–75.

независан је од егзистенције мишљења. Инспирисани односом идеалног и реалног (Бунхе конструкт дефинише као „концептуални објект“ који је различит од чињеничног објекта) можемо пројектовати једну ситуацију идеалног у реалном (*real*), у коме се назире почетак (само)конструисања (архитектонског) конструкта: субјекта архитектуре – аутора. Реч је о конституисању идеалне вредности *себе* у реалном архитектонском контексту. Неопходност постојања концептуалног субјекта архитектуре, као стабилне самоконструкције субјективности архитекте, намеће нам се као (пред)услов настајања идеалног објекта архитектуре. На први поглед компликована, та мала померања и раздвајања оног субјектног и субјекта постају значајна за архитектуру јер свака архитектонска тематизација неминовно упућује на објект и постављањем субјекта у други план замагљује његова постојања и присуства. Иако цела ситуација делује круто, архитектура овог филозофског поља, између субјекта и (његовог) објекта, премда по дефиницији филозофска, потпуно је архитектонична и омогућава да се тело субјекта архитектуре у неким позицијама дословно види у његовом објекту. Стога у савременим архитектонским стварностима *конструисање самог субјекта* постаје једнако битно као и производња објекта, омогућујући архитектонском субјекту неопходну аутономију или слободу. Порив субјекта за потпуном слободом и страст према беспрекорном и савршеном објекту, парадоксално, децентрализује (од објекта и око њега) коначност архитектонске продукције, као право на идеју о ширем плану или као могућност да се нестајање субјекта превазиђе трајањем у сопственом објекту.

Неколико Адорнових реченица које се, узгред, чине једноставне, важне су за објашњење природе простора између архитектонског субјекта и објекта:

> „Поларност субјекта и објекта лако се чини структуром која је са своје стране недијалектична а у којој се треба збивати сва дијалектика... Они нису ни посљедње двојство нити се иза њих скрива посљедње јединство. Они се узајамно једнако конституирају као што се због такве конституције и разилазе.“[13]

[13] Teodor Adorno, *Negativna dijalektika* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979), 153.

Наглашавамо (не)обичну реч „разилазак“ јер она оставља (ствара?) простор између, остављајући однос субјект–објект отвореним. Међусобно конституисање субјекта и објекта архитектуре, да би се на крају раздвојили, а опет остварили апсолутно јединство („(...) апсолутно двојство било би јединство.“),[14] омогућено је неограниченим транслацијама аутентичне, субјективне идеје о сврси и смислу архитектуре. Реч је о ситуацији сличној као у филозофији, када објекти филозофије својим неограниченим капацитетима (само)концептуализације, и захваљујући поседовању посебних способности за (само)идентификације, у својим пројекцијама (другим објектима и теоријама) почињу да пројектују особене стваралачке реалности. Да ли је могуће суштински пројектовати паралелу између филозофске и архитектонске тематизације односа субјект–објект? Да ли је природа тог примарно филозофског односа истовремено архитектонска ствар? И како препознати границу између филозофског центрирања и архитектонске дислокације њиховог односа? Једноставније, док филозофија, готово увек, у средиште поставља тај однос, субјект у архитектури готово увек нестаје у објективној пројекцији. Питање стварања и настајања (шта ја то стварам?) и проблем смисла (који је смисао тога што стварам?) ипак одређују или дефинишу обе дисциплине. Стварањем концепата (*concepts*) Жил Делез је заувек естетизовао сензибилитет филозофије. Производећи концепте, филозофија једновремено оперише њима, покушавајући да их разуме, она их инструментализује, а њиховим тумачењем генерише нове концепте и филозофске планове (*concepts & planes*). Као перпетуум мобиле. Истоветно као и филозофија, архитектура остварује и концептуализује целокупан, свеукупан оквир свог постојања (или смисла) путем идеја, појмова, концепата, концепција, тема и тематизација и, коначно, помоћу постојањā субјекта и објекта. Дилема или (само)расправа филозофа о томе да ли је „Филозофија“ филозофија (од) субјекта или филозофија (о, око) објекта једнака је суочавању архитекте са сопственом (ре)дефиницијом, (ре)инвенцијом, (ре)моделовањем и (ре)позиционирањем у хибридним окружењима савремене архитектонске стварности. Архитектонска стварност, која сама по себи носи промену (мапирања) територије и (позиционирања) производње, тематизује

[14] Ibid.

филозофију субјекта архитектуре – архитекте, као специфичну архитектоничност (де)конструисаног субјекта и његове стварности. У тим променама неминовно наступа одрицање од једног дела субјективног зарад настајања идеалног објекта (*the ideal object*) архитектуре. Ко је архитектонски субјект? Ко је појединац у архитектонском делању, а шта је појединачно и особито као чин и резултат тог делања? Каква је и како настаје архитектура субјекта – конструкт назван „архитектонски субјект“? Или како се пак конструише субјект архитектуре? Митолошки модел субјекта или (мета)конструкт, феномен субјект или феноменологија настајања и нестајање субјективног – све су то могуће фрагментарне савремене концепције аутора архитектуре. *AUCTOR*, *ACTOR* или *AUTOR*?[15] Та питања само су увод у проблем могућности настајања архитектонског субјекта.

Од архитекте градитеља, модерног револуционара, до планираног нестајања субјекта у структури метрополиса и његовог растварања у чистом објекту,[16] судбина архитектуре решавала се унутар пројектоване идеологије стварности субјекта и тоталитета архитектонских објеката. Структурализам и феноменологија у архитектури своде све, па и себе, на статус објекта. Недореченост структурализма у архитектури конструише њен субјект као ефекат означавајућег система (*the signifying system*); речју, структурализам „ликвидира субјект“,[17] док се феноменологија ослања на „свест и присутност“ и тежи да привилегује „означено“ над „означитељем“,[18] унутрашњост над спољашњости, субјект над системом. Постструктурализам је донео дисперзију, дислокацију, фрагментацију и децентрализације, чак и шизофренију – као гранична стања субјекта и објекта архитектуре, али и још значајнију идеју да се универзално може тумачити посредством појединачног, да се у оном целом, саморефлексијом, може издвојити

[15] О статусу аутора видети поглавље Други објект. Двоструког рефлексије. У овом моменту присуство субјекта у архитектури значајно је сагледати и у променљивој појавности између више позиција. О томе говори и текст M. D. Chenu, *Auctor, Actor, Autor* (Bruxelles: Union Académique Internationale, 1927), 81–82.

[16] Manfredo Tafuri, „Toward a Critique of Architectural Ideology“, *Architecture Theory Since 1968,* ed. Michael K. Hays (Cambridge MA:The MIT Press, 1998), 2.

[17] Michael K. Hays, ed., *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge MA:The MIT Press, 1998), XIII.

[18] Ibid.

детаљ. Уз континуирано одлагање значења, као нови циљ и квалитет архитектуре, постструктуралистичке теорије доносе другу врсту естетизације аутора-субјекта и „конструисања нове аутономије објекта на необичном појму текстуалности“.[19]

Становиште немачког филозофа, социолога и музиколога Теодор Адорна да се свеукупна филозофија у ствари бави питањима или проблемом односа субјекта и објекта директно се може преузети у питање архитектонске продукције. Адорновски посматрано, однос субјект–објект преломио је западну филозофију, одредио је њен целокупни ток, и

> „(...) осудио је да буде једна једина филозофија: филозофија субјекта. Она је нашла поуздање у субјекту насупрот објекту, и таквом супозицијом једнозначно и беспризивно ‘разрешила’ оно што Адорно сматра централним проблемом филозофије: њихов однос.“[20]

У неисцрпним односима које преузимају субјект и објект, сазнавање путем чина у којем се оно неслично гради као слично (самом себи), а у ствари сазнавање самог себе, само је налик на инструмент традиционалне филозофије, где се објект напросто своди на субјект.[21] Аналогија Адорнове негативне дијалектике са архитектуром значајна је првенствено стога што испитује крајње форме или формације субјекта и објекта. Архитектура дословно јесте дискурзивно *фалсификовање стварности* и субјективно *преобликовање и оних феномена који нису нужно сводљиви на појмове*. Манипулација променама стварности и контролисање феномена стварањем објеката представљају чист потенцијал архитектонског субјекта. Међутим, да ли се у тим процесима рефлексијā пројектованог (објекта) управо пројектује субјект архитектуре? Трансформације и покретљивост архитектонског субјекта ка објектном (свођење субјекта на објект, насупрот Адорну) постаје једнако значајан вид и архитектонски догађај (*event*)

---

[19] Andreas Huyssen, „Mapping the Postmodern,“ *New German Critique*, No. 33, *Modernity and Postmodernity* (1984): 5–52.

[20] Predrag Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta* (Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2007), 10.

[21] Ibid.

процеса пројектовања. Ако је препознавање субјекта могуће према његовом идентитету (а идентитет је, према Адорну, друго име за субјект), тачније ако се идентитет може изједначити са субјектом,[22] и једноставније, ако прихватимо да је идентитет=субјект – да ли је тема архитектуре, као и филозофије, управо то откривање идентитета субјекта у настајањима објекта? И сагласно томе, да ли је у архитектури реч о једновременој производњи субјектног и објектног идентитета? Ако питање усмеримо на још уже, чисто пројектантско поље, намеће се следећи проблем: како успоставити и дефинисати прецизне границе у погледу тога шта се пројектује а шта се очекује као пројекција респективног процеса. Да ли је у том случају могућност *једног идентитета* (субјекта) једнака оном оригиналном и аутентичном у архитектури? Или је реч о препознавању другости, „другог“ и другог, или пак остатка (субјектног) који се преноси на објект? Могућност да прихватимо Адорнову дефиницију идентитета – оно што остаје, оно што је увек једнако, увек исто што и субјект, „исто што и јаство“,[23] као и да је и настајање идентитета неодвојиво од конституисања субјекта – даје нам слободу да субјект архитектуре ипак сагледавамо између самоидентитета и неидентичности сопственом објекту. Тиме се отвара простор за својеврсну континуалну деконструкцију идентитета самог аутора, којом ће се градити потенција за стварање новог објекта (архитектуре). Прецизније, неопходна је делимична неидентичност субјекта његовом објекту, али и самом себи, што ће му ослобађати простор за нешто увек ново, које се законито подудара са оним новим у пројектовању објекта. То је потреба за субјективном слободом и борба с коначном припадности, а уједно и коначношћу сопствене продукције – као осигуравање непролазне позиције изван сопственог поља деловања.

Врло слично, али опет другачије, тај страх од припадања и коначности архитектонског субјекта препознајемо у Слотердајковој анализи филозофске фигуре Жак Дериде. Слотердајк објашњава „фигуру Дерида“ у „неусаглашеној позицији“ између нестајања (у сопственој смрти) и (постхумног) преживљавања

[22] Или аналогно: неидентично = распад јединствености субјеката. Према Адорну, субјект је исто што и идентитет, а неидентично се може тумачити као распад јединствености субјекта.

[23] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 64.

његовог рада.[24] Сам Дерида је писао о постојању те две неусаглашености „унутар њега“ као о једној врсти комплетног самодоказа (*self-evidence*)[25] који једновремено одређује фундаменталну позицију његове фигуре. Признања да стварност („*the real*“, шта год то значење са собом носило) одређују и одржавају постојање (као код Дериде) супротних *извесности и постојање супротности које су сасвим неподобне за синтезу и коегзистирају упркос томе што су узајамно искључиве;*[26] она омогућују одбијања да се формира једноставан или јединствен идентитет, задржавајући мноштво супротности, двосмислености и поливалентности. Одбијање коначности идентитета субјекта, као у примеру филозофског (ауто)портрета Жак Дериде, да се веже, „прикује за један партикуларан идентитет“, Слотердајк објашњава као неопходност одржавања *симултане крајње видљивости и одлучног неидентификовања са било којом специфичном сликом себе*.[27] На исти начин континуално нестајање архитектонског субјекта у новим пројектима постаје интелектуална стратегија супротстављања пролазности и ефемерности пројектантске позиције и улоге архитекте. Само је идеја о репетитивној архитектонској позицији потентна да ствара, па функције сталног дислоцирања са појављивањем сваког новог објекта постају готово естетски доживљаји самог субјекта архитектуре. Парадоксално стабилну анатомију или реалност идентитета субјекта архитектуре налазимо у две контрадикторне позиције: у сталном (Адорновом) раздвајању субјекта и субјективности, и у другој позицији одупирања (као код Дериде) коначном идентитету. Борба архитектонског субјекта са својим сопственом субјективности

---

[24] Слотердајк пише да Деридин готово метафизички исказ у односу према његовој „постхумној егзистенцији“ упућује на то да је Дерида био сигуран да ће након смрти бити заборављен, насупрот опстајању његовог рада у „културној меморији“. Piter Sloterdijk, *Derrida, an Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid* (Cambridge: Polity Press, 2009), VIII–XII.

[25] Синтагма „*self-evidence*“, коју Хусерл у *Оглед о извору геометрије* користи, много је пута преведена као „евиденција“, али очито је да има шире значење. Edmund Husserl, *Ogled o izvoru geometrije*, prevod Miroslav Prokopijević (Osijek: Izdavački centar „Revija“ Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1982). [*Self-evidence means nothing more than grasping an entity with the consciousness of its original being-itself-there [Selbst-da] Successful realization of a project is, for the acting subject, self-evidence; in this self-evidence, what has been realized is there, originaliter, as itself.*] Edmund Husserl, „Origin of Geometry” in Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction* (University of Nebraska Press, 1978), 161. У епистемологији се *self-evidence* односи на очигледно, самообјашњиво.

[26] Ibid.

[27] Ibid.

и његов отпор да прихвати конститутивно, формирано *Једно* или једноставан идентитет у ствари је неприхватање исцрпљености сопствене дефиниције. Између страха да се човек веже и формира, и жеље за континуитетом аутентичног, стоји могућност откривања новог субјектног геста у сопственом интересу за Једно-сингуларно, за архитектонски објект. Можда је реч о потрази за субјектом као јединицом, блиско Хјумовом (David Hume) идеалистичком полазишту које је отворило питања настајања једног-јединице-субјекта из недиференцираног скупа перцепција, односно о томе како настаје оно што означавамо као *single object*.[28] Или: субјект (метафизички) је уграђен у себе – у своју „конституцију".[29] Или: субјект је конституисан, једноставно, као код Хегела, и то унутрашњим процесима кретања и рефлексивног поседовања себе у самом себи.[30] Или: онај остатак недовршености управо јесте архитектонски објект.

Субјект и објект архитектуре имају исти извор – аутора.

---

[28] Gilles Deleuze, *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature* (New York: Columbia University Press, 2001), 102.

[29] „У метафизици се говори о нечему објективном, но она ипак не смије одустати од субјективне рефлексије. Субјекти су уграђени у себе, у своју 'конституцију': задатак је метафизике да размисли о томе колико су ипак субјекти у стању да виде даље од самих себе." Adorno, *Negativna dijalektika*, 307.

[30] Georg Wilhelm Fridrih Hegel, *Fenomenologija duha* (Beograd: Dereta, 2005), 12.

0.1 Интерпункција: реч и парадокс[31]

Punctuation: Word and Paradox

Сваки облик створеног простора истовремено доноси проблем његове пројекције. Никада се не може пројектовати апсолутно неутралан или потпуно нов простор. Увек се, стога, генеришу диференцијални простори који постављају питање разлике или начина на који се једни разликују од других. Питање разлике увек је питање односа (једног с другим) и уочавање асиметрије (једног и другог), или препознавање неприпадајућег партикуларног. Када је архитектонски простор у другом плану као опште, а интересује нас оно специфично и друго, другачије, остало или преостало, питања разлике помера се и у другу трансформацију, а то је питање језика архитектуре. Или начина како се исказује (просторна) разлика. У архитектури, генерализација и свођење увек су водили проглашавању стила или формулисању типологија, што суштински значи превођење у историјско, насупрот проблематизовању партикуларног, особеног, јединственог, које је увек значило могућност новог. То би било попут генералног односа архитектонске теорије и пројектовања. Дакле, пре неголи реално(ст), интересује нас парадоксално или парадокс који изазива нешто између реалног и стварног, простор превођења и пројекције. У архитектури је уобичајена следећа ситуација: увек када говориш, мислиш или црташ о једном, у ствари је реч о *Другом* или другом. Првенствено стога што је немогуће издвојити време из простора и лишити га простора. Та архитектонски природна ситуација је разумљива јер се архитектура поставља (али се и тумачи) у неком контексту, друштвено-политичком, социјалном, уметничком, филозофском, психолошком, или у мноштву њихових комбинација. План, облик, објект, простор или било који архитектонски елемент, систем, структура и скуп, форма и формација увек значе

[31] Интерпункција или правописни знаци, у писаном језику је све оно осим слова или бројева, укључујући знакове интерпункције, размак речи и поравнавања. Интерпункцијски знакови су симболи који нису фонеме (звуци) језика или лексеме (речи и фразе), већ они симболи који служе за означавање структуре и организације писања, као интонација и пауза којих се треба придржавати приликом (гласног) читања. Наша интерпункција је у основи логичка што значи да употреба интерпункцијских знакова зависи од смисла. М. Пешикан, Ј. Јерковић и М. Пижурица, *Правопис српског језика* (Нови Сад: Матица српска, 2013), 98. Порекло речи интерпункција указује на означавање тачкама или убацивање паузе у писану ствар (lat. Interpunctio = разлучити, растављати).

и оно друго, увек укључују и оно Друго тематизујући и време и перцепцију, историју једнако као и будућност, технологију, као и таленат. Неисцрпан списак дуалности, дихотомија. Другог и другости. Парова.[32] Налик језику и граматици. Специфичност архитектонске дисциплинарности почива у могућности измештања односā управо зато што се архитектура остварује путем постављања објеката у просторима, чији је смисао да сами, управо својим пројекцијама, превазиђу своја постојања.. Једноставније, архитектура се не исцрпљује чином изградње објекта. Због тога пројектовање односа Другог наспрам другог у дословном Лакановом (Jacques Marie Émile Lacan) тумачењу представља специфичан потенцијал архитектуре. Лакан то овако дефинише: Друго је различито од другог, то јест друго (мало друго) није у потпуности други, већ је одраз и пројекција ега, попут дупликата или слике у огледалу. Велико Друго означава радикалну другост (превазилазећи илузорну другост имагинарног поретка), па не подлеже принципу изједначавања путем идентификације.[33] Овако тумачено, велико Друго партикуларно је за сваки предмет, и у својој радикалној другости и јединствености истовремено представља и *други предмет*.[34] Ако је граница простор који дефинише нестајање једног а појављивање другог, могуће место контакта, додира Другог и другог, то је и место које изазива осећај парадокса јер појачава присуство оног првог. Та граница коју архитектонски објект ствара заправо је најделикатније место објекта којим овај дефинише своје партикуларно, *једно* постојање, док својим пројекцијама дефинише стварност (простор и време) коме припада. Архитектонско свесно превођење разлике између Другог и другог јесте капацитет архитектонске флексибилности да се трансгресијама и континуалним преступањима овлада Другим, а то значи објектом. Поједностављено, настајање као чиста архитектонска категорија увек је праћено видљивошћу другог (макар само и значењем самог материјалног објекта), и невидљивом појавом Другог (попут објекта и простора архитектуре, или објекта и његове перцепције, или концепта и његовог објекта). Ова архитектоничност односа другости, прво наспрам другог (идеја : концепт), прво у другом (идеја у

[32] Видети о конститутивним паровима у поглављу Пирамида и сан.

[33] Dylan Evans, *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis* (London: Routledge, 1996), 133.

[34] Ibid.

концепту), друго ка Другом (први и други објект; други објект као Друго) уводи нас у недоумица у погледу потенцијала језика као инструмента архитектуре, моћи језика, речи и текста да створе могућност да се разуме и објасни разумевање порекла објеката у архитектури. Првог и Другог објекта.

Идући готово до изједначавања вредности са архитектонским материјалним објектом, архитекта Питер Ајзенман поставио је језик као неминовног посредника и учесника у акту преноса архитектонског значења. Он текст тумачи као објект-текст, као крајњу метафизику архитектуре чија се потпуност и комплетност успоставља у суперпонираном стању идеје присуства и присуства одсуства.[35] Историјски, променом тежишта (модерне) материјалности форме у (савремену) дематеријализацију облика и контекста, критику садржаја и размере, архитектонска употреба језика фокусирана је на стварање (само)капацитета да се одговори новој дисциплинарној стварности. Реч је о неопходности да се дислоцира сопствено значење посредством језика. Ајзенман то разрешава објектом као „дислоцираним текстом“. Присуство текста у архитектури проблематизују две аналогије: који термини и склопови могу на себе преузети задатак да прецизно објасне преношење значења (за Ајзенмана дислоцирање), без губитка јасноће и прецизности значења у овом преносу; и друго, да ли се језиком нужно подразумевано одсуство архитектуре (у одсуству референта) враћа у стање присуства? Једноставније речено, посреди је испитивање капацитета језика као инструмента који у истовременом откривању сопственог потенцијала чини видљивим и само одсуство архитектонског објекта. Међутим, проблем појма, текста или језика у архитектури везује се за један вид коначности. Додељивање речи јесте став према материјализацији архитектонске одлуке да се нешто прогласи истином или вредношћу. Ефемерност архитектонске појавности и флуидан ток времена захтевају конструисање довољно дисциплинованих и прецизних појмова (*notion*) и појмовних склопова у производњи аутентичног метајезика архитектуре, једновремено стабилних, али и отворених за нова тумачења. Те неопходне архитектонске синтагме сагласне су аутентичним и

[35] Piter Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* ur. Petar Bojanić i Vladan Đokić (Beograd: Univerzitet u Beogradu, Arhitektonski fakultet, 2013), 40–43.

базичним појмовима филозофије као што су Платонова „Идеја“, Кантово „трансцендентално“, Лајбницова „монада“, Хегелов „дух“ илити „апсолутна идеја“, те Хусерлова (Edmund Husserl) „трансцендентална субјективност“. Архитектура као трансгресивна и отворена дисциплина преузима филозофске склопове и трансформише их и уграђује у свој језик. Деликатном операционализацијом њиховог значења даје им један други идентитет, задржавајући њихову отвореност и могућност увек нове редефиниције с немогућности крајњег одређења. Свест о потреби прецизног формулисања значења речи *идеја*, *појам*, *концепт* и *концепција* суштински се остварује у пориву да се овлада архитектонском стварношћу. Када пише о тексту, о тексту као дислокацији, Ајзенман каже да он у ствари (текст, али и сам аутор) „трага за архитектуром која је далеко реалнија од онога што архитектура јесте“.[36] Из чисто пројектантске позиције, могли бисмо прихватити да нас овакво разумевање реалности ситуира тако да можемо дозволити технолошке поступке који ће пројектовати променљивост архитектуре путем форме својеврсног текста, и то најпре као методу за откривање нових (дислоцираних) простора архитектуре. У том смислу, иако морамо прихватити да реч (*word*), појам (*notion*), језик и текст у архитектури чине други говор или медијум архитектонског, проблем настаје у моменту када реч преступа у другу, када се границе речи или појмова губе, када се нешто увек тачније разуме у својој другости: идеја у концепту (*idea-concept*), појам у термину (*notion-term*), појам у концепту (*notion-concept*), концепт у концепцијама (*concept-conceptions*).

Проблем језика у архитектури је двострук. Ајзенман је архитектури понудио могућност „другог језика“ јер појам „другог“ може сугерисати да је архитектура утемељена у другим дисциплинама („да следује филозофији, науци, књижевности, уметности и технологији“).[37] Он надаље даје и трећу могућност: сама архитектура може постојати као текст. Текстуалност, улога језика и текста, *речи и ствари*, које је Ајзенман истраживао у својим раним текстовима, комбинујући лингвистичке

[36] Ibid., 43.

[37] Ibid., 13.

идеје Ноама Чомског (Noam Chomsky)[38] о „површинским и дубинским структурама“, првенствено су покушаји да се разуме интенција у архитектури, „идеја суштинске мултивредности“.[39] Другачије речено, како прочитати архитектуру као текст, то јест „читати текст као текст а притом не уплитати тумачење у читање“.[40] Дакле, како читати архитектуру онакву каква она заиста јесте. Архитекта, а не историчар или академски теоретичар, има намеру да објасни унутарњи дискурс архитектуре, „њену нутрину, као нешто другачије од студије о суштинама или дијалектичким стратегијама, нешто што изражава срце архитектуре“.[41]

Постоје две равни у којима се прелама архитектонски језик. Прву можемо звати филозофска или концептуална, а друга се односи на техничку употребу језика. Филозофски контекст архитектуре, „спољашњи и унутрашњи модели“ (како их назива Ајзенман), којима се исказује иманенција архитектонског дискурса, и реторика свеукупности архитектонске продукције, преузима комплексан филозофски појмовни (*notional*) поредак са свим нејасноћама и непрецизностима. Међутим, архитектонски технички термини знатно компликују и филозофски језик јер њихово значење увек превазилази њихову чисту функционалност и утилитарност. Архитектонски језик је истовремено и сам свој предмет рада, те тако техничке архитектонске речи цртеж, план, пројект, пројекција, перспектива, форма или дизајн увек трансцендирају ка филозофском контексту. Значење које концептуализација и архитектонски пројектантски процеси дају тим речима

---

[38] Чомски је у науку о језику увео трансформациону граматику са новом теоријом о „синтаксичким структурама“. Посреди је теорија која се бави граматиком реченице (синтаксом) и структуралну анализу проширује „трансформационим правилима“. Структура реченице делимично се дефинише универзалним правилима која одређују апстрактни основни ред елемената, а ти елементи, надаље, омогућавају функционисање трансформационих правила. Тако Чомски, поред осталог, долази до увида да постоји дубинска и површинска структура реченице. За добијање научног знања о језику (насупрот знању изворних говорника), користимо формалну граматику са низом утврђених граматичких правила. Значајно је, међутим, то што Чомски наглашава да су људи као изворни говорници, који граматику матерњег језика познају интуитивно, способни да помоћу ограниченог броја речи сроче неограничен број реченица. Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cambridge: MIT Press, 1965), 140–141.

[39] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* 14.

[40] Fridrih Niče, *Volja za moć* (Beograd: Dereta, 2012), 479.

[41] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* 1.

превазилази основне лингвистичке структуре и оне постају писање које поставља место где се архитектура суочава с њиховим нестанком у филозофском значењу.

Фуко је писао да су речи налик толиким предметима (*objects*) који су формирани и депоновани по историји, те да постоји моменат када се језик мора одвојити од свог конкретног садржаја, не остављајући ништа видљивим осим оних облика дискурса који су универзално валидни. Када постоји намера да се интерпретира, онда речи (*words*) постају текст који се раздваја како би се омогућило да се друго знање, скривено у њима, појављује и постане јасно видљиво. И на крају, језик се понекад може појавити у самом чину писања који не означава ништа друго осим себе.[42] Међутим постоје и моменти када је неопходно задржати особене контуре речи и појмова (*words & notions*), када се независно од сваке друге референце, потпуно интуитивно, разумеју и распоређују и речи и појмови, исто као и ствари и објекти у архитектури.

Појам, реч, термин, идеја, концепција, концепт (енглески *concept*, француски *concept*, грчки *katalêpsis* [*κατάληψις*], латински *comprehensio*...)[43] дефинисали су архитектуру исто као и цивилизацију, исто као и језик и стварање које потиче или свеукупно настаје у концепту. Дакле, све је концепт. Двострукост или двосмислености значења које концепт има у својој лингвистичкој природи суштински је проблем и филозофије и архитектуре, јер и архитектура и филозофија настају у концепту и из њега, док их истовремено генеришу или стварају. Како разумети појам „концепт“ (*notion of the concept*)? Како објаснити шта је концепт? Свако полазиште увек је својеврсни парадокс, који бисмо, у нашем језику, могли именовати као „проблем“: појам „концепт“ и концепт „појма“. Осим тога, нејасне границе између идеје, појма, концепта и концепција стварају неправилност дефиниција, па су зато постављањем и активирањем у

[42] Mišel Fuko, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka* (Beograd: Nolit, 1971), 346.

[43] Пажљиво треба поставити језички систем који би могао направити мапу значења речи „концепт“ у латинском, грчком, енглеском и немачком језику. Немачки глагол *Begriff*, чини се, додатно је унео конфузију у разумевање ове речи. *Begriff* је речнички аналоган речима *concept* [*conceptus, concetto*], *aufheben, geisteswissenschaften, intellect, intellectus, perception, plasticity, predication, reason, soul, understanding*. Међутим, у Хегеловим радовима посебно се уочава полисемија ове речи, па она преступа из Волфовог појма као чисте слике мисли до онога што концепт етимолошки може значити, а то је „захватање“ и „комплексан интелектуални акт“.

одређеном контексту могућа њихова прецизна тумачења. То значи да им је неопходно дати функцију, прогласити их оперативним. Могућа филозофска упоришта чине крајње нестабилно тло за архитекту и појачавају несигурност услед мноштва фрагментарних покушаја конституисања одговора и различитих теорија о томе шта је концепт. У Делезовим теоријама, које имају снажан утицај на савремене архитекте и архитектуру, превод речи „концепт“ (*concept*) са речи „појам“ (*notion)* делује проблематично, чак и парадоксално.[44] Иако ова ситуација може да се посматра као бесконачна, чак као интригантна игра превођења (*translation, transformation*), очито је да се основни филозофски појмови (као и „концепт“) суштински не могу доследно разумети без интеграције *у ову* или *ону* теорију. Један од покушаја да се дефинише филозофија и теорија концепта јесте Фодорова (Jerry A. Fodor) књига о концептима, која доказује и показује да мислити о концепту у ствари увек води разјашњењу да је немогуће доћи до потпуне дефиниције концепта (concept).[45]

Идеја

старогрчки *ἰδέα* / енгл. *idea* / фр. *idée* / нем. *Idee*

Ако је неки принцип генерализације и систематизације уопште могуће применити на филозофска тумачења речи „идеја“, онда то можемо да пратимо у оквиру или унутар два општа приступа. Најпре, идеја је ментална репрезентација неког објекта или апстрактни појам који није представљен као ментална слика.[46] Било да се крећемо у оквиру првог или другог поља, или из једног у друго, и ма какво да је порекло идеје, када о њој говоримо – сигурни смо да је посреди садржај свести. Дакле, имамо свест о постојању идеје – свесни смо идеје. Платон је користио грчку реч *ειδοι* да означи универзални облик, праслику или основну

---

[44] Пример су и нејасни преводи дела Жила Делеза на српски језик (*Разлика и понављање* и *Шта је филозофија?*), па је француски *le concept* преведен као *појам*, али и као *концепт*. О проблему читања Делезових књига на српском језику видети у поглављу Недостатак у вишку. Могућност грешке.

[45] Jerry A. Fodor, *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong* (Oxford: Clarendon Press: 1998), 23.

[46] Robert Audi, ed., *The Cambridge Dictionary of Philosophy* (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 355.

јединицу (онтички моменат). Хегел *идеју* приближава *стварном бићу*,[47] које треба схватити као *самоодређивање разлогā или идеја*,[48] што значи да идеју види у неразлучивом јединству са њеном реалности,[49] као њихово узајамно вечно сапроизвођење. Идеја је, по Шопенхауеровом (Arthur Schopenhauer) мишљењу, сваки одређен и *чврст степен објективизације воље*, она је ствар по себи која је непозната *гомили*,[50] дакле оно што је *трајно и битно* у сваком појединачном феномену и што се у естетском доживљају природе и уметности дâ само наслутити.[51]

С друге стране, за рационалисте попут Декарта (René Descartes) или Лока (John Locke), идеје су непосредни објекти сваке менталне активности, и у том смислу треба да представљају ствари, присутне и одсутне. Идеје су ствари које постоје пре и изван ума. У складу с Декартовим ставовима, идеја се у 17. и 18. веку тумачи као оно што је дато непосредно пре свести, односно мишљења, при чему је појам мишљења узет у широком смислу и укључује опажање, сећање и машту. У контексту у коме се опажање налази унутар мишљења, идеје се могу тумачити као представе *слика*, насупрот онима што се самоприказују као концепти. За Декарта, уопштено говорећи, идеје су начини мишљења, размишљања, и имају два значења.[52] Прво је материјално значење у строгом смислу речи и односи се на опажања*, као један модус мислеће супстанције*, док је идеја у објективном

---

47 Ibid., 365-366.

48 Stephen Houlgate, „Hegel's Aesthetics“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/hegel-aesthetics/>.

49 Ibid. Према Хегелу, идеја долази да би била у потпуности самоодређена и умна, и зато узима облик самосвесног духа. Један од најконтроверзнијих ставова тог времена, који Хегела конфронтира са савременицима (уметницима и теоретичарима), јесте његова *идеја лепоте*: она није само питање форме већ једнако и питање садржаја. *Садржај је слобода и богатство духа*, тврди Хегел, оно *централно* и *неопходно* истинске лепоте. Садржај је идеја, или *апсолутни повод*, самоспознаја духа. Идеја, као оно бесконачно, саму себе спознаје у нама као коначном људском бићу.

50 Artur Šopenhauer, *Svet kao volja i predstava* (Novi Sad: Matica srpska, 1981), увод. За Шопенхауера, воља је ствар по себи, која се објективизује у одређеним оквирима, док идеје одговарају степенима објективизације.

51 Ibid.

52 Декарт разликује три врсте идеја: урођене, случајне и вештачке. Урођена идеја је концепт или уопште *истин*а. Случајна идеја, или слика, јесте идеја коју *прати одређени суд* који се, опет, односи на нементалне узроке. Визуелна слика је случајна идеја, проузрокована нечим изван ума, вероватно као рефлексија објекта који се посматра.

смислу, као мишљена ствар, спољашња ознака самог објекта представе. Степен објективне реалности идеје идентичан је формалној реалности њеног објекта, па су идеје стога начини размишљања о супстанцијама, дакле о објектима. Век касније, Беркли (George Berkeley), један од најпознатијих представника субјективног идеализма, поставио је две тезе: да не постоје апстрактне идеје те да се објекти разума морају сагледати како би уопште постојали. По Берклију, идеје су пасивне и зависе од ума (Беркли: „Бити јесте бити опажен“)[53] и, као такве, не поседују снагу или активност унутар себе, већ имају само карактеристике које ми сами у њих *учитавамо*.[54]

У традицији психологије, у оквиру теорије архетипова, Јунг (Karl Gustav Jung) тумачи идеје као примарне, као количине које *a priori* постоје. Као својеврсни архетип, идеја има порекло у исконској слици, настаје свуда и увек, те је као таква подложна рационалној обради која је увек под утицајем времена и околности, штавише, може се рећи да је њима и условљена. Иако иконолошког порекла, безвремена идеја није трансцендентална, већ као *психолошка количина одређује мишљење и осећање*, па у односу на екстровертни свет представља производ, док се у равни интровертног света разумева као узрок или повод. Све до савремених тумачења, промишљање *идеје* у филозофији прешло је дуг развојни пут, чак од метафизичког у антици и теолошког у средњем веку, да би у модерном добу све више почела да прелази у поље психологије.[55] Иако су историјска развојна тумачења током трансформације филозофске мисли постављала *идеју* као медијум у критичком изазивању реакције ка новом мишљењу, њено античко порекло у извесној мери заувек је одредило њену онтолошку фрагилност. Као потреба да се одреди између Платонове (Plátōn) *узвишености, непролазности и непроменљиве*

---

[53] Lisa Downing, „George Berkeley“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2013), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2013/entries/berkeley/>.

[54] Ibid.

[55] Радови Цицерона (Marcus Tullius Cicero), Сенеке и Плотина (Plotinus) преобразили су Платонов појам идеје као оружја против његовог схватања уметности. Цицерон је понудио две могућности у настојању да помири Платоново и Аристотелово схватање: оспоравање *вишег савршенства* идеји путем идентификације у „уметничкој представи“, и схватање идеје као *вишег савршенства* метафизичког легитимитета. Августинова средњовековна модификација идеје, иако се везује за *божанско*, идеје види као постојане и непроменљиве праформе или принципе без форме. Erwin Panofsky, *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti* (Samostalno izdanje: Bogovođa, 1997).

вечности,[56] с једне стране, и Аристотеловог (Aristotélēs) транспоновања дуализма *свет појава / свет идеја* у *синтетички узајамни однос општег појма и појединачне представе* која управо води у разјашњење синтезе форме и материје, с друге стране,[57] идеја и данас осцилује између ова два корпуса.

Допуњујући филозофска тумачења и ослањајући се на њих, те нудећи, надаље, додатке или допуне мишљењу, архитектонска теорија и пракса прерађују појам „идеја“, испитују идејни капацитет као разумевање идеалног у променљивим контекстима, и постављају своје специфичне теоријске моделе. Идеја се налази на месту на коме, парадоксално, жели да одржи статус Платонове (као метафизичке) и Аристотелове (као феноменолошке) идеје. Чист садржај теоријског архитектонског мишљења можемо приписати метафизичком карактеру идеје уколико, служећи се Кантовим одређењима, прихватимо да се *идеја* никада не појављује, да је она *појам ума* насупрот *идеалу* који подразумева представу. Савремено архитектонско мишљење, а то је само на први поглед парадоксално, трага за *феноменолошким* потенцијалом идејности идеје. Феномен по Финку (Eugen Fink) јесте *оно појављујуће, оно што се само собом појављује*, што значи да феноменологију интересује оно што је објективно (за Хусерла „исказивање априорних истина које припадају заснивајућим моментима објективности“).[58] Свест о томе да је архитектура неминовно упућена на *објект* чврсто јамчи да се налазимо на подручју појавности. Уколико бисмо *објект* архитектуре замислили као њену суштину, идући трагом Хусерла, неопходност „феноменалног карактера суштине“ у архитектури могли бисмо протумачити као самоостварење објекта у сопственој појави. Однос идеје и појаве можемо да разумемо као мистификацију

---

[56] За Платона, идеје постоје вечно, а све остало *нестаје, пролази, протиче и отиче*.

[57] Аристотелов противстав према Платоновом учењу о идејама је непсихолошки и несубјективан: све настаје *улажењем одређене форме у одређену материју,* док је, према Платону, реалнији или савршенији свет насељен непроменљивим ентитетима – апстрактним објектима, који нису смештени у простору и времену – посреди су, разуме се, *форме* или *идеје*, које су вечне и у извесном смислу парадигматичне за структуру и карактер света представљеног нашим чулима. Свет који се појављује пред нашим чулима на неки је начин *неисправан* и подложан грешкама. Формална реалност ствари јесте стварност коју ствар поседује у темељу свог бића као стварну или постојећу. Објективна реалност ствари јесте реалност коју ствар има у представљању нечега. У оквиру схеме картезијанске метафизике, само ће идеје имати објективну реалност.

[58] Едмунд Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести* (Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, 2004), 17.

њене суштинске природе у демистификацији њеног одраза као њене замрзнуте пројекције. На тај начин, одвајањем од метафизичког, идеја се разоткрива актуелизовањем и стапа са објектом у ишчекивању *новог невидљивог*. За архитектуру, то је жеља за увек новом *идејом* изван *идеалног,* налик егоистичној производњи *Geniusa*[59] који прати архитектонски сингуларитет.

Пројектантско питање постојања феноменолошког одређења идеје проблематизује могућност њене тематизације и перцепције. Идеја, чија суштина јесте у оперативности и која је, према Хусерлу, „празна", „оперативна", „регулативна" и стреми *ка одређењу бесконачности*, у процесу архитектонског пројектовања може добити функционалну објективизацију, ангажовањем своје сингуларности без довођења у питање могућност губитка идентитета. Прецизније, по феноменолозима, идеја (оно што сачињава идеалност идеалног) не подлеже „принципу принципа" феноменологије, односно принципу редукције. Управо је стога немогуће достићи „највишу стварност" (за феноменологе математичку идеалност). Међутим, парадоксално, за архитектонско пројектовање савршеност се тражи у недетерминисаном „остатку" ка недовршеној стварности. Удаљавање од објекта и прелазак *на нувеловска места истинитих* (пројектованих) *лажи*,[60] воде нас у разумевање сопствених архитектонских истина и, у Делезовом духу, разумевању и истраживању *једне посве друге идеје, на другом месту, у другој области,* пре неголи истраживању тачности или истинитости идеје. Реч је о архитектонској потреби да се моћна и суверена *фигура идеје* конзистентно одржи, с капацитетом дуалног манипулисања у општем и појединачном, уједно захватајући њену објективну и неодређену вредност. Два су посебна архитектонска модалитета појавности Идеје, метафизички, који води ка аутентичној естетици појавног, и оперативни супстантив или функција, која генерише пројектантски процес и метод. У овом контексту идеја осцилује између

---

[59] Ђорђо Агамбен (Giorgio Agamben) *Генијусу* додељује специфичну функцију, коју можемо увек видети као специјални коректив у настајању (архитектонског) концепта – то је *друго ја*, које стално поставља питања. „Geniusom Latini su nazivali boga kojem svaki čovek u trenutku rođenja biva dodeljen na staranje. Etimologija reči jasna je i u našem jeziku i još uvek vidljiva u bliskosti između genija (*genio*) i rađanja (*generare*)." Đorđo Agamben, *Profanacije* (Beograd: Rende, 2010), 5-17.

[60] Jean Nouvel, „With new technology you can lie". *Imagina – the 3D technology's European trade fair*, Montecarlo, 2010.

егоизма (субјекта), идентитета (концепта) и рефлексије (објекта), остварујући континуитет ка бесконачном, преласком из једног стања у друго.

појам

грч. ἔννοια / енгл. *notion* / фр. *notion* / нем. *Begriff*

Покушаћу да реконструишем хијерархију у појмовном систему: идеја, појам, концепција и концепт (*idea, notion, concept, conception*), са циљем да прецизирам разлику између *појма* и *концепта*, *концепта* и *концепције*, и све то упркос тешкоћама узрокованим недостатком прецизних филозофских и лексиколошких дефиниција. Намера ми је да укажем на различита поља значења *појма* и *концепта* како бисмо доспели до *места њихове самосталности*, тј. до оних места на којима појам и концепт не садрже исту функцију, и где између њих нестаје паралелизам а они истовремено почињу да конвергирају и разилазе се.

Фрагментарно и никада довољно систематично, решење проблема односа појма (*notion*) и концепта (*concept*) у филозофији заправо никада није донело јасан нити довољно рационалан облик тумачења. Један од ретких текстова који тематизује ову дистинкцију, текст о односу појма и концепта (*On the Relation of the Notion to the Concept*) руског филозофа Иљенкова (Эвальд Васильевич Ильенков), даје преглед различитих тумачења појма и концепта, полазећи од Лока и Хобса (Thomas Hobbes). Та два филозофа концепт дефинишу као вербалну ознаку, име / термин општег у односу на мноштво једноставних идеја или појмова.[61] По Волфовом мишљењу, концепт је једноставно „појам ствари“ у нашим мислима.[62] За Канта, концепт је *нешто супротно контемплацији*, пошто је посреди *општи појам* или *појам* онога што је заједничко многим објектима промишљања.[63]

---

[61] Evald V. Ilyenkov, ”On the Relation of the Notion to the Concept,” *The dialectics of the Abstract & the Concrete in Marx's Capital* (Progress Publishers, 1982), 39–62.

[62] Ibid.

[63] Кант сматра да је концепт општа репрезентација знака, заједничка потенцијалност бесконачног броја могућих репрезентација, док је појам објекта артикулисан категоријама. Да би објект био објект, он мора да буде крајња инстанција неке категорије, па се ствари разликују онако како се оне појављују, што значи као ствари за себе. У том смислу категорије су концепти објеката у целини. Кант прави разлику између објективне реалности и објективног важења: концепт је објективно реалан ако и само ако кореспондира реално могућем објекту, док концепт има објективно важење ако и само ако објект може бити мишљен. Paul Guyer, *The Cambridge*

Концепт као *појам* одређеног, стабилног, недвосмисленог, општеприхваћеног значења, по Сигварту (Sigwart), сличан је Шопенхауеровом тумачењу концепта као *појма о појму*. Наводећи ове уопштене семантичке дефиниције концепта, Иљенков истиче да неопозитивисти често одбијају да се баве односом концепта и појма, остајући на чисто формалним дефиницијама концепта као „функције исказивања“ или „претпостављене функције“. Осим тога, он наводи и уобичајено тврђење које се тиче проблема појам-концепт и које налазимо у *Филозофском речнику* Хајнриха Шмита (*Heinrich Schmidt's Philosophical Dictionary*). У њему је концепт дефинисан и као „смислен садржај речи“, а у ужем „логичком смислу“, као садржина речи *ослобођена од тренутне перцепције на такав начин да се може пренети и на друге сличне опажаје као њихова ознака*. Веденски (Введенский), руски логичар и Кантов следбеник, напомиње да се појам и концепт не разликују *од психолошких начина искуства*: појам се односи на *било коју карактеристику нечега*, док се концепт односи на суштински битне особине. У складу са овим, концепт може да буде сваки *израз посматран из свог смисленог аспекта*.[64] Овакав приступ имплицира то да се термин „концепт“ употребљава да означи било какав вербални израз *за опште*. Односно, све антидијалектичке верзије концепта на крају се враћају на један те исти класичан извор, на Лока и Канта, или иду даље уназад на дефиницију из средњовековног номинализма, који не прави разлику између речи (*word*) и концепта (*concept*). Такви покушаји разликовања појма (*notion*) као облика сензуалног емпиријског знања, с једне стране, и концепта (*concept*) као облика рационалног сазнања, с друге стране, чврсто су засновани на моделу епистемологије у коме је предмет спознаје људска јединка изолована од сплета друштвених веза, јединка која је потпуно необјективна. У том смислу, Иљенков износи да је неприхватљива подела концепата у две класе (апстрактна и конкретна), што је заправо повезано с филозофском традицијом Маркса (Karl Marx), Хегела, Спинозе (Baruch Spinoza), који подразумевају да су концепт (*concept* – као облик мисли) и израз (*term* – вербални, језички симбол) у суштини различите ствари.

Companion to Kant's Critique of Pure Reason (New York: Cambridge University Press, 2010), 101–102.

64 Ilyenkov, “On the Relation of the Notion to the Concept,“ 39–62.

Према Фихтеу, концепт је исто толико предмет научног истраживања као и било који други објект, и управо се научни објект препознаје само ако је изражен у концептима. Одредити или дефинисати концепт (*concept*) и поставити објект апсолутно су идентични чинови. Полазиште Фихтеове науке (*Wissenschaftslehre*) није контраст или супротност ствари и свести, објекта и његовог концепта, већ супротстављање унутар самог себе. Фихте тумачи објект и његов концепт као две различите форме постојања једног те истог себе, као резултат самодиференцијације „сам у себи". Објект и концепт могу егзистирати као чист дуализам, као две изоловане поле, не успостављајући међусобне везе све док не дођу до момента када се интегришу у један систем, заговарајући овог пута неопходност монизма, са идејом-аргументом да је здружено, јединствено извориште неопходно како би уопште постојала могућност једног целовитог система. У исти спектар разумевања концепта преко могућег односа са објектом можемо сврстати Волфово свођење концепта (*concept*) на ствар (*thing*). У делу *Немачка логика* (*German Logic*) Волф даје следећу дефиницију филозофије: филозофија је наука свих могућих ствари, заједно с начином и разлогом њихове могућности. Развијајући концепт могућности (*posibilities*), Волф базично, путем изједначавања, као синониме поставља „могуће" и „могућу ствар" (*possible* и *possible thing*). Значи ли то да је оно што је могуће као концепт могуће свести на ствар? Ствар за Волфа значи „бити", и дефинисана је као „оно што не подразумева контрадикцију". У том смислу, могући концепт је оно што одговара могућем објекту.[65] Овако постављен систем дејствовања концепта и његовог онтолошког поља као домен објекта приближава се архитектонском разумевању односа објект-концепт. Значајно је што Волф у једном другом делу, *Logica Tedesca*, готово поетично говори о појму (*Begriffen*), тако да се може потражити ипак видљива разлика између појма и концепта. У *Logica Tedesca* Волф пише:

[65] Matt Hettche, "Christian Wolff," *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2016), Edward N. Zalta (ed.), URL = <https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/wolff-christian/>. По Волфовом не-егзистенцијалном и суштински центрираном приступу онтологији, схватање бића (или „шта је") укључује биће у свом најширем смислу. Биће је *нешто* ако и само ако је суштински могуће, ако и само ако његови предикати или одреднице нису контрадикторни. Насупрот томе, *ништа* је једноставно термин који је празан, нема садржаја. У онтолошком домену објеката не постоји буквално ниједна ствар којој *ништа* одговара. Ништа, по дефиницији, није мисливо или замисливо.

„Шта је појам (*Begriffen*)? То представљам као сваки смисао неке откривене речи која је изговорена.“[66] Када говори о појму (*Begriffen*), Волф каже како треба поћи од тога да је свако изумео неколико ствари. Његова интерпретација појма Сунца изгледа овако: Имати појам о нечему значи да се о појму може мислити када се у глави створи слика о њему [Сунцу], или реминисценција на минулу мисао, или се то пак може извести само помоћу пуких речи. За Волфа се појам може представити сликом или цртежом. Можемо ли закључити да је појам-*Begriffen* оно што држи конзистентним неку целовиту мисао која у тој својој целовитости омогућује да буде представљена сликом или цртежом, док се концепт разуме као могући *објект* који превазилази представу? Чини се да је могуће дефинисати да је појам (*notion, Begriffen*) репрезентација мисли, док концепт (*concept, Konzept*) обухвата и деловање у пољу коме припада, превазилазећи садржај који захвата. Значајно је уочити паралелизам који Волф успоставља између појма и слике (цртежа) коју појам изазива или можда исцртава. Можда у том смислу „појмовност“ можемо видети (или читати) у њеној слици или пројекцији (цртежу).

Једно сасвим другачије тумачење односа појма (*notion*) и концепта (*concept*) нуди претпоставка модела Алана Бадјуа (Alain Badiou)[67] или „концепт модела“ као категорија која је условљена одређеном и прецизном логиком односа појма и концепта. У систему *јединица,* појам (*notion*) представља јединицу идеолошког дискурса, док је јединица науке концепт (*concept*), а јединица филозофије категорија (*category*). Филозофске категорије означавају *непостојеће* објекте у којима се комбинује *понављање* појмова и *рад* концепата. Дакле, однос појма и концепта успоставља се у равни (филозофске) категорије. У односу на тако постављену структуру, Бадју нуди *модел* који епистемолошки има две различите инстанције: дескриптивни појам научне активности и концепт математичке логике, а у случају када концепт математичке логике подржава појам (а логика дескрипцију), реч је о *категорији модела* као филозофској категорији. Међутим, задатак филозофије јесте дестабилизација, постављање модела у категорију коју

---

66 Wolff, *Logica Tedesca. Testo tedesco a fronte*, 42.

67 Alain Badiou, *The Concept od Model: An itroduction to the Materiialistic Epistemology of Mathematics* (Melburne: re.press, 2007), 9–12.

ће исти тај модел нарушити. За Бадјуа, модел неоспорно фигурира у научном контексту, док је концепт модела увек зависан од (математичке) теорије скупова, што указује на то да конзистентност концепта одржава теорија, али и структура елемената које успоставља. Модел није практична трансформација стварног (или његовог стварног), већ припада регистру чисте инвенције и *сасвим је препуштен формалној иреалности*, *модел је,* дакле, *чист концепт.*

У глаголу *begreifen*, рефлексије глагола *greifen*, што значи заузимати, хватати, захватати, упућују на разумевање намераваног интелектуалног поретка. Модификације којима је реч *Begriff* подложна у филозофији повезане су с трансформацијама различитих теорија сазнања. У почетку, као код Канта, *Begriff* је имао строго значење функције разумевања, али с временом, као код Хегела, добија независну стварност као фигура знања која *стиче свест на путу ка апсолутном сазнању*.[68] Осим тога, различита значења тог глагола редефинисана су као психолошка, као код Фрегеа, удаљавајући се мање или више од обичног смисла термина (*the term*). Савремена дискусија о могућности редефиниције концепата у великој је мери актуелна због разлике у језицима, тачније разлике између немачког *Begriff*, које је задржало највећи део своје изворности, и енглеског *concept*, које се безмало увек другачије употребљава и, сходно томе, безмало увек као семантички зановљено.

концепција

енгл. *Conception* / фр. *Conception* / нем. *Konzeption*

Концепција (*conception*) и концепт често се изједначавају у форми опште идеје. Реч концепција (енгл. *conception*, лат. *conception*) води порекло из раног 14. века,[69] и значи акт зачећа (*act of conceiving*), од старог француског *concepcion* (мод. фран. *conception*), што значи поимање, хватање или разумевање, док у физиолошком смислу означава зачињање или оплодњу. Касније у истом веку, та реч се

[68] P. Büttgen, M. Crépon, S. Laugier, „BEGRIFF“, in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Princeton: Princeton University Press, 2014), 90.

[69] Online Ethymology Dictionary, приступљено 23. август 2017, http://dictionary.reference.com/browse/conception.

појављује и у значењу *процеса формирања концепата*, док значење *оно што је замишљено у уму* датира из 1520. године; као „општи појам“ (*general notion*) јавља се од 1785. године. Концепција се тумачи и као капацитет, функција, или као процес формирања или разумевања идеје или апстракције, или као оно што процес замишљања или формулисања истиче пре неголи резултат, па чак и као комплексан производ апстрактних размишљања или рефлексија.[70]

Једно од ретких филозофских тумачења разлика концепта и концепције јесте модел Маите Ескурдије (Maite Ezcurdia),[71] који доводи у везу Хигинботамово (Higginbotham) разматрање троструке разлике на нивоима 1) поседовање концепта, 2) имати концепцију концепта и 3) имати свест о томе,[72] као и Фодоров трипартитни модел *концепт*, *садржај концепта* и *концепција*.[73] Садржај или *власништво* концепта, према Фодоровом моделу, јавља се као везни елеменат између концепта и концепције, оно *властито* које у аналитичком и конститутивном смислу јесте *концепција садржаја концепта*. Према Хигинботаму, *имати концепцију* представља оно што субјекта доводи до индивидуалног сазнања садржаја концепта и *сазнајно-узрочне моћи* потекле из концепта, то је питање одређене свести или прећутног епистемолошког стања као одређене способности препознавања. У суштини, концепција је конституисана ониме што субјект узима да *треба да буду услови концепта* за примену или успостављање односа, где су ти услови предвиђени као *онај аналитички део* концепта. То значи да су услови поседовања концепције епистемолошки, насупрот неепистемолошким условима поседовања концепта, јер овладавати концептом и сазнати концепт, то захтева више од истинитог мишљења (субјекта) о ентитетима који му припадају. Насупрот Фодоровом моделу, који разликује концепте и концепције на нивоу садржаја и у аналитичкој основи, Хигинботамов

---

[70] Merriam-Webster Dictionary, приступљено 25. Новембар 2016, http://www.merriam-webster.com/dictionary/conception.

[71] Maite Ezcurdia, “The Concept-Conception Distinction.“ *Philosophical Issues 9, Concepts* (1998): 187–192.

[72] Крили (Mark Edwrd Criley) сматра да је Хигинботам један од многих филозофа који су се бавили концептом и концепцијама и успели да овладају њима, али нису успели да их дефинишу. Mark Edwrd Criley, *Contested Concepts and Competing Conceptions* (Pittsburg: ProQueset, 2007), 44–45.

[73] За Фодора, концепт је ментална репрезентација.

модел води ка проблематизовању могућности препознавања њихове разлике у чулима или несинтактичком начину представљања ствари.

Потпуно другачији приступ у испитивању могућих разлика концепта и концепција даје Гордон Бејкер (Gordon Baker) у разматрању једне димензије Витгенштајновог *Филозофског истраживања*. Полазећи од *концептуалне анализе* и *приказа*, Бејкер прави паралелу између разлике концепт–концепција и повезане, сродне разлике између дескрипција и слика.[74] Слика се може назвати „концепција" (*Auffassung*) или „начин гледања на ствари", док се „концепт" приближава „форми репрезентације за дескрипцију ствари". Витгенштајнова концепција слике (метафоричка употреба концепција) посебан је начин гледања на ствари, али он не искључује могућност појаве других слика. Слике износе неке ствари као самообјашњење, друге их проблематизују усмеравањем пажње ка одређеним битним аспектима, али слика је свакако „модел реалности".[75]

Иако без прецизне и јасне разлике, претходне анализе нуде могућност покушаја да се путем понављања концепција приближимо разлици концепт–концепција. Концепције као могућности остваривања концепта подразумевају постојање јасног концепта као идеалног случаја или прототипа одређеног садржаја. Пратећи Фодора, можемо тумачити како сепарације и прелазак садржаја концепта у различите форме прерастају у концепције, док се у складу са Хигинботамом концепције препознају као конституишући елементи концепта у субјективно постављеним условима за постојање концепта. Оба модела, као и Витгенштајнове слике, упућују, додуше не директно, на разумевање концепција као инструмента за *стварно* одређење концепта или његово *стварно* постављање у одређеном контексту. За Делеза и Гатарија концепт никада не достиже своје коначно „поостварење", јер његови делови имају тенденцију измештања из идеалног опсега (ка сопственој аутентичности) и узимају на себе неке *посебне форме*, које

[74] Gordon Baker, "Wittgenstein: Concepts or Conceptions?," *The Harvard Review of Philosophy IX* (2001): 7-8.

[75] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (Sarajevo: „Veselin Masleša" – „Svjetlost", 1987), 33.

су мање или више реплика концепта, али никада потпуна реплика.[76] Остваривање тих делова (идући за Хигинботамом или Фодором) можемо видети у операционализацији концепција – иако њихов збир не чини концепт. Међутим, концепт ипак мање или више одређује појединачно деловање концепција.

Архитекта и теоретичар Филип Будон (Philippe Boudon) истиче да ниједна форма приступа истраживању (архитектонских) концепција није коначна и не нуди прецизну дефиницију, већ је пре реч о парадигматским оквирима ка сагледавању вредности концепција у архитектонском дискурсу. Различити методолошки приступи варирају од поставки самог простора деловања концепција (водећи неминовно изван поља архитектуре), преко метода, где концепције постају сâм предмет истраживања – до премештања тежишта анализе на везу концепције с конципираним објектом. Истичући да се приступ концепцијама суштински ипак препушта архитекти, Будон маркира два најзначајнија релациона односа концепција: процесуалност и коначност. Када концепције у пројектовању учествују својим *градивним идентитетом*, реч је о процесуалности, док преузимање функција у склоповима могућих односа са архитектонским објектом Будон означава као „коначност". Током процеса (то јест конципирања), концепција преузима одређену функцију и везује се за неку врсту концептуалне јединице, али своју коначност остварује повезивањем са архитектонским објектом. Та два релациона односа Муањ (J.-L. Le Moigne) види као амбивалентност (или амбигвитет) термина концепције (*the term conception*), која се заснива на њеној могућој примени на активност, али и на усмереност ка очекиваном резултату.[77] То значи да је концепција коју неко има у односу на очекивани резултат другачија од активности која до таквог резултата доводи акцијом која укључује и саму концепцију. Иако амбивалентност концепције, према Будону, усложњава и компликује истраживање широког пејзажа концепција, *луцидност двоструке разлике* омогућује концепцијама специфичност

[76] Paul Patton, „After the Linguistic Turn: Post- structuralist and Liberal Pragmatist Political Theory," in *The Oxford Handbook of Political Theory,* eds. J. Dryzek, B. Honig, A. Phillis (Oxford: Oxford University Press, 2008): 125–139.

[77] Philippe Boudon, „Concept on Conception. An Epistemological Commentary," *The Nordic Journal of Architectural Research No. 1*, (1999): 27-38; http://arkitekturforskning.net/na/article/view/426/379. (приступљено август 2015).

управо као *покушај да остану оперативне вредности са капацитетом конструкта*. „Двоструког концепција“, као методолошка вредност и као феноменолошка димензија, огледа се у њиховој моћи самоинтеграције, и то опет двоструко – и у концепту (као метод) и у архитектонском објекту (као појава).

концепт

енгл. *concept* / фр. *conception* / нем. *Begriff, Konzept*[78]

Термин концепт (*concept*) прати се уназад до 1554–1560. године. Потиче од латинске речи *concept-conceived,* од *concipere* (енгл. *conceive*), са значењем нешто замишљено, мисао, имагинација (*thought, imagination*). Синоними који до данас прате термин „концепт“ су следећи: идеја, појам, концепција, апстракција, концептуализација, генерализација, стереотип и сл. (*idea, notion, conception, abstraction, conceptualization, generalization, generality, stereotype*). Лексикографске дефиниције широко одређују концепт и концепцију као „менталне формулације“, док се појам често односи на нејасне, опште или чак маштовите идеје.[79] Концепт се формулише као општи појам, идеја која се формира интелектуалном комбинацијом њених карактеристика или података, као директно наслућен или конципиран предмет мисли. Поједностављена тумачења идеје, концепта, концепције, мисли или утиска односе се на оно што постоји у уму као представљање (оно што се може схватити) или као формулације (концепт плана, концепција плана и слично).[80] Концепт се може применити на идеју формирану разматрањем случајева врсте или рода, или, још општије, на било какву идеју о томе шта би нешто требало да буде. Проширена, класична или савремена

[78] Немачка именица *Begriff* најчешће је превођена као *concept*. Има широко значење, осцилује између појма и концепта. Волф је *Begriff* одредио ближе значењу појма (*notion*), док је Хегел указао на разликовање речи *Begriff* и *concept.* Немачки глагол *begreiffen* означава разумевање интелектуалног поретка, смисао интелектуалног домашаја и идеје. У њега је уграђен глагол *greifen* – хватати, заробљавати. *Begriff* се у филозофији различито тумачи, вишезначно употребљава у језику и трансформише у теоријама сазнања, али у сваком смислу односи се на један приступ захватања ствари и / или идеја. Чини се да немачки глагол *begreiffen* највише компликује и усложњава савремено разумевање концепта јер управо он захвата семантичко поље између појма и концепта.

[79] English Language & Usage Stack Exchange, приступљено 11. септембар 2017, http://english.stackexchange.com/questions/15568/notion-and-conception.

[80] Merriam-Webster Dictionary, приступљено 11. април 2017, http://www.merriam-webster.com/dictionary/concept.

тумачења, у распону од психолошког, преко филозофског, до природнонаучног, апсорбују увек модерне (и нове) мисаоне конструкте. Промишљање концепта, у својој недовршености, као да је заувек ново и увек другачије, концепт представља оквир или калуп управо за мисаоне конструкте којима себе релативизује.

Филозофија је вештина формирања, изумевања, произвођења концепата (concepts)[81] – то је Делезова савремена дефиниција. Марголис и Лоренс (Eric Margolis, Stephen Laurence) одредили су концепте као конституенте мисли.[82] Трајно и суштински битно, реално и стварно изумевање и стварање концепата у филозофији аналогно је испољавању архитектуре путем медијума теоријских и појавних облика, конституисаних поступком производње, стварања, креирања и позиционирања архитектонских концепата. Другим речима, ослобођени и неспутани домени архитектуре као теоријске и практичне дисциплине испољавају се у производњи и постављању облика архитектонских концепата и пројектовању (само)референтног специфичног контекста. Утилитарност и сврсисходност концепта у архитектури виђена у пројекцији или са упориштем у филозофским теоријама делује толико широко и разноврсно да је неопходно конструисати поље сигурности између лингвистичке употребе термина и пројектантске функционалности. Крајности специфичног идентитета речи „концепт“ и императива његове онтолошке повезаности с процесима у архитектури стварају динамично поље превођења из формалног у функционални принцип. Осим тога, парадокс архитектонског концепта чини његова амбивалентност између статичности и покретљивости: с једне стране непрекидно интердисциплинарно транспоновање, али и истовремена компактност са чврстим степеном самоодређења у сопственој архитектонској позицији.

Једна од дефиниција концепата у филозофији као „састојака мисли“ делује релативно неконтроверзно и стабилно, архитектонски разумљиво, јер објективизује *састојке мисли* у психолошким процесима категоризације,

---

[81] Gilles Deluze, Felix Guattari, *What is Philosophy?* (New York: Columbia University Press, 1994), 2.

[82] E. Margolis, S. Laurence, „The Ontology of Concepts-Abstract Objects or Mental Representations?“ in *Noûs*, 41, (2007): 561–593, приступљено 25. август 2017, http://www.margolisphilosophy.com/uploads/1/1/0/7/11073530/ontologyconcepts.pdf.

закључивања, памћења, учења или одлучивања.[83] Од кључног значаја за укупну теорију сазнања и ума, за филозофију као дисциплину, јесте конструисање теоријских склопова *о* концепту и *око* концепта ка могућим теоријама и самоорганизација концепта унутар сопствене теорије. Концепт је тако и тема и тематизација, која води у расправе и супротстављене приступе проучавању *ума* и *језика*, дакле, тема целокупне филозофије. Савремено филозофско проучавање концепата, иако флуидно и неконзистентно, може се систематизовати и интегрисати око пет питања: 1) онтологија концепата, 2) структура концепата, 3) емпиризам и нативизам у вези с концептима, 4) концепти и природан језик и 5) однос концепта и концептуалне анализе.[84] Актуелне теорије, без претензија на коначну свеобухватну дефиницију, пре су парадигме постављене око неке од фокусних тачака, у оквиру које и у односу на шта концепт успоставља релативно егзактну форму: језичку, психолошку, (де)конструктивистичку, (пост)структуралистичку, епистемолошку или неку другу.

Питање онтолошког статуса идентификује концепте као три категорије: концепти као менталне репрезентације, као способности или могућности, и као „Фрегеова чула“ (Gottlob Frege).[85] Прва категорија поставља концепте као психолошке ентитете односно субјекте, узимајући за полазну тачку *представљачку* теорију свести. Према тој теорији, размишљање се јавља у унутрашњем систему представљања, а веровања, жеље и други модални ставови улазе у менталне процесе као унутрашњи симболи: концепти су менталне представе, ентитети који постоје само у мозгу. Пођемо ли од категорије *способности*, концепти нису ни менталне појединости – менталне слике, нити речи попут ентитета у језику, већ *способности* којима су својствени *сазнајни посредници*. Насупрот поставци о концептима као менталним објектима и менталним стањима, Фреге поставља

---

[83] E. Margolis, S. Laurence, „Concepts“, *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/concepts/>

[84] Edward N. Zalta. „Fregean Senses, Modes of Presentation, and Concepts.“ *Philosophical Perspectives* (Nous Supplement) 15 (2001): 335–359.

[85] Ibid. Овде се мисли на чула онако како их види Фреге: он никада није рекао шта су чула заиста, она се, једноставно, појављују као ентитети који играју одређене улоге у његовој филозофији језика. Фрегеова теорија тврди постојање не само обичних особина, односа и пропозиција, већ и апстрактних појединаца, својстава и односа. Могуће је чак да се концепти појединаца комбинују с концептима особина и односа, тако да формирају сложену концепцију.

концепте као апстрактне објекте: концепти су састојци исказа, и за заговорнике овог гледишта, концепт посредује између мисли и језика, с једне стране, и референата, с друге.[86] Емпиризам и нативизам концепте проблематизују са становишта природног, урођеног или интуитивног, као и сазнајног становишта. За емпиристе, концепти потичу из сензације, а садржај било којег од њих мора бити могуће анализирати у смислу његове перцептивне основе. Нативисти виде концепте, првенствено лексичке, као урођене. Фодор тврди да постоје теоријски проблеми концептуалног учења са свим припадајућим моделима, у којима концепт управо служи као тестирање хипотеза. Једна од најдубљих подела у савременој филозофији јесте место границе емпиријског истраживања, статуса концептуалне анализе, као и природе саме филозофије. Како је филозофија *a priori* анализа концепата, они су у самом средишту ових расправа. У том смислу концептуална анализа усмерена је на прецизирање низа услова који су, појединачно и свеобухватно, неопходни за примену концепта. С друге стране, расправа о језику и концептима заснива се на дилеми о приоритету језика или концепта, на томе да ли је могуће имати концепте у одсуству језика. Веза између језика и концепта проблематизује природан језик као медијум за преношење мисли.

Све филозофске теорије о структури концепта у ствари су разноврсни облици развоја или пак реакција на *класичну теорију концепата*, која се односи на лексичке појмове изграђене од више основних јединица. Према тој теорији, концепт дефинише структура која се састоји од једноставнијих јединица које *изражавају неопходне и довољне услове да потпадну под* феномен концепта. За Салмијерија (Gregory Salmieri), концепт је унутрашња мисао, *обично представљена речју, која се односи на мноштво различитих објеката*. „Проблемски концепт“, међутим, Салмијери дефинише као свеприсутна филозофска питања о томе како се мисли могу објаснити и којим се стандардима

[86] Генерално, изједначавање концепата са оним што се назима *Фрегеова чула* концепте истовремено изједначава са апстрактним објектима, за разлику од менталних објеката и менталних стања, где концепт преузима функцију субјекта.

могу проценити.[87] Структурализам концепте разлаже на процесе и елементе, а нови, сложени концепти креирају се здруживањем својих дефиниционих састојака. Рашчлањавање и разградња концепта на јединице, или, једноставније и примарније, на друге концепте, нуди се као метод за апстраховање размере и дистанце, као и за функционалну организацију елемената или јединица – што измештањем и идентификацијом хијерархије води ка комплекснијој појединачности.

Дакле, свеобухватно, филозофски концепти се прате у крајностима између менталних репрезентација и апстрактних објеката. У тензији између ове две могућности, које су као амбивалентан конститутивни пар (у складу с Фрегеовом поставком), концепт се ангажује на различите начине, *некада психолошки, некад логички, а некада и као конфузна комбинација једног и другог*.[88] Концепти, апстрактни или конкретни, основни или композитни, стварни или фиктивни, описи задатка, функције или акције, стратегије или резоновања процеса, производи су *људске спознаје* или сетови конститутивних одређења између идентитета и / или објекта. Комплексно интегративно филозофско поље, као оквир у коме постављамо архитектонски концепт, у потрази за сопственом дефиницијом постаје простор између свог унутрашњег и спољног света. Дислоцирање изван архитектонског и премештање у филозофско поље израз је неопходности да се значења „концепта“ и његове техничке употребе у архитектури суоче са постојећим филозофским теоријама. Тај метод као неки вид концептуализације концепта представља прилику да се поставе онтолошка, општа, фундаментално-конститутивна питања одређења концепата у архитектури, али и концепта Архитектуре. Циљ је да се превазиђе основна иманентност и пронађу могуће стабилне и интердисциплинарно прихваћене позиције архитектонског концепта. Архитекта и теоретичар Бернар Чуми дефинише концепт *као оно што нам омогућава да ухватимо реалност*, или оно чиме

[87] Gregory Salmieri, *Aristotle and the Problem of Concepts* (Michigan: Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2011), 122–125, приступљено 15. августа 2017, http://d-scholarship.pitt.edu/8125/1/Salmieri_Dissertation_2008.pdf.

[88] E. Margolis, S. Laurence. „The Ontology of Concepts – Abstract Objects or Mental Representations?“ in, Noûs, 41, (2007), 561, приступљено 12. јануара 2017, http://www.margolisphilosophy.com/uploads/1/1/0/7/11073530/ontologyconcepts.pdf.

држимо стварност у критичком ангажовању околности и ситуација, вербално их преображавајући у *ново, оригинално стање*.[89] У овом контексту, концепт актуелизовањем свог садржаја преузима посредничку функцију између „стварности“ и реалности – оног концептуалног и пројектованог и оног реалног стања. Актуелизовање концепта Чуми разматра у дијаграму концепт – садржај – програм – контекст, али чини се да суштински и коначно (дефиниционо) овакав метод не решава онтолошки идентитет, генеративни потенцијал и крајњи домет архитектонског концепта. Капацитет концепта, с друге стране, Мајкл Хејс (Michael K. Hays) види у могућности да индивидуално решава односе спољашњих, пројектованих услова, који у најширем смислу представљају општи систем или идеализован укупан систем архитектуре као „мапе стварности“.[90] Унутар таквог система архитектуре, било да је реч о (пост)структуралистичком или феноменолошком пројектовању значења, оно суштински и несводљиво у архитектонском елементу или појави – архитектонско значење, јесте аутономно, те *удаљено од реалности, при чему је архитектонски концепт увек концепт нечега*. Независно од тога да ли је реч о структуралистичком *ликвидирању теме* или феноменолошком ослањању на свест и присуство, која теже *да дају привилегију означеном над означитељем*, *унутрашњости над спољашњошћу, субјекту над системом*, према Хејсу, пројекти или објекти само су делимично остварени, односно представљају *само делимичне реализације концепта*.[91]

У могућностима превазилажења сопственог оквира, прилика да се постави амбивалентно, или амбигвитетно, или многоструко, или делезовски мноштвено, истовремено у филозофској и естетској целовитости – концепт у архитектури представља могућност и нужност пројекта и објекта архитектуре. Тематизација и објективизација концепта у сопственом актуелном и виртуелном два су оквира која се постављају релационо у архитектонском простору пројектантске праксе. Облик, објект, концепт, мишљење и теорија у архитектури не настају случајно, иако случајност као последица може имати несумњиву вредност. Ако је облик у

[89] Bernard Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color* (New York: Rizzoli, 2011), 745.

[90] Hays, *Architecture Theory since 1968*, 14.

[91] Ibid.

архитектури крај једног циклуса продукције у којој фигурира као стварања *нечега*, онда је естетичка идеја (у кантовском духу), као репрезентација имагинације, само *анекс концепта*.[92] Слично али и довољно другачије, концепт, по Хегелу, изражава суштину посматраног феномена. Промишљањем концепта и његовим приближавањем појави у чистом феноменолошком, трансцендентално редукујућем методу, као и његовим ангажовањем изван граница реалног архитектонског света, он постаје објективни субјект архитектонске стварности и илузије. Савладавање губитака и контрола нестајања приликом преласка концепта у објект актуелизује вишак садржаја на неком другом месту, као и његово самопроглашавање за нову, другу вредност. Слобода архитектонског концепта манифестује се у оној тачки (само)ослонца која у потпуној аутономији властитог идентитета постаје чист капацитет за ново стварање. За архитектуру, то је контингентност следећег, онога што надолази. За архитектуру, као и за филозофију, интерпункција је увек пројектовање слободе новог односа. Постављајући шупљине, празнине у знацима интерпункције, архитекта, читајући те речи, испитује крајње границе њихових могућности. Уз реч увек стоји њено *д(Д)руго*: уз идеју увек стоји концепт, уз концепт концепција, појам и реч, реч и концепт. Као што уз архитектуру стоји филозофија, тако субјект стоји уз објект. Парадокс архитектонског постојања почива у могућности промене односа – знакова интерпункције, чак и када се речи остављају недовршене, појмови нејасни или само наизглед непрецизни – не би ли се увек преклопила два света или стања – стварност и илузија. Парадокс стварним чини управо његова видљивост у архитектонском објекту.

[92] Paul-Alan Johnson, *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices* (John Wiley & Sons, 1994), 37.

0.2 Пирамида и сан

Pyramid and Dream

„Путовао сам да бих упознао сопствену географију.“[93]

Сукоби (*conflicts*) и борбе (*fights*) конститутивних појмовних и / или концептуалних (*notional / conceptual*) парова одувек су тема и филозофије и архитектуре. Традиција–авангарда. Пријатељ–непријатељ. Реализам–модернизам. Конструкција–деконструкција. Пирамида–лавиринт. Субјект–објект. Стварно–реално. Капацитет ових склопова да генеришу екстремне супротности у ствари је усмерен ка настајању увек нових квалитативних дихотомија. У том смислу рад ових парова је јасан: активни елементи који граде комплементарне антагонистичке, амбигвитетне парове, конзистентне истовремено, у директном супротстављању одржавају свој комплементарни – конститутивни пар. Ови елементи, опирући се интеграцији, у (међу)времену остају потпуно аутономни како би заједно успостављали нове аутентичне категорије. Под „категоријом“ овде мислим на њено основно значење групе *предмета* и *појмова* (*things and notions*), објеката и концепата (*objects and concepts*) везаних неким заједничким карактеристикама или специфичним критеријумима. То на пример можемо објаснити овако: реализам дефинише модернизам, али у исто време модернизам критички одржава реализам као свој корективни фактор. Између та „два“, или, у њиховом односу (реализма и модернизма) настаје могућност да се одреди оно што зовемо „супермодернизам“ или, на пример, „постмодернизам“. Такав принцип конституисања антагонистичких парова, али истовремено и деобе, у архитектури је посебно значајан када се препозна код архитектонског субјекта-аутора. Феномен расцепа субјекта архитектуре, или комплексна амбивалентност субјекта, последица је суштинске немоћи субјекта да се без промене одупре наступајућем, настајућем објекту архитектуре. Реч је о цепању, подели или одвајању дела субјективног на фундаменталан и аутентичан концептуални садржај (*conceptual content*) и онај део субјективног који заправо отвара питања шта је то нешто ново

[93] „Белешка једног лудака“, у Marcel Réja, *L’Art chez les fous* (*Уметност лудих*, Париз, 1907). Valter Benjamin, *Pariz, prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Pasaži* (1935), 15. Превод Алекса Голијанин, 2011. Преузето са http://anarhija-blok45.net1zen.com.

или другачије што архитектура може да понуди променљивој објективној стварности. Онолико колико је ово место пуцања субјекта флексибилно, толико он (аутор) постаје оперативнији склоп за генерисање објеката архитектуре. Есенцијална основа субјективности остаје константа, увек одређујући индивидуални однос према универзалном, наслеђеном, искуственом и програмском контексту. Онај други, отцепљени део субјекта склон је, тежи, гравитира ка измештању, динамичан је и одупире се успостављању целости (уцеловљењу). Неминовно, упркос свим стабилним основама, деоба, покретљивост или измештање субјекта (потпуно или делимично), проблематизује најпре питање метода свеукупне архитектонске концептуализације у процесу настајања и субјекта и објеката архитектуре. Поступак деобе је нужан да би субјект архитектуре успоставио крајње личан интринзични однос између самоконцептуализације (своје улоге) и жељене феноменолошке пројекције сопственог деловања (својим објектом).

Једну врсту (конститутивне) деобе у архитектури, и то онај однос који ствара парадокс архитектуре, парадокс концептуалног и искуственог, Бернар Чуми је покушао да објасни језичким и филозофским концепцијама пирамиде и лавиринта. Архитектура је друштву и свету понудила могућност објективизације различитих језичких метафора, као што су дворац, лавиринт, сфера или пирамида.[94] Комбинујући значења лавиринта и пирамиде, Чуми покушава да супротстави искуство и концептуализовану улогу архитекте и архитектуре, да би, у крајњој инстанцији, стално постојање архитектонског парадокса поставио као конструктиван „окршај идеје и материје“. Пирамиду као „коначни модел ума“ проглашава архитектонским производом или измишљотином која осигурава

[94] Можемо направити аналогију са дигиталним речником или савременим дигиталним појмовима из архитектонског софтвера *auto cad*: *array*, *aligned, stretch, extrude, modify, convert to solid*… Ови термини подразумевају различите акције, али се само применом у пројектантском процесу потпуно може разумети њихова оперативност и исходи. На пример, када кажемо конвертовати, „стречовати“… отвара се низ феноменолошких конотација, атрибута и пројектантских метода, који врло јасно упућују на естетичке одразе што се јављају као резултат те операције. Тако је и са речи „лавиринт“ или „пирамида“, које увек директно отварају питање геометрија, конструкције, могућности просторног диференцирања, генеричких структура и генерисања. Лавиринт као потенцијал за флуидан простор или пирамида као персонификација чисте форме увек су концептуално (али и митолошки) потентни појмови у архитектонском пројектовању.

примат или доминацију идеје над материјом.[95] Сталним размимоилажењем пирамиде (као концептуалног) и лавиринта (као искуственог), у немогућности да се једновремено „доживљава и мисли да доживљавамо“, појачава се парадокс архитектуре. Пирамида за Олијеа (Denis Hollier) настаје из лавиринта, који јој тако у потпуности припада, пирамида је у ствари неизбежна, те истовремено неизвесна јер је бесконачна, док је лавиринт неодржив и истовремено необавезујући. Зато и код Чумија пирамида и лавиринт одбијају да се интегришу у једно, без губитка или осећаја немоћи оног другог. Логично је да пирамида – са свом својом тежином историјског, метафизичког и митолошког симболизма, као један потпун, чист и стабилан геометријски облик с традицијом која обухвата фараонов дух, фараонов живот и смрт – изазива настајање низа комплексних филозофских и архитектонских мрежа и асоцијација. Опет, али само геометријски пардоксално, Слотердајк је препознао капацитет пирамиде да означи и преузме идеју метапозиције, како би том позицијом започео своју морфолошку теорију сфера.[96] Просторно, пирамида је неразорива и недеконструктабилна, произашла из потпуно стабилне логике постављања базе у одређеној равни (план) и обезбеђивањем сигурности троугаоним страницама које се сустичу у њеном врху. Ипак, упркос строгој стабилности, могућа је њена редукција у мастабу или декомпоновање у зигурат, могуће је зарубити пирамиду или јој померити тежиште (коса пирамида). У Чумијевом систему пирамида је концепт, ствар ума, дематеријализација или концептуализација дисциплине (архитектуре) са свим лингвистичким и морфолошким варијацијама, она је, конкретније, нематеријална, или оно нематеријално у архитектури, то јест архитектура као концепт.[97] Лавиринт, наспраман (contra) пирамиди, управо је „означитељ емпиријског истраживања“, материјалности просторā архитектуре које разумемо чулима и које чини наше искуство, и то искуство специфично увек само преко једног дела своје појавности. У сваком смислу, Чумијеве аналогије су јасне, било чисто теоријски

---

[95] Bernard Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija* (Zagreb: AGM, 2004), 39.

[96] Слотердајк је написао трилогију о „сферама“, теорију која конструише простор као кључну антрополошку категорију. Целокупна теорија је архитектонична, па се, на пример, поглавље *Indoors: Architectures of Foam* директно може тумачити као пројектантски метод генерисања просторних структура. Cf. Peter Sloterdijk, *Sphären. Band I –Band III* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998- 2004).

[97] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 42.

или методолошки, као инструмент у процесу пројектовања. Међутим, архитектонска вредност недоумице да ли се пут према излазу из лавиринта налази у стварању пирамиде „пројекцијом субјекта у неки трансцендентални објективитет“ превазилази свој пројектовано питање. Недовољним се чини Чумијев закључак да је лавиринт несавладив и да је врх пирамиде имагинарно место, иако је природа лавиринта таква да подражава снове, укључујући и сан о пирамиди.[98] Архитектонска вредност дилеме достиже свој пуни смисао у контроверзном објективном постојању једног у другом, у форми комплементарности лавиринта и пирамиде, када једно постаје калуп за друго. То значи да се концептуални садржај и архитектонска перцепција увек резонују заједно повећавајући једно другом метафорички и метафизички капацитет. Можда идеју те потпуне интеграције искуства и концептуалног прецизније можемо видети у једној другој поставци лавиринта. Жил Делез је преузео основну Лајбницову (Gotfrid Vilhelm Lajbnic) конструкцију лавиринта. Развијајући је даље, у неравнотежи набора и превоја лавиринта поставио је нову стабилност коју заправо одржава стално померање и алтеровање набора (*the fold*).[99] Лајбницова путања лавиринта, архитектонски гледано, беспрекорно је паралелна са Делезовим моделом лавиринта, сачињеним из мноштва покретних набора. Ово континуално увијање лавиринт чини комплексним и у етимолошком и у морфолошком смислу. Флексибилност и еластичност „изванредног тела“ (лавиринта) омогућава кохерентност делова у формирању набора, омогућавајући ослобађање енергије која контролише јединствену активност. Делез као да уводи енергију и покрет оживљавајући Лајбницов лавиринт. Набор је за њега ван интересовања за тежиште, њега не занима деоба по себи, или са́мо преламање. Ту је реч о потрази за покретом који би деобом (у мање и мање) омогућио „бесконачност, увек задржавајући одређену кохезију“.[100] Међутим, значајно је што Делез говори о генералној поставци одређеног степена конзистенције, при чему доминацију преузима покрет, покрет који покреће друге покрете, који

[98] Ibid.

[99] Појам *the fold je* преводив на српски као преклопник, савијутак (најчешће), набор, нешто флексибилно и релативно равно, драпер, чак и плисе. Бирам архитектонску реч *набор*: оно што набор на̀бо̄ра̄ указује јесу облици који захватају празнину.

[100] Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (London: Athlone Press, 1993), 6.

надаље омогућавају нову деобу: „(...) увек превој у превоју, пећина у пећини“. У том смислу, јединица материје или најмањи елемент лавиринта није тачка већ набор, чије је кретање и настајање (као делова материје) последица „компресивне еластичне силе“.[101] Несавијање тако није супротно савијању, већ само путања једног набора до другог набора. Иако је цела идеја Делезовог лавиринта готово поетична естетика тродимензионалног савијања, њену архитектоничност заправо налазимо у просторној (пост)структури шупљина, оном што се као сила ослобађа, оној која покреће бесконачна настајања и преласке једног набора у други. Одступање од линеарне или центричне геометрије (али и перспективе) мноштвеног природног преламања, те стално померање тежишта и децентрирање, чине неухватљиву природу у константном и сагледивом, а говоре управо о појави новог концептуалног простора пре неголи о самом чину увијања. У том смислу, парадоксално би било говорити о форми модела или о почетку и крају лавиринта, као што је у савременом архитектонском контексту немогуће исцртавати прецизне границе објективног искуства и субјективног концепта.

У регистру различитих концепција лавиринта (филозофских и архитектонских) отвара се контрачумијевско питање: да ли је пирамида (концепт) могућност да се уђе у лавиринт (као искуство и материјалност простора) пре него што је лавиринт пут ка могућности сагледавања врха пирамиде? Да ли је, попут форме стаклене пирамиде испред музеја Лувр, пирамида увек улаз у други материјални свет, налик на прелазак из идеалног у реалност? Пирамида, супермодерна лагана структура стакла и металне решетке, постављена је 1989. године, испред тешког барокног музеја Лувр. Реализована је према пројекту америчког архитекте кинеског порекла Јо Минг-Пеија (Ieoh Ming Pei) са намером да створи контрастну суперпозицију два историјска континуитета. Геометрија и пропорција те пирамиде потпуна су реплика пирамида античког Египта. Да ли је пирамида испред Лувра улаз у барокни лавиринт? Има ли у овој пирамиди нешто више него од критичара протумачене мирне елеганције грандиозне геометрије повлађивања слави Француске? Идеја о уласку у временски лавиринт који превазилази историју, као што је набирање више од психолошког ефекта који нам нуди

[101] Ibid., 3.

простор Лајбницове монаде,[102] значи да ући у пирамиду подразумева отварање, закорачење у нешто ново, непознато, нешто друго. Све ове интерпретације метафора лавиринта и пирамиде служе нам да објаснимо да исти принцип важи и са конституисањем архитектонске субјективности. Увек смо суочени са архитектонском жељом да у пирамиди испред Лувра или пирамидама у Гизи видимо нешто потпуно и само архитектонско, да у геометрији пирамиде налазимо нову метафору или идеју о самоконцептуализацији улоге архитекте. Пирамида за архитекту јесте полазна тачка за другост: одлазак ради повратка, али и могућност (само)постављања негде друго. Савршена конструкција пирамиде представља онај елемент конституисања архитектонског субјекта који одређује његову концепцијску улогу, и то улогу која се сваким новим поступком пројектовања изнова учвршћује и преиспитује стратегијама отклонā и одлазака. Гласом фигуре филозофа Дериде (фигуре Дериде Египћанина) Слотердајк говори о неминовним измештањима субјекта, и то истовремено и с дислокацијом и дисторзијом, проблематизујући опстанак имена (субјекта) и његовог рада (објекта) након његове смрти. Субјекат у архитектури никад није потпуно и трајно слободан, он-субјект-аутор увек припада одређеном контексту посредством свог објекта. Омогућавање привремене слободе субјекта-архитекте, у (само)одлажењу и (само)измештању, значи достизање потпуне креативне и мисаоне слободе. Потпуна дислокација или циклична дисторзија чисте су архитектонске стратегије за постизање могућности и стања да се буде креативно слободан. Сигмунд Фројд (Sigmund Freud)[103] тумачио је реч „дисторзија“ двојако: као промену у свом појављивању, али и као могућност да се нешто (или неко) узме на другом месту.[104] Осим тога, просторно измештање (*displacement*) и редиспозиција (*redisposition*) такође су технике да се оствари прекид с пуном присутности.

[102] Барокна соба, простор у коме се размишља, место је где се могу осетити и ускладити нови превоји и савијање (снагā и производā размишљања). Набирање изједначава субјективацију са континуираним процесом преклапања, а за Делеза, Лајбницова затворена соба место је не само за менталне варијације већ и за свест могућности, као што у Фукоовом концепту историје није битна хронологија догађаја, него њихови услови могућности. Charles Stivale, ed., *Gilles Deleuze: Key Concepts* (Montreal & Kingston, Ithaca: McGill-Queen's University Press, 2005), 176.

[103] Ibid. Фројдова интерпретација померања, помака или дисторзије односи се истовремено на реално преобликовање улога (у монотеистичкој религији) и на модификовања која можемо идентификовати као „могућа“. Така за Слотердајка премештање или постављање негде другде постаје исто што и Деридина разлика или *разлука* (Деридину *différance*).

[104] Sloterdijk, *Derrida, an Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid*, 13.

Целокупна идеја о неопходном бекству ка својој другости, ка другој географији или филозофији, потрага је архитектонског субјекта за оригиналном позицијом и сопственом концептуализацијом, као чист архитектонски метод. Следећа инстанција је постављање, пројектовање објекта и дематеријализација архитектонског субјекта. На тај начин стално одлажење као чин отклона од стабилне позиције постаје природна архитектонска улога савременог субјекта. Де Сола Моралес (Ignasi de Solà-Morales) поставио је модел „хуманог субјекта“, способног да артикулише и компензује тензије нестабилног архитектонског тла. Савременост архитектонској пракси увек измиче, и зато Моралес тражи неке врсте објашњивих „присутних позиција“ у континуалном реструктурирању архитектонске стварности. Ослањајући се на Делезов постструктурализам и на феноменологију, спајајући савремене француске теорије (Делеза са Хусерлом и Хајдегером), он рестаурацијом, реанимацијом и реконструкцијом субјекта архитектуре, кога се у једном облику модернизам одрекао, ревитализује идеју о хуманом субјекту модернистичког порекла субјективности. Заправо, конструисањем „флуидне топографије“ покушава да одговори на потенцијална места слома или кризе савременог живота. Флуидна топографија, као што је могућност дислокације код Ајзенмана, постаје само средство да се тематизује проблем припадности времену и простору. Архитектура / архитекта увек дислоцирају оно што су лоцирали упркос архитектонској опсесији оним што Ајзенман зове „императив присуства“. Парадоксално, потреба за одсуством места ајзенмановски постаје нестабилност, која није само пуки сан о истини већ истинито место архитектуре. Место нестабилности у савременим архитектонским условима увек подразумева могућност изазивања кризе, кризе коју Де Сола Моралес види као (историјски) преломна места, али и као могућност интеграције онога што је остало од исцрпљености у сопственој репрезентацији. Међутим, једино место потпуног слома доносе (дисциплини) заиста нешто ново. Те процесе прати субјект архитектуре: детериторијализација – измештање на неместо и у непејзаж (онако како Делез одређује детериторијализацију, као метод генерисања „потенцијалности“) продуктивни је раскид објекта (субјекта) са контекстом коме припада. Трансфер а уједно и трансформација имају за циљ да омогуће потпун прекид везе субјекта с објектом и местом (а дигиталним технологијама и с

временом), како би се у том прекиду потражио извор нове потенцијалности. На тој линији Делеза и Ајзенмана, издвајање субјекта као објекта и његово премештање изван простора који је традиционално дефинисан као поље архитектонског деловања представља прелазак из територијалне одређености у простор празнине, у коме се овај транспонује у друге позиције и фигуре, или преступа у друге дисциплине и друге стварности. Премештање архитектонског субјекта у простор изван стварног и реалног контекста у пресек различитих виртуелних локација (филозофије, технологије, економије, уметности или било које друге) није отуђивање, већ могућност за сагледавање и себе и временског простора у коме ће распознати места и тренутке за упоришта свог објекта. Овде није реч само о тематизацији дислокације попут оне током модèрне, виђене кроз призму критичког формализма, тематизацији која је значила потрагу за формалним објектом у првој половини двадесетог века, или за демонстрацијом политичке и економске моћи помоћу нових технологија почетком двадесет првог века. Реч је о комплетној дислокацији у смислу Фројдовог померања, помака или дисторзије, и то не објекта већ субјекта: реално преобликовање улоге, модификовање које не циља само да нешто промени у свом појављивању, *него и да се узме на другом месту, да се премести негде другде*.[105]

„Симбол је пре свега неки знак“, [*Das Symbol ist nun zunächst ein Zeichen*.[106]] писао је Хегел.[107] Међутим, симбол својим садржајем превазилази сопствену „сензуалну форму“. Олије доноси мотив који назива „симбол симбола“, а то је пример симбола који, у складу са симболичком структуром, постаје означитељ самог симбола (на пример симбол симбола за пирамиду јесте Вавилонска кула).[108] Ако бисмо, у складу с претходном анализом архитектонских метафора, допустили

[105] Ibid., 13-14. Слотердајк објашњава како је дисторзија текста слична убиству: кључно место није сам злочин већ уклањање његових трагова. Реч дисторзија има двојако значење, осим што означава промену облика, означава и прелазак на друго место, на другу локацију. У оригиналноној речи *distortion (Entstellung,,* verb*: entstellen) Stelle* значи место, дакле упућује на *displacement* – премештање.

[106] Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik 1, Werke tom 13* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970), 394.

[107] Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika 2* (Beograd: Kultura Beograd, 1970), 16.

[108] Denis Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille* (Cambridge, London: The MIT Press, 1993), 10.

себи да пирамиду прогласимо симболом симбола или свеукупном концептуализацијом улоге архитектуре, пирамида би постала симбол света и стварности, то јест архитектуре какву желимо. Пирамида ће тако сведочити о архитектонским питањима који су то концепти што их стварамо и желимо да их материјализујемо, где започиње оно бесконачно архитектонског концепта и изградња пирамиде. Фројд је покушавао да разуме проблем концепције и започињања концепција у сну, откривајући свеобухватност жеље у психичким феноменима, као кључ за тумачење снова.[109] Можда је сан управо то што нам се архитектонски даје да у њему увек откривамо и досегнемо жељу коју ћемо разумети и пројектовати. Архитектонске стратегије трансгресијā из актуелног у виртуелно, из стварности у илузију, из једног у *друго*, имају за циљ производњу сна како би се открио нови потенцијал за креативно стварање. Тако с друге стране искуства (лавиринта) стоји сан као естетика жеље,[110] архитектонске жеље за креативним стварањем. Зато сваку архитектонску концептуализацију прати препознавање или стварање сна, јер „(...) у срцу естетичког разумевања лежи проблем држања, препознавања, осећања сна који постоји између онога ко сања и естетичког објекта.“[111] Реч је о субјективној производњи асиметричног односа пирамиде и сна, као контингенције за стварање филозофије и естетике архитектонског концепта. Батај (Georges Bataille) је тврдио да бити субјект значи бити форма, те да је конструкцији субјекта потребан чврст ослонац и стабилна подлога коју он стиче перципирањем координата свога тела, стварајући привид кохерентности и формирајући тачку отпора којом субјективно себе супротставља свету. Бити субјект (архитектуре) значи бити способан да овладаш сопственим несигурним тлом. У напуштањима сопствене територије, између филозофије и уметности, архитекта је у потрази за конструисањем сопствене пирамиде (филозофије) и отворене форме сна (естетике) коју ће поставити наспрам свих других форми и стварности.

---

[109] Cf. Sigmund Frojd, *Tumačenje snova I* (Novi Sad: Matica srpska, 1969). Sigmund Frojd, *Tumačenje snova, II; O snu* (Novi Sad: Matica srpska, 1969).

[110] Фројд је покушавао да предложи неку врсту „науке о жељи“, која је суштинска за тумачење снова. Жеља је нужно несвесна и дата тако да се може открити једино путем трансгресије.

[111] Donald Melcer, Meg Haris Vilijams, *Poimanje lepote. Uloga estetičkog konflikta u razvoju, nasilju i umetnosti* (Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000), 212.

0.3 Деконструкција интуиције

Deconstruction of the Intuition

Преступ не негира табу већ га изводи ван оквира и комплетира га.[112]

Хегелијански је тражити почетак у једноставности.[113] Једноставан почетак увек је нешто у себи непомично. Сваким новим пројектом субјект архитектуре, аутор, искушавајући свој статус посредством самореконструкција, увек успоставља ново егзистенцијално поље контекстуализујући своју улогу путем архитектонске продукције (као *детаљ*), и актуелизујући се унутар друштвене позиције (као *цело*). Суочавајући себе и свет, као појединца у распуклој, али конструктивној противречности савремене стварности, субјект архитектуре увек изнова конфигурише своје идентично и појединачно, да би, на трагу адорновског покушаја, својом снагом досегао „привид конститутивне субјективности".[114] Архитектонска опседнутост новим, као борба с пролазности и временом, своди се на питање савремености сопствене улоге, која у свакој ситуацији, поред садашњег, захвата и оно прошло и будуће доба. Могућности новог савременог поља или можда сасвим нове архитектуре, након исцрпљености и испражњености утопијама и трансгресијама последњих деценија двадесетог века, Џон Рајхман (John Rajchman) осликао је помоћу модификације позне Делезове филозофије. Испитујући границе проблема нове технологије, нових апстракција, оперативних форми, глобалног али и „других геометрија", те преклапајући појмове као што се склапају лакоћа и апстракције будућих градова, Рајхман је успостављао „нове везе" које би омогућиле критику постојеће (и не само архитектонске) теорије.[115]

---

[112] [„*The transgression does not deny the taboo but transcends it and completes it.*"] Georges Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo* (New York: Walker and Company, 1962), 63. Батајев рад се може сматрати критиком категорија *истине* у метафизици и „апсолутне истине", усмеравајући се на питања *незнања*, чијим се посредством, у ствари, промишља знање. Потенцирајући ексцес као услов сазнања, Батајеви пројекти се често сматрају парадоксалним. Овакав приступ у архитектонском контексту утилитаран је првенствено као испитивање шта то може бити скривено у самом дискурсу и како се могу померати ограничења самог дискурса, али и пројектантске праксе.

[113] Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika 3* (Beograd: Kultura Beograd, 1970), 27-28.

[114] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 10–13.

[115] John Rajchman, *Constructions* (Cambridge: The Mitt Press, 1997).

Покушаји генерисања нових веза су гласно изговорено питање: како досегнути умеће да као архитекта погледаш у сопствено време? Проблематизовање коначности свеобухватног система и превођење Кантовог схематизам у привремену конструкцију за поновно измишљање помоћу *слободног лукавства*, са капацитетом *репродуктивне имагинације*, ослобађају од правила архитектонске продукције. Проблеми у архитектури увек су нови и актуелни, и у односу на њих систем сам по себи мора увек изнова да се конструише, те истовремено да омогући флексибилност, некомплетност и неправилност, постајући *слободан план* у коме ствари још увек нису постављене на своје место, или га можда још нису заузеле.[116] Међутим, полазећи од оваквих неформалних планова фиксних геометрија, увек изнова морамо стварати / конструисати не само поље већ и субјекта архитектуре, унутар или изван виртуелне будућности, макар то био само потенцијал за ослобађања естетичке идеје.[117] Нека врста заувек недовршене позиције субјекта архитектуре и поља коме припада оставља могућности за интуитивно самокомплетирање које га чини компактним али и дореченим само док траје пројектантски процес. Процес пројектовања и његову успешну реализацију Хусерл проналази искључиво и чисто унутар субјекта који је проналазач и иноватор. Иако значење, као постојећи оригиналитет са свим својим садржајем, за Хусерла лежи искључиво унутар проналазачевог менталног процеса,[118] процесима пројектовања ослобађа се цела идеја оригиналног ауторског проналаска. Можда на тај начин субјективни пад у време представља покушај да се субјект, фрагментарним архитектонским стварностима, преко свог пројекта суочи са сопственом темпоралношћу као признањем да ће губитком физичке постојаности остварити егзистенцију архитектонског објекта. То значи да позиција са које дејствује архитекта подразумева пролазност. Међутим, субјективни интуитивни контингент увек ће омогућавати да се поступак понови.

---

[116] Ibid., 1-3.

[117] Ibid. За Рајхмана мишљење као изградња подразумева конструисање слободног плана у коме кретање и измишљање концепата *развија драму*. Грађење филозофије може постати ствар архитектуре, где се план конструкције увек изнова саздати, будући да то никада није дато унапред преко постојећих система или правила. Филозофије ће постати слободне, пролазне конструкције надређене једна другој као друштвени слојеви у граду. Исто као и архитектура.

[118] Husserl, „Origin of Geometry“, 160–161.

Аналогно методолошкој деоби коју разјашњава Бергсон (Henri-Louis Bergson),[119] и генези интуиције коју објашњава Делез, у архитектонским процесима сама интелигенција претвара се у интуицију, док се истовремено, принципом диференцијације (опет у складу с Бергсоном), иста та интелигенција одваја од инстинкта. Међутим, тачно је да у том одвајању интелигенција чува један део „еквивалента инстинкта“ који (пре)остаје као „некакво језгро интуиције“ (и даље пратимо Бергсона), те долази до појаве чистих емоција које не припадају ни једном ни другом регистру.[120] Ствари би остале тако једноставне између интелигенције-интуиције-инстинкта да се не налазимо на чистој линији архитектонске субјективности која времену увек инстинктивно даје просторну димензију и простор интелигентно чини временским. У том смислу, архитектонска интуиција осцилује између интелигенције и инстинкта, деконструишући се сама у себи. Сви архитектонски процеси, било да су теоријски или пројектантски, имају динамичан карактер простор-време који покреће настајања концепција *трајања* и *превођења*. Пратећи Делеза, то можемо описати као „интензивну разноврсност отворености целине“, са очекивањем да се у актуелном појави виртуелно, исто као у стварности илузија. Архитектонска интуиција као нека врста дисјункције увек генерише супротност очекиваном архитектонском стању, као што је, на пример, стварање виртуелног у процесу актуелизације. Међутим, „Интуиција није сáмо трајање, већ првенствено кретање којим излазимо из властитог трајања и које користимо за наше властито трајање како бисмо потврђивали и признали постојање других трајања, изнад и испод нас“.[121] Из тога произлази да интуиција представља непролазни архитектонски контингент за критичко разумевање простора и времена. Дакле, интуиција за архитекту првенствено припада категорији времена, јер осигурава његово кретање. Осим тога, у методолошком капацитету интуиције који је установио

[119] Žil Delez, *Bergsonizam* (Beograd: Narodna knjiga, 2001), 5–14. Према Делезу, „интуиција је чист метод бергсонизма“ (5), а за Бергсона, „интуиција као метод јесте заправо деобна, и платоновска према тону.“ (14).

[120] Ibid., 107. Бергсонова идеја је следећа: емоција се разликује у природи и од интелигенције и од инстинкта, „и од индивидуалног интелигентног егоизма и од готово инстинктивног друштвеног притиска“. Емоција зависи од представе за коју је увек везана и одатле потиче њен потенцијал.

[121] Ibid., 26. Управо је то веза са претходно објашњеном темпоралношћу архитекте у процесима пројектовања.

Бергсон, можемо, преко деобног принципа, објашњавати идеју о одржавању трајања, што је важно као суштински покушај да се архитектонски проблем сложених просторно-програмских ситуација разложи. У овом контексту, Бергсонов троструки метод можемо да протумачимо као чист архитектонски методолошки капацитет: *проблематизовање*, *диференцирање* (сечење и пресеци) и *темпорализација* (мишљење у категоријама трајања).[122] Реч је о стварању и субјективном формулисању проблема пре неголи о његовом разрешењу, откривању и пројектовању разлика. Посреди је, наиме, покушај да се (актуелно) схвати стварно садашње време, како би се (виртуелно) пројектовало у времену пред нама.

И Делез и Бергсон увек су давали примат интуицији јер она претходи концепцијама (*conceptions*) и отвара пут за даље. Рефлексије, рационалне елаборације проблема, идејне и концептуалне трансформације увек започињу интуицијом.[123] Осим тога, када се деконтекстуализују простор и време, ангажована интуиција развија и конструише идентитет архитектонског субјекта-аутора, попут реактивног продукта чији је *развој интегрисан с развојем идентитета*.[124] Путем појединачних разоткривања временских пресека, интуиција архитектонског субјекта ствара осећај илузије у којој се омогућује сагледавање очекиване субјективне улоге. Прецизније, архитектонска интуиција деконструише се сама у себи, истовремено деконструишући архитектонског субјекта. Реч је о деконструкцији интуиције или распада (пре него деобе) на генеративно и на методолошко. Генеративно као императив има компактност, а методолошко иницира цепања и фрагментацију. Разумевањем Слотердајковог тумачења Лумановог (Niklas Luhmann) погледа на Деридину деконструкцију као транслацију или превођење, или као напуштање стабилности путем центрирања, видимо да је заправо увек реч о ситуацији противности: што су флексибилност и децентрирање већи, то је темељење чвршће.[125] Ако пратимо Лумана, али и

[122] Ibid., 29.

[123] Inna Semetsky, „The Role of Intuition in Thinking and Learning: Deleuze and the pragmatic legacy.“ *Educational Philosophy and Theory,* Vol. 36, No. 4 (2004) : 432–453.

[124] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 64.

[125] Sloterdijk, *Derrida, an Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid*, 6-8.

Слотердајка, видимо да постоји могућност да „деконструкција преживи сопствену деконструкцију“, што постаје *најрелевантнија дескрипција модерне друштвене аутодескрипције*. На исти начин архитектонска интуиција у деобама, одвајањима, рашчлањавањима, разградњама, али и истовременим концентрисањима, груписањима и настајањима, у ствари мења реалност и свет субјекта, и у различитим трансформацијама временског и просторног искушава границе његових стваралачких капацитета. Такав поступак омогућава чвршће сидрење координата субјективног (концептуалног) тела, остварујући сагледавање себе из било ког угла – а то је у суштини достизање неке врсте апсолута позиције коју ће субјект архитектуре преузети у будућности.

Идеја о интуицији која омогућује и покреће специфичну методолошку процесност сталним критичким кретањем увек прати све архитектонске процесе (Марио Ганденсоланс (Mario Gandelsonas) назива је *worked intuition*).[126] Деконструкцијама стваралачке интуиције омогућује се стварање веза и односа управо између на први поглед неспојивих елемената, да би се изазвао нови интуитивни контингент. То се рефлектује у процесу архитектонског пројектовања, као и у језику – стварањем „објективне креативности“ (иако Гандесоланс прави разлику између интуиције говорног субјекта чија се интуиција не модификује и архитектонске интуиције на којој може да се ради, на коју може да се утиче).[127] Тако интуиција постаје оно што држи субјективност архитекте као оно објективно, објектно, подложно деконструкцији. У том смислу, естетика интуиције задобија важност јер може постати чист архитектонски потенцијал, на начин како естетичар Кроче (Benedetto Crocce) открива да „интуиција без икаквог диференцирања уједињује представу реалног у јединствену слику могућег“.[128] А могуће је оно што се може деконструисати.

---

[126] Mario Gandelsonas, „Linqustics in Architecture,“ in ed. Michael K. Hays, *Architecture Theory Since 1968* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998), 120–121. Гандесоланс везује интуицију увек за концепт, објашњавајући да Ајзенман, када говори о „линеарном“, претпоставља да архитекта има уграђену концепцију линеарности, као и да ова концепција није ништа друго до интуиција повезана с конкретним концептом. Израз „линеаран“ који Ајзенман употребљава у анализама „дубоких структура“ није линија већ тип односа, дакле и услов и квалитет.

[127] Ibid.

[128] Benedeto Kroče, *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika* (Beograd: Kosmos, 1934), 68. Видети поглавље Intuicija i ekspresija.

0.4 Недостатак у вишку. Могућност грешке

The Lack of Excess. The Possibility of the Error

Недостатак у концепту је вишак у идеји.[129]

Свеобухватно и неухватљиво, термини концепт (*concept*) и идеја (*idea)* у Делезовим теоријама играју улогу преноса, наизменичног смењивања и преступања, врло препознатљиво и слично као што се то ради у архитектури. Конструисање Делезовог метафизичког система прати истовремено флуидно кретање и конституисање речи „идеја“ и „концепт“, најпре у делу *Разлика и понављање*,[130] затим у *Хиљаду платоа: Капитализам и схизофренија*, и коначно у тексту *Шта је Филозофија*?. Делез у овом потоњем, заједно са Гатаријем, даје једну потпуну, пуну и нову теорију концепта и филозофије истовремено. У књизи *Разлика и понављање*, Делез наизглед супротставља идеју концепту (*concept*), некад је идентификује с концептом или је изједначава са догађајем (у *Logic of Sense*[131]). У *Хиљаду платоа: Капитализам и схизофренија*[132] Делез надаље демонстрира специфичну употребу термина концепт као концептуални комплет-инструмент, али егзактну улогу, тело и архитектуру концепта, у метафизичкој конструкцији или филозофском пројекту конструише заједно са Гатаријем у делу *Шта је филозофија*?.[133] Чини се да сва понављања и разлике у Делезовим пројектима и теоријама представљају испитивање могућности да се на крајње аутентичан начин прецизно постави питање „шта је то концепт“. Међутим, да би се потпуно разумела разлика идеја–концепт, првенствено треба разумети шта је то разлика, или, како бисмо рекли у архитектонском дискурсу, шта значи испројектовати разлику да бисмо је даље тематизовали.

---

[129] Gilles Deleuze, *Difference and Repetition* (New York: Columbia University Press, 1994), 23. [„*One is negative, occurring by default in the concept; the other affirmative, occurring by excess in the Idea*.“]

[130] Ibid.

[131] Gilles Deleuze, *Logic of Sense* (New York: Columbia University Press, 1990).

[132] Gilles Deleuze, Félix Guattari*, Capitalisme et Schizophrénie, tome 2: Mille Plateau* (Paris: Editions de Minuit, 1980).

[133] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Qu'est- ce que la philosophie?* (Paris: Les éditions de minuit, 1991).

Делез је концепт разлике (*the concept of difference*) поставио као функцију идентитета, разлика је, наиме, „једини тренутак присутности и прецизности“.[134] Понављање (*notion of repetition*) неопходно је и оправдано понашање само у односу на оно што је јединствено и незаменљиво.[135] Разлика коју Делез успоставља између концепта и идеје има путању чије је полазиште код Канта. Кант је разликовао концепте који се комбинују с *разумним искуством* како би се формирали основни елементи нашег знања и општег јединства наших објективних репрезентација. Међутим, Делез уводи комплексно паралелно тумачење идеје и концепта, разлике и понављања, и то посредством важних филозофских тема:

> „Понављање је, свакако, разлика без концепта (*concept*). Али у једном случају разлика је постављена само као спољашња у односу на концепт (*concept*), разлика између објеката представљених под истим концептом (*concept*), разлика која упада у неразликовање простора и времена. У другом случају разлика је унутар Идеје; она се развија као чисто стваралачко кретање неког динамичног времена, што одговара Идеји. Прво понављање је понављање ‘истог’, понављање које се објашњава, експлицира посредством идентитета концепта (*concept*), односно представе; друго је оно понављање које обухвата разлику и само себе у другости Идеје, у разнородности неког ‘непредстављања’. Једно је негативно у недостатку концепта (*concept*), друго позитивно у преобиљу Идеје.“[136]

> [„*In every case repetition is difference without a concept. But in one case, the difference is taken to be only external to the concept; it is a difference between objects represented by the same concept, falling into the indifference of space and time. In the other case, the difference is internal to the Idea; it unfolds as pure movement, creative of a dynamic space and time which correspond to the Idea. The first repetition is repetition of the Same, explained by the identity of*

[134] Жил Делез, *Разлика и понављање* (Београд: Федон, 2009), 57.

[135] Ibid., 1.

[136] Ibid., 49.

the concept or representation; the second includes difference, and includes itself in the alterity of the Idea, in the heterogeneity of an 'a-presentation'. One is negative, occurring by default in the concept; the other affirmative, occurring by excess in the Idea.“][137]

У овом фрагменту, осим веома важног односа идеје и концепта, разлике и понављања, Делез комбинује простор и време, стваралачко кретање и динамичко време, идентитет концепта односно представе, али и себе и *другост*. Сложена Делезова пројекција идеје и концепта, конструкција „једног“ (*concept*) и „другог“ (*idea*) чине да разумемо да концепт производи објекте који се понављају, при чему се објекти и понављање одређују идентитетом концепта, док *друго* понављање укључује разлику, која представља суштинско алтеровање идеје.[138] Преко овог односа у различитим теоријама, Делез је градио паралелни концепт *изумевања* проблема,[139] да би, парадоксално, поставио сасвим ново и другачије питање: Шта је то концепт (*concept*) и која је његова улога у филозофији? „Шта је филозофија?“ (*What is Philosophy?*) је двострука, радикална и прецизна теорија, у исто време и теорија концепта и теорија филозофије, чија се пуноћа и лепота парадоксално

[137] Због доследност разумевања остављен је енглески превод, који прати француски оригинал. У српском преводу реч „*concept*“ даје се као „појам“, али ја сматрам да превод није доследан оригиналу и да је кључ за разумевање целокупног Делезовог пројекта задржавање оригиналне речи „концепт“. Deleuze, *Difference and Repetition*, 23.
„*De toute manière, la répétition est la différence sans concept. Mais dans un cas, la dilTérencc est seulement posée comme extérieure au concept, différence entre objets représentés sous le même concept, tombant dans l'indifférence de l'espace et du temps. Dans l'autre cas, la différence est intérieure à l'Idée ; elle se déploie comme pur mouvement créateur d'un espace et d'un temps dynamiques qui correspondent à l'Idée. La première répétition est répétition du Même, qui s'explique par l'identité du concept ou de la représentation ; la seconde est celle qui comprend la différence, et se comprend elle-même dans l'aitérité de l'Idée, dans l'hétérogénéité d'une « apprésentation ». L'une est négative, par défaut du concept, l'autre, affirmative, par l'excès de l'Idée*.“ Gilles Deleuze, *Différence et Répétition* (Paris: Presses Universitaires de France, 1968), 86.

[138] У уводу енглеског превода књиге *Difference and Repettition* наглашава се неслагање француске и енглеске терминологије: Делез користи термин „идеја“ у типично Платоновом и Кантовом значењу, али га онда развија унутар свог концепта Идеје, што дугује Лајбницу и савременим структуралистима колико и Канту и Платону. Deleuze, *Différence et Répétition*, xii.

[139] Постављање и решавање проблема су еквивалентни поступци, и истински велики проблеми постављени су тек пошто су решени. Delez, *Bergsonizam*, 8. Добро постављен проблем тежи да реши сам себе. Ibid, 23.

налазе у ефемерности: свака дефиниција концепта нестаје у дефиницији филозофије која опет изнова омогућава настајање нових концепата.[140]

Дакле, према Делезу, понављање (*repetition*) се остварује без концепта. Међутим, разлика (*difference*) се појављује као екстерна концепту, што може значити следеће: као рад концепта могуће је остварити разлику различитих објеката који су последица једног истог концепта. Насупрот томе, алтеровање идеје доводи до унутрашњих разлика. Прво је негативно или критичко, друго позитивно. Ако је разлика постављена као спољашње у односу на концепт, и испољава се његовим идентитетом, друго је разлика унутар идеје. Ово интринзично идеји развија се *као чисто стваралачко кретање неког динамичког простора и неког динамичког времена које одговарају Идеји*.[141] Свакако, треба успоставити везу између алтеровања идеје и деловања концепта, где се преобиљем идеје у ствари објашњава *разлика* која ослобађањем генерише или даје могућност настајања концепта. Ова „грешка" која настаје између зависног рада идеје (*the work of the idea*) и концепта (*the concept*), као вишак што прераста у *недостатак*, у ствари је специфичност која ће водити ка аутентичном идентитету концепта. Да ли је онда заправо реч о потрази за оном врстом грешке, или недостатку вишка, која као „идеална синтеза разлике"[142] постаје оно конститутивно у концепту? Или је реч о парадоксу архитектуре у чумијевском смислу, који се увек налази негде на позицији између идеје и концепта? Концепти хватају, заробљавају догађаје, једно је од Делезових функционалних тумачења концепта (*concepts*). Релација

---

[140] Овде је неопходно нагласити тешкоћу читања и превођења Делеза на српски језик. У француском оригиналу *Qu'est- ce que la philosophie?*, Делез употребљава „*notion*" четири пута: (стране 111, 128 и 169), у чему га доследно прати енглески превод „*notion*", док је на српски језик преведен као „појам". Француски оригинал „*concept*" у делу *Qu'est- ce que la philosophie* прати енглески превод „*concept*", док српски задржава „појам", дакле и „*notion*" и „*concept*" се преводе истом речи „појам". Сматрам да би Делезов „*concept*" на српски језик морао да се преводи са „концепт" управо због Делез-Гатаријеве платформе, која представља њихов допринос филозофији, нарочито у теорији концепата. Осим тога, посебно би требало разјаснити, филозофски и лингвистички, како се немачка реч „*Begriff*" преводи на српски језик. Овај рад, поред осталог, има намеру да укаже на могућу важност прецизног разликовања приликом превођења: француски *notion и concept*, енглески *notion, concept, conception*, немачки *konzept* и *Begriffe*, српски *појам* и *концепт*.

[141] Делез, *Разлика и понављање*, 49.

[142] Deleuze, *Difference and Repetition*, 168–222. Видети поглавље *Ideas and the Synthesis of Difference*.

захватања упућује на то да концепти треба да се разумеју као нешто специфично нама, са могућношћу да *нам се, као концептуалним бићима, дозволи* да захватимо и концептуализујемо део стварности. Међутим, како истиче Чуми, архитектонски концепт се не налази у искуству простора,[143] он увек стоји наспрам реалитета, изван стварности субјективног искуства.

Демонстрирајући тензију између идеалног и реалног као сложеног услова где ће се увек појавити архитектура, Чуми архитектуру парадигматски дефинише на потезу „(...) између сензуалности и потраге за строгошћу, између перверзне жеље за завођењем и захтева за апсолутним... *Је ли архитектура доиста била састављена од двају појмова који су међузависни, али узајамно искључиви?*“[144] Ово је значајан поступак који чини да архитектура остаје зависна од дисјункције идеалног и реалног, јер концепту даје функционалну вредност – да ствара и генерише парадокс реалног. Заправо, Чумијево питање „да ли је архитектура увек била израз мањка, прикраћености, нечег недовршеног... није ли јој увек недостајао или реалитет или концепт?“[145] истовремено нуди у себи и одговор, јер у архитектури, наиме, дословно важи оно бодријаровско *да стварно настаје у концепту* и да, још парадоксалније, концепти и идеје, и заједно с њима *фантазије, утопије, жеље и снови, нестају у свом испуњењу*.[146] Реч о мимоилажењу, разлици или грешци која се стално ослобађа у немогућности подударања оног пројектованог и жељеног, стварног и реалног, идеалног и реалности, идеје и концепта. Можда природа грешке, која избегава задржавања и коначност, стално *мутирајући у циљу да избегне дефинисање*,[147] у ствари омогућује оно неопходно: трајање архитектуре.

Грешка није погрешна и архитектура не може егзистирати без ње, теза коју Франческа Хјуис (Francesca Hughes) излаже као нову категорију архитектонског

---

143 Tchumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 58.

144 Ibid.

145 Ibid.

146 Jean Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?* (Calcutta: Seagull Books, 2009), 12.

147 Francesca Hughes, *The Architecture of Error: Matter, Measure and the Misandvetures of Precizion* (London: The Mit Press, 2014), Introduction, 11.

мишљења, односи се на материјалну грешку у архитектури. Стављајући грешку наспрам прецизности, она говори о потреби да се између прецизности и контролисања материјалне грешке у архитектонској култури и продукцији развија специфичан, трансформабилан однос, радикално промењен у кибернетичкој и дигиталној ери.[148] У том међупростору који се јавља у новом реконфигурисаном простору грешке настаје потенцијаност, као нека врста откривања могућег изједначавања прецизности и истине. Међутим, видљива (материјална) грешка паралелна је са својим егзистенцијалним парњаком – грешком која није усмерена на материјално. У савременим архитектонским условима, који балансирају између крајње материјалности и метаматеријалности виртуелног, и уз дигиталну технологију, прецизност постаје стилска категорија уздигнута готово на ниво мистификоване теме или чак идеологије. Не само са интенцијом да контролише грешку, уз дигитално димензионисање на све више и више децимала, прецизност нуди неку нову (прецизну или сигурну) будућност. Генеришући коначну вредност изнова и изнова, у померању својих граница, идеја да може постојати нова грешка парадоксално омогућује померање и постаје нова вредност, пројектујући дигитално како би овладало аналогним. На овај начин архитектура се покреће од места постојања дефиниције ка процесу тражења места специфичности или ка ослобађању различитог. Ову концепцију ослобађања нематеријалне грешке у архитектури пронаћи ћемо и у концепцијама набирања и преламања Лајбницовог и Делезовог барокног набора. Сваки покрет и набирање с различитим толеранцијама грешке, у односу на референтну вредност, ослобађају довољну, инфинитезималну енергију за нову прецизност набирања. Када Хјуис дефинише грешку као оно што *премашује ограничења захтеване прецизности,* то значи да грешка сугерише и ангажује могућности нове стратешке конфигурације, односно омогућиће даље кретање ка *могућности савршенства које прецизност обећава*. Суштински, грешка без претензије на савршено у ствари омогућава кретање и трајање, чиме маркира потенцијална места. Једноставно објашњење гласи да грешка приказује разлику и одступање у сваком новом набору, било да је реч о Лајбницовом набирању у самом себи, Делезовом ослобађању догађаја набирањем или Ајзенмановој дефиницији празног простора. Грешка заправо одржава

[148] Ibid., Introduction, 1–7.

постојање набора, те је губитак контроле над њом једнак неизговореном хорору *дефинитивне прецизности*, то јест заустављању следећег набирања.

„Грешка“ (*error*) је одступање од тачности или исправности, и разликује се од „грешке“ (*mistake*), која је узрокована кваром (кривица је у погрешној процени, немару или заборавности). У архитектури, грешка (*error*) која је продуктивна и ангажована нематеријалне је природе, док је она друга (*mistake*) материјална и увек захтева репарацију и поправљање. Ипак, грешка, намерна или случајна, увек прети да постане фатална грешка (*fatal error*), која изазива тотални колапс и прекид. Ајзенман говори о „намерној грешци“, оној што претпоставља само своју сопствену унутрашњу истину наликујући *дисимулацији, грешци која представља несадржајну вредност истине* и која, као таква, управо поседује другачију вредност од истине.[149] Значи ли то да смо у архитектури потпуно свесни могућности грешке, њених капацитета и аутономних домета? Да ли ми познајемо њену природу и понашање, и да ли њоме, као таквом, управљамо? Значи ли то да смо се, пројектујући намерну грешку, решили страха од њених последица и хегеловски је поразили ослободивши се од бојазни да погрешимо?[150] Архитектонски, грешка као вишак идеје припашће концепту, а одступање од тачности или прецизности омогућиће стално кретање и трајање архитектонског концепта. Непрецизно и непотпуно, Ајзенман је грешку тумачио у троуглу симулација-дисимулација-фикција, у покушају да протумачи архитектуру као фикцију, као инвенцију фикције.[151] Не заборављајући да нематеријална грешка може имати материјалне, објектне последице, позитивне или негативне, ангажовање и материјализацију грешке у архитектури можемо систематизовати на два начина. Први начин је на линији Ајзенмановог троугла, када грешку можемо тумачити као фикцију.[152] У том случају грешка представља капацитет да пројектантски симулирамо стање стварности, она омогућује одступање од

[149] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 89.

[150] Hegel, *Fenomenologija duha*, 46.

[151] Видети поглавље Некласично: архитектура као фикција. Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 88–93.

[152] Ibid., 89.

познатог или тачног.[153] Тај облик грешке као фикције није дијалектичка супротност истини, он је пре њено могуће стање. Грешка као облик фикције прати истину, није њен негатив, има своју вредност и наликује дисимулацији, *несадржајној вредности истине*. Скривање, прикривање, као измишљање да се нема оно што се има, чини видљивом симулацију са свим њеним импликацијама статуса стварности,[154] стварајући осећај присуства. Остављајући нетакнутом разлику између стварности и илузије (као и идеје и концепта), насупрот симулацији која настоји да уништи разлику између стварног и имагинарног, грешка може чинити видљивом фикцију, оно што се симулира, успостављајући тако равнотежу стварног и имагинарног.

Други начин како можемо протумачити архитектонску грешку јесте недовршеност и некомплетност, или неподударање са идеалним, да би се у стварном омогућио континуитет архитектонског пројектовања. Суштински савремена мисао усмерена је на претварање потенције у потенцијал. У архитектури, то је питање како из недетерминисаности пројектовати стање привремене детерминације као услова за даље пројектовање. Хајзенбергова (Werner Karl Heisenberg) револуција тежила је да успостави објективну индетерминисаност, и то преко грешке (као начело неодређености) тврдећи да постоји објективна повезаност грешака. У суштини, реч је о неодређености као правом методу. Ако следствено Хајзенбергу „(...) не постоји метод посматрања чији поступци не утичу на посматрани објекат“, а „постоји суштинска повезаност метода и објекта“,[155] онда је повезивање грешака потпун архитектонски метод. Принцип индетерминисаности[156] отвара простор инвенције у коме постојање грешке у садржају концепта парадоксално омогућује његову прецизност,

[153] Ово је битно као увод за разматрање увођења фикције у процесе архитектонске концептуализације, и то као чист пројектантски метод. Видети поглавље Идеална суштина фикције.

[154] Žan Bodrijar, *Simulakrumi i Simulacija* (Novi Sad: Svetovi, 1991), 7.

[155] Gaston Bašlar, *Novi naučni duh* (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1991), 99.

[156] Релација неодређености каже да не можемо истовремено знати положај и брзину честице, или, што је једно својство прецизније измерено, утолико се друго својство мање прецизно може измерити.

остварује континуитет процесности, чинећи еластичност и покретљивост савремене архитектонске концептуализације и омогућавајући нам да увек останемо у сфери између реалног и идеалног, стварног и илузивног.

01 ТАБЛА „ПИРАМИДА“
„МЕМОРИЈАЛ 16 –РТС“, КОНКУРС ЗА ИЗРАДУ ИДЕЛНОГ РЕШЕЊА СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА СТРАДАЛИМ РАДНИЦИМА РТС-А ТОКОМ НАТО БОМБАРДОВАЊА 1999. ГОДИНЕ У АБЕРДАРЕВОЈ УЛИЦИ У БЕОГРАДУ. ПРВА НАГРАДА (2013). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ШЕВО, МИКОВИЋ, ПЕТКОВИЋ, ПОПОВИЋ, ТОДОРОВИЋ, ОРОЗОВИЋ, СТАТИКА: САМАРЏИЋ.

02 ТАБЛА „КОНСТРУИСАЊЕ“
„ТЕХТИЛ“ ПОСЛОВНИ ОБЈЕКАТ, УЖИЦЕ. РЕЛИЗОВАНО 2007. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, САРАДНИЦИ: СТАМАТОВИЋ, СТАМАТОВИЋ, ЛАЗИЋ, СТАТИКА: РОСИЋ. ФОТО: ДАНИЛОВИЋ.
„БЛОКОВИ 25-26: CITY PARK, ЦЕНТРАЛНА ЗОНА НОВОГ БЕОГРАДА“, НОВИ БЕОГРАД (2006.), КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ТОПЛИЧИЋ, ЛУЖАНИН.

I.

ЛИК И ФИГУРА КОНЦЕПТА

PERSONAE AND FIGURE OF THE CONCEPT

Између субјекта и објекта одвија сва дијалектика архитектуре. Филозофске концепте субјекта и објекта Теодор Адорно представља као „формуле неусаглашености“, при чему се изражавањем неидентичности субјект и објект међусобно конституишу и одлазе један од другог.[157] У архитектури важи исти принцип конституисања и раздвајања, па када говоримо о субјекту архитектуре, увек је реч и о ономе *до*, *поред*, *изван*, о игри између „одступања субјекта“ и „наступања објекта“.[158] Негде у тој игри између, у конституисању и конструисању сопствене субјективности, субјект оставља празна места, пукотине, шупљине, замагљује критична места, ангажујући све своје капацитете – логичке, инстинктивне и интуитивне – како би био у стању да постави и пројектује један увек нови концепт. Притом, он оставља довољно простора за сопствену модификацију у том истом процесу, у потрази за новом аутентичности, како би био довољно и неконачно конституисан да уђе у борбу с настајањем и наступањем објекта. Због тога речи (*words*) оставља недовршене, појмове (*notions*) контролисано нејасне или (не)прецизне, тражећи, парадоксално, зачетак концепта између речи и објеката, и то у знаку интерпункције или посредством преклапања стварности и илузије, или можда у нечему сасвим *Другом*.

„Концептуални лик“ (*conceptual personae*)[159] и „естетска фигура“ (*aesthetic figures*) синтагме су које Делез и Гатари пројектују тако да једна другој, као контраст, нуде прецизан контекст. Филозофски логичан и једноставно разјашњен однос, истовремено симетричан и асиметричан, делује потпуно архитектоничан и као да је преузет из архитектонског дискурса. Концептуални ликови су „носиоци

[157] Adorno, *Negativna dijalektika*, 153.Адорно је дуализам субјекта и објекта поставио као основни принцип, принцип идентитета, при чему би јединство била апсолутна дуалност.

[158] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 159–173.

[159] У српском преводу „појмовни лик“; француски оригинал „*Les Personnages Conceptuels*“, енгл. „*conceptual personae*“.

кретања који описују ауторов *план иманенције*, учествујући у стварању његових концепата.[160] Ликови делују на плану иманенције насупрот фигурама чије се дејство, деловање и ангажовање одвија на плану композиције *као слике Универзума.* Лик и фигура у Делез-Гатаријевој поставци заправо представљају однос ноумена („слика Мишљења-бивства“) и феномена: *ликови су моћи концепта, фигуре су моћи афекта и перцепта*, сасвим на трагу следећих речи Хермана Мелвила:

> „(...) један роман може имати бесконачно много занимљивих лица, али само једну оригиналну Фигуру, као једино сунце у каквом планетарном систему, као почетак ствари или као фар који отима од сенке један скривени свет: то на пример чине капетан Ахаб и Бартбли.“[161]

Архитектонско бескрајно настојање да се негира и поништи подељеност физичког и менталног (феномена и ноумена) може се пројектовати путем идеализације „једне оригиналне Фигуре“ и интенционалности „концептуалног лика“. Замислимо идеалну ситуацију синтезе концептуалног лика и фигуре. Фигуре производе феномене (и ефекте у уметности) и постављају један план – план композиције, док је функција (концептуалних) ликова да *покажу апсолутне територије, детериторијализације и ретериторијализације мишљења*.[162] У овом систему Делез-Гатарија план иманенције и план композиције преклапајуће су равни једне стварности у којима фигура делује производњом феномена, а ликови производњом мишљења.[163] Баш као и у филозофији, планови композиције и иманенције у архитектури *увек могу склизнути један у други до те мере да неке површине једног буду настањене у другом*. Равнотежа тог филозофски моделованог односа феномена и оног мишљеног архитектонски делује као беспрекорно тачна, јер је у архитектури увек реч о слагању, суперпонирању и преклапању онога што се мисли и онога што ће се појавити. Концепт у

[160] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 80.

[161] Ibid., 82–83.

[162] Ibid., 83–84.

[163] Видети у поглављу Место / моменат суперсиметирје, тумачење планова различитих нивоа, сразмера и размера.

архитектури, као категорија мишљеног или сáмо мишљено, увек се, чак и када нема директне феноменолошке последице, апстрахује у неком виду актуелизације. Стога посредством модификације и адаптације Делез-Гатаријеве поставке „лик : фигура“ можемо доћи до модела за откривање концептуалног и оперативног „лика концепта“ и његовог капацитета да се апстрахује у актуелизованој форми – „фигури концепта“.[164] Дакле, интересује нас шта је то *лик* а шта *фигура концепта*, а затим, каква је форма и какве су последице њихових стапања у *једно*? Ако је лик концепта метафора његове моћи (као транспоноване субјективности или филозофије аутора), фигура је његов афект и перцепт.[165] Или, лик концепта је његова мисаона целовитост а фигура капацитет да се овај у некој форми актуелизује.

Делез-Гатаријев концептуални лик је онај што оперише са концептима (при чему то нису особе или појединци, или умови). Концептуални ликови су једна врста нормативних типова који на одређене начине делују на концепте, то је скуп норми којима се уређују начини како ће концепт функционисати. Зато, иако постоји осећај извесног недостајања субјекта или пак удвостручења објекта, лик концепта видимо као оно субјективно у концепту, или оно како концепт оперише, како заправо мисли. Фигура концепта, као дихотомични пар лику, јесте његова допуна за целовитост којом се појављује као формирани идентитет. „Фигура“ је непрецизна и свеколика реч: „облик, скулптура, установа, измишљотина,

---

[164] За разумевање текста (иако постоје обимне расправе о границама формулације „*conceptual personae*“) важно је нагласити да Делез & Гатари под „концептуалним ликом“ не подразумевају филозофа: „Концептуални лик не представља филозофа, пре би се могло рећи обрнуто: филозоф је само љуска свог концептуалног лика, као, уосталом, и свих других ликова који су заступници и истински субјекти његове филозофије.“ Ово нам даје могућност, у ствари слободу да поставимо овакав склоп архитектонског концепта као *Једно цело* које интегрише лик и фигуру концепта. Делез и Гатари, *Шта је филозофија?,* 81.

[165] Ibid., 206. „Оно што се чува, ствар и уметничко дело, јесте блок чулних утисака (сензација), то јест један склоп *перцепата и афеката.* Перцепти више нису перцепције, они су независни од стања оних који их доживљавају; афекти нису више сентименти нити афекције, они премашују снагу оних који кроз њих пролазе.“

„Естеске фигуре (и стил који их ствара) немају никакве везе са реториком. То су чулни утисци: перцепти и афекти, предели и лица, визије и постојања. Али зар помоћу постојања не дефинишемо филозофски концепт (*concept*) и то готово истим речима? А ипак, естетске фигуре нису исто што и концептуални ликови. Можда они прелазе једни у друге, у једном или другом смеру, као Игитур или Заратруста, али то се догађа у оној мери у којој постоје чулни утисци концепата и концепти чулних утисака.“ Ibid., 224.

уобразиља, форма, *Gestalt,* тип, лице, физиономија“,[166] али је, како наглашава Јунгер (E: Jünger), фигура као *једно цело* садржајнија неголи збир својих делова; и више од тога, „у фигури мирује цело које је садржајније неголи збир својих делова и које остаје неприступачно у епохи анатомије...“[167] Међутим, пре у многоструком него у двоструком смислу речи, појму „фигура“ (*notion of figure*) може се доделити атрибут „сувереност“, који је прати јер јој суштински додељује концептуалну целовитост, чинећи је, у својој непрецизности и свеколикости, ипак формализованом, односно објектном. Архитектура препознаје фигуративност као феноменолошки модел управо у моменту када задржава стање суверености. Дакле, фигура концепта омогућиће његову објектност која ће преузети акције интеграције онога што се концептом мисли и онога што се концептом остварује. У том смислу, склоп „лик и фигура“ (концепта) суочава нас с проблемом сложеног архитектонског односа: мишљења и перцепције, односно филозофије и естетике архитектонског концепта.

[166] Petar Bojanić, *Nasilje, figure suverenosti* (Beograd: Biblioteka Fronesis, 2007), 8.

[167] Ibid., 34.

1.1 Питање: Објект?

Question: Object?

Проблем реализације савремене архитектонске стварности (данас је она све више дигитална и виртуелна), осцилује између проблема естетике појавности и радикалне дематеријализације архитектонске форме. Не одричући се објекта, измештањем тежишта ка новом смислу објектне (хипер)реалности, архитектура ипак, у фаталном страху од губитка материјалног објекта, увек изнова редефинише филозофију (мета)материјалности, као самопотврђивање сопственог егзистенцијализма.[168] Иако је то парадоксално, данашња најсавременија кретања у архитектонској пракси делују као фокусиран напор да се пронађе отклон од објективизације како би се отворила нова, потпуно нова, непозната поља архитектонске стварности. Реч је о померању граница филозофских и технолошких капацитета како би се пронашао довољно продуктиван метод и друга материјализација, са циљем и жељом да се открије нова естетика неопходна да би се одговорило на захтеве савременог живота.

Из категорије високоопштих филозофских концепата, појам објекта преиспитује сопствену утилитарност у модерном језику, филозофији и науци, кроз време и даље, све у оквирима дуалности Аристотеловог система, двоструког пара дихотомија: апстрактан-конкретан и универзалан-посебан. Свеобухватно, Ернст Тугенхат (Ernst Tugendhat) прелама специфичан онтолошки карактер концепта модерне филозофије кроз њен однос са објектом, дефинишући објект као оно што подразумевамо под речи „нешто“.[169] Појам „објект“ у природном језику има разноврсне дефиниције,[170] варирајући од нечега што се схвата чулима,[171] до онога

---

[168] Француски: *objet, être objectif,* немачки: *Objekt*; грчки: *antikeimenon* [*ἀντικείμενον*]; латински: *obiectum; esse obiective*.

[169] Ernst Tugendhat, *Traditional and Analytical Philosophy: Lectures on the Philosophy of Language* (Cambridge: Cambridge University Press, 1982), 22-23.

[170] На пример скромни *American College Dictionary* даје преглед дванаест одређења појма.

[171] Дефиниције објекта крећу се од онога што се осећа видом или додиром, све што се може представити умом: објекти мисли, уобичајени појам тела или материјални објект, до метафизичких квалификација, које објект приказују као формалне или логичке категорије. У

што *може бити представљено умом: објекти мисли*.[172] Прва дефиниција блиска је општој употреби у свакодневном језику, у грубом тумачењу појма тела или материјалног објекта, а друга метафизичком приступу који проблематизује садржај објекта мисли. Расел (Bertrand Russell) за „објект мишљења" везује оно што се може рачунати као *једно*, са синонимима индивидуално и ентитет, објашњавајући индивидуално целовитошћу или јединицом, а ентитет „конструктом у неком смислу" који се односи на „сада".[173] „Објект мисли" за дескриптивног метафизичара Строусна (Peter Strawson) јесте оно што се уводи *путем једнине*, логичан предмет, сингуларитет коме овај додељује феноменални назив „појединац".[174] Појединац упућује на тело или мисаони ентитет, *независан појединац* упућује на могућност постављања објективног система вредности путем „фигуре" мисао-супстанција-објект. За Аристотела, супстанција је медијум између мисли и објекта, централна поткатегорија материјалних предмета, односно објеката независних од субјеката, индивидуалних тела или појединаца са интегритетом независности. Аристотелове трансцендентне двоструке супстанције – претпостављене исцрпне категорије апстрактних и конкретних објеката, смештене између општости и појединачности, уводе идеју *конкретног организованог објекта* и *апсолутно опште идеје појединог предмета*. Преступања објекта из апстрактног у конкретно, из универзалног у посебно елаборирају његову амбивалентну природу, ослобађајући простор за инструментализацију једног и / или другог облика појавности. Конкретно реализује стварност, истину и постојаност, док могућност апстракције (објекта) упућује на *производ мишљења* као нешто *нестварно*, *непостојеће или промењиво*, што је тумачење блиско дефиницији *апстрактног ентитета* као *објекта коме недостају просторно-временска својства*.[175]

европској феноменологији отеловљење је централна тема, и Мерло-Понти разликује „објективно тело" – тело које се сматра физиолошким ентитетом, и „феноменално тело" – тело онако како се доживљава. Отеловљење није појам који се односи на тело схваћено као физиолошки ентитет, већ се односи на феноменално тело и на улогу коју оно игра у нашим објектно усмереним искуствима.

[172] *American College Dictionary,* приступљено 2. марта 2017, http://plato.stanford.edu/entries/object.

[173] Cf. Russell, *Principles of Mathematics*.

[174] Henry Laycock, „Object", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), Edward N. Zalta (ed.), URL = <http://plato.stanford.edu/archives/win2014/entries/object/>.

[175] Audi, *The Cambridge Dictionary of Philosophy*, 3.

Уметност, наука, филозофија или архитектура поседују сопствене објекте специфичне врсте и различитих модалитета приступачности, у зависности од карактеристика сфера којима припадају или које стварају. Иако утилитарност архитектуре увек упућује на физички (материјални) објект, архитектонска идеја, према Ајзенману, примарно захтева идеју присуства једног објекта. Класично тумачена архитектонска материјална стварност инсистира на постојању и смештању објекта у стање временског и просторног присуства. Феноменолози субјект стављају у директан контакт са самим доживљеним објектом, тврдећи да је то што се појавило управо то, та ствар, тај објект, а не нешто друго. Феноменолози су то назвали „појавност“. Међутим, појавност увек у метафизичкој равни повлачи питање: шта и када нешто видимо? Савремено је мислити стварност динамички, јер савременост јесте променљива. Дакле, у чисто метафизичком смислу архитектура представља концептуално мишљење о физичком присуству и одсуству у материјалном смислу.[176] То нам даје могућност да архитектонски објект посматрамо у будућем времену, дакле као његову пројекцију. Одсуство виђено као заузети, окупирани простор (јер одсуство је различито од оног „ништа“) помера тумачење физичке објектности, као његову материјалност, у разумевање досезања граница његове идеалне присутности. Естетика могућег егзистенцијалног облика или филозофија субјективне мисли два су полазишта која нам се нуде као пројектантски капацитет за (де)реализацију супстанцијалног објекта и актуелизовање његовог метафизичког присуства. Као чист методолошки потенцијал, можемо користити нестајање објекта или „стапање са пољем“, које Мерло-Понти (Maurice Merleau-Ponty) види као ослобађање физичког архитектонског објекта од свих његових програмских садржаја и искуствених анекса.[177] Претапања и утапања објекта у простор (или мишљење), замагљивање детаља и нестајање јасних обриса не значе губитак објектне конзистентности, већ измештање тежишта његовог тумачења простором између

[176] За Ајзенмана, као присуство идеје у свести. Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 30.

[177] Steven Hall, Juhani Pallasma, Alberto Perez-Gomez. *Questions of Perception, Phenomenology of architecture* (San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006), 45.

објекта и поља у коме је смештен, као разумевање објекта и контекста његове егзистенције.

Шта је објект у архитектури, или шта је објект архитектуре, и шта је напослетку архитектура објекта? Која је то врста ствари (*thing*), како се они разликују од других врста (филозофских) објеката и како можемо дефинисати њихов опсег и идентитет? Да ли је могуће успоставити (архитектонску) типологију, односно каква је типологија тих објеката, те како размотрити апстрактне групе (архитектонских) објеката и њихових инстанција? И на крају, шта је концепт објекта у односу на појавност архитектонског објекта? Питање идентитета архитектонског објекта, када овај представља јединствен архитектонски предмет, или питање инстанције објекта (када се идентификује преко објектних инстанција у архитектури), било би једноставно да се у архитектури оно концептуално може свести или превести на феномен, без губитка концептуалног садржаја. Осим тога, и објектност, ако пратимо Ајзенмана, као физичко присуство било ког ентитета, несводљиво је на концептуално. Између концепције (интелигибилности) и перцепције (чулности),[178] између опажања и тумачења, објект своје постојање у концептуалном и перцептивном систему остварује цикличним нестајањем у једном, и појављивањем у другом, пре неголи *у дислоцирању* једног или другог система. Трансформација објекта се исцрпљује до границе дословног аутономног нестајања, да би се појавио неки *други* (идеалан) *облик* (идеалног) постојања.[179] Објект као *идеална суштина*, *заснован на истини своје метафоричке представе,* признаје доминацију метафизике архитектуре у „стањима између идеје присуства и присуства одсуства".[180] Могућност потпуног тумачења и коначног објашњења архитектонски објект губи у свом остварењу. Формално и стилски, за Бодријара (Jean Baudrillard), објект постаје дослован својим „исцрпљивањем у самом себи" јер садржи оно што јесте исто онолико као и његову супротност.[181] Између одсуства (у складу са Ајезенманом) и нестајања (на линији Бодријара),

[178] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* 31.

[179] Ibid., 31, 37.

[180] Ibid.

[181] Jean Baudrillard, Jean Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija* (Zagreb: AGM, 2008), 49, 84.

проблематизује се целокупна архитектонска продукција – за Ајзенмана не као пројектовање објекта већ као *потрага за њим*,[182] за Нувела (Jean Nouvel) као потрага за објектом који *постоји изван властите реалности*.[183] У пројектовању негатива објекта као калупа за значење и форму одсуства или нестајања материјалног објекта, назире се слобода архитектонског концепта да се као оно објектно појави и пре контекстуализације у архитектонској стварности. Међутим, покрет и време у архитектури ситуацију увек премештају у парадокс. У том смислу, пројектовање празнине или шупљине на месту где ће се појавити објектно било би релативно савладиво да се и време и покрет могу узети за константе. Другачију и потпуно нову димензију уводи Елизабет Спелке (Elizabeth Shilin Spelke) уочавањем да објект карактерише његова кохезија, *састав који одржава своје границе када је у покрету*.[184] То је архитектонски необична идеја јер отвара питање покрета архитектонског објекта. Када променљивост али и истовремена конзистенција објекта у покрету омогућавају одржавање стабилног интегритета, објективне илузије и субјективне реалности, архитектонски објект почиње да постоји као *једнина, дефинитивно идентификован уметнички израз*, то јест као *индивидуа*.[185] Реч је о способности објекта да одрази компактност у својој временској променљивости и алтернацији. Прерастајући саму објектност, концепт омогућава развијање високог степена аутономије и аутентичности сопствене егзистенције, обликујући контекст и утичући на услове свог постојања. Архитектонски концепт остварује се у обличју својственом објекту, у надвладавању платонистичког дуализама између идеје и стварног предмета, при чему његову репрезентацију може или не мора пратити видљива материјалност (иако објектност увек упућује на могућност опредмећивања идејом

---

[182] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* 35.

[183] Baudrillard i Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 16.

[184] Fredrik Stjernberg, „Strawson's Descriptive Metaphysics – Its Scope and Limits." *Organon F, vol. 16, No 4*, (2009): 529–541, приступљено 21. октобра 2016, http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/organon/2009/4/529-541.pdf.
Елизабет Спелке поставља три принципа перцепције објеката: кохезија, континуитет и контакт. Другим речима, предмети одржавају свој интегритет и своје границе док се померају, засебни објекти крећу се заједно само ако су у додиру, тако да објект прати тачно једну једину путању, целовито повезану у равни простора и времена.

[185] Ibid. Према Питеру Строусну објект је оно што се може увести у дискусију путем једнине, као неопозиво идентификовање именичког израза, или све што се може појавити као логичан предмет, као индивидуа.

супстанцијалитета). У савременој архитектури, ово делимично одвајање објекта од (свог) облика, као психолошки расцеп у драматизацији односа субјект–објект, прераста у модел где се тежина материјализације пребацује на лакоћу идеалне вредности (објекта). То значи да архитектура посредством материјалног првенствено пројектује идеју о идеалном. Када је реч о објективности, Бергсон, на пример, разликује две линије које нужно конвергирају једна другој. Прва је линија објективности, коју чини перцепција-објект-меморија, а друга, од прве другачија, јесте линија субјективности, која не мора бити хомогена (може чак бити и изломљена), а коју дефинишу афективност, меморија-сећање и меморија-контракција.[186] Пошто нас у овом тренутку интересује статус објекта, управо на Бергсоновој линији, објект се налази између перцепције и материје која је безлична и подудара се са опаженим објектом. Осим тога, објект се стапа са чистом виртуелном перцепцијом истовремено када се наша реална перцепција стапа с објектом који је редуковала.[187] Бергсон каже да сингуларно, стварно објектно интегрише реалну и виртуелну перцепцију, па се ту истовремено сусрећу и мешају „присутност перцепције која нас одмах уводи у материју и присутност перцепције која нас одмах уводи у дух“.[188] Архитектонски, Бергсонов систем је потпуно применљив јер заправо комбинује објект и његову перцепцију како би објаснио стварност објекта између реалности и перцепције. У скицирањима Башлара (Gaston Bachelard), за кога су *објекти стварни само у односима*,[189] и у Делезовим представама које одређују однос концепта и његовог објекта – представама које су двојаке, онакве какве се памте и какве пребивају у самосвести (*selfconsciousness*)[190] – хипотетички можемо прихватити да објект јесте управо оно што представља у неком односу у којем нешто гради. Осим тога, свако објективно одређење је концептуално, јер је детерминација актуелна, то јест део је неког концепта. Увек постоји концепт који одређује *посебну ствар*, и заправо оно што је, према Делезу, битно, јесте да свако одређење или објект (концепта) управо

[186] Delez, *Bergsonizam*, 18–19.

[187] Према Бергсону, „перцепција није објект плус нешто већ објект мање нешто“, Delez, *Bergsonizam*, 18.

[188] Ibid., 19.

[189] Bašlar, *Novi naučni duh*, 106.

[190] Deleuze, *Difference and Repetition*, 11.

служи да се разуме или оствари концепт. Сваком концепту одговара више објеката,[191] и како све дубље продиремо у концепт, могућност концептуалних објеката све више се показује као безгранична. Ово тумачење показује аналогију са лингвистичким идејама Ноама Чомског, који је установио да изворни говорници на основу језичког система са ограниченим бројем речи могу да произведу бесконачно мноштво реченица. Аналогија, можда још прегнантнија, уочава се када размотримо Фрегеову идеју концепта као незасићеног ентитета који своју потпуност остварује преко објеката које захвата. Међутим, концепт у архитектури, за разлику од језичког система, не постоји *априори* по себи и не настаје спонтано, или између различитих теоријских, историјских и практичних целина и фрагмената. Архитектонски концепт увек је субјективно-ауторско стварање мисаоне целовитости којом се постиже она потентна незасићеност, способна да се остварује у другим објектима. Архитектонски концепт има све објективне вредности, његова природа је потпуно објективна, док његово ангажовање постаје крајње субјективно у продукцији других облика.

Да бисмо, узимајући у обзир те различите анализе, архитектонски концепт видели као објект, неопходно је да омогућимо његово властито кретање којим он превазилази једно објективно трајање – не би ли омогућио друга трајања и постојања. Тиме би концепт, у складу с Бергсоном, у захватању реалног и виртуелног, остварио могућност *другог* објекта архитектуре (или се актуелизовао – према Делезу), а затим и одредио сензибилитет и карактер архитектонског објекта. Интенционалан према времену и простору, својим објектима и свом субјекту, концепт је у том смислу више него збир сопствених појединачних делова. Али концепт је увек једно цело. Архитектонски концепт је *објект*.[192]

---

[191] Делез следи Канта. Žil Delez, *Razlika i ponavljanje* (Beograd: Fedon, 2009), 33.

[192] Поново ћемо поменути Фрегеову констатацију да се реч концепт користи на више начина – некад у психолошком, некад у логичком смислу, а некад као конфузна комбинација оба. Фреге и Кери (Benno Kerry) развили су богату дебату о односу концепта и објекта. Фрегеов текст "Über Begriff und Gegenstand" (*On Concept and Object*, 1892.) одговор је на Керијев текст "Über Anschauung und ihre psychische Verarbeitung." (*On Intuition and its Psychical Elaboration*, 1885–1891). За Керија, разлика између објекта и концепта није апсолутна, он разликује садржај концепта (*the content of the concept* [*Begriffsinhalt*]) и концепт-објект (*concept-object* [Begriffsgegenstand]). Тај однос је у одређеном смислу несводљив, али то не значи да су својства *бити концепт* и *бити објект* међусобно искључива. Према Фрегеу, речи „објект" и „концепт" служе само да би указале на различите позиције у односу концепт – објект, где је

Право на суверен поглед на свет и време субјекта-аутора, одступање од голе реалности и отвореност према идеји о некој суштини или смислу архитектуре, то је управо спремност аутора да се помоћу концепта суочи са сопственим стварањем – најпре самог архитектонског концепта, а затим и другог објекта архитектуре.

> „Када можемо рећи да је један концепт први, не апсолутно, већ у односу на неки други концепт? На пример, да ли је *други* нужно други по реду у односу на мене? Ако јесте, то је у оној мери у којој је његов концепт заправо концепт неког другог – субјекта који се указује као објект – посебно другог, одређеног односом према мени: то су два дела концепта. У ствари, ако га одредимо као један посебан објекат, други је само други субјекат онако како се указује мени; ако га одредимо као неки други субјекат, онда сам ја други онако како се указујем њему.“[193]

У архитектури, концепт стоји између два субјекта. У односу на субјекта архитектуре (аутора), концепт је објект са капацитетом да преузме субјективна ангажовања да би генерисао други објект архитектуре. И како је концепту делезовски „својствено да делове учини нераздвојним у себи“,[194] чинећи комплетан и конзистентан објект – тако објект-концепт, као оно што постоји независно на метанивоу, остварује нераскидиву везу два субјекта и објекта архитектуре. Или, метафорички следећи Фрегеа, можемо рећи да ће концепт као незасићен (субјект) пројектовати своје објекте.

један незасићен или предикативан, те се они управо због тога држе заједно. Разлика између концепата и објеката је најважнија у његовој онтологији: концепти су непотпуни или незасићени ентитети, док су објекти потпуни или засићени, то јест концепти су функције, и у најједноставнијем случају узимају објекте као аргументе вредности. Gottlob Frege. “Ueber Begriff und Gegenstand.“ *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 16/2 (1892): 192–205. Benno Kerry, “Über Anschauung und ihre psychische Verarbeitung. *Zweiter Artikel*.” In: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 10, (1886): 419–467. Само на први поглед парадоксално, Фрегеова теорија је аналогија неидентичности архитектонског концепта-објекта и другог објекта архитектуре. То значи да концепт-објект архитектуре, као незасићен, може остваривати друге објекте архитектуре, као код Фрегеовог „држања заједно“.

[193] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 22.

[194] Ibid., 26.

1.1.1 *Једно*

The One

Целина само одређује релативну величину делова једне целости.[195]

Једно *цело* је фигура, облик, форма која је садржајнија него збир или количник свих њених делова или целовитости. Сувереност је облик, форма, синоним за цело. Могућност целине да се разложи на делове јесте ослобађање нових елемената и целовитости. Каква је расподела тих фрагмената и да ли се целина распада или згушњава, питање је онога што их окупља, што их држи заједно. Јасно је да се неки комади жртвују на рачун свеукупног постојања, као и да притисак неких исечака може деформисати целину, а понекад је довести и до распадања. Ипак, оно што је потпуно нема недостатак ни у чему, и тиме је блиско тоталитету. Тоталитет (а тоталитет је једна од Кантових дванаест категорија)[196] успоставља синтезу јединства и мноштва. Архитектуру као једно, једну специфичну дисциплину, чини збир целовитости идеја, дијаграма, конструкција, објеката, простора и времена, или само *све* као цело. На исти начин, архитектонски концепт је једно цел(овит)о (стварање) архитектуре. Како је свако стварање појединачно, „концепт као право филозофско стварање увек је сингуларитет,“[197] дакле, оно посебно, формирано, индивидуално.[198] Архитектонски концепт је специфично стварање које није опште, и то је видљиво из начина како је Хегел показао да концепт нема никакве везе са општом или апстрактном идејом.[199] Чак и када је реч о универзалном стварању, архитектура превазилази степен општости јер почива на правом грађењу и сингуларности, које је Бодријар поставио насупрот глобалном и неутралном: „Објект је дослован јер

[195] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I,* 143.

[196] Кантових дванаест категорија подељене су у четири класе: квантитет, квалитет, релација и модалитет, са по три врсте.

[197] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 12.

[198] Појам сингуларитета код Делеза и Гатарија трансформише се (код Делеза чак и до изједначавања са појмом „*event*“). Сингуларност је позајмљена из математике и физике, али Делез је такође користи као синоним за средњовековни израз *haecceity* (бити јединствен). E. B. Young, G. Genosko i J. Watson, *The Deleuze and Guattari Dictionary* (London: Bloomsbury Academic, 2013), 286-288.

[199] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 18.

се исцрпљује у самоме себи. Више не постављаш питање о архитектури или поезији, имаш предмет који те дословно апсорбује, који се сам у себи савршено разрешава.“[200] Сингуларност концепта, парадоксално, осигурава његова природна сложеност јер не постоји прост концепт, он увек има саставне делове и помоћу њих се дефинише. Последица тачно одређене мноштвености јесте шифра, запис који је кодирана слика те мноштвености. Међутим, то не значи да је свака мноштвеност концептуална.[201] Такво тумачење концептуалног садржаја (а реч је о садржају јер мноштвеност гарантује садржајност) имплицира увођење параметара, или кôда, којим би се та сингуларна мноштвеност представила. У филозофији језиком, текстом или скупом појмова (*notions*), у архитектури и неким од архитектонских медијума. Важно је истаћи да концепт, чак и када је оно што Делез и Гатари зову „први концепт“, онај којим нека филозофија почиње, има више делова, да је мноштвен, да представља скуп, односно да има садржај.

Архитектонски концепт кореспондира са готово свим Делез-Гатаријевим дефиницијама, теоријама и тематизацијама концепта. Иако су посреди супротна полазишта, Делез-Гатаријеву елементарност у мноштвености можемо дословно тумачити елементима Чумијеве суперпозиције, суперимпозиције, комбинацијама вектора и анвелопа.[202] Полазећи од искуственог, можда најпре интуитивног тумачења архитектонског концепта, Чуми унутар пројектантске стратегије развија читаву мрежу односа да би објаснио првенствено динамички карактер архитектонске концептуализације. Ту динамику осигурава сам концепт, а цртеж, модел или архитектонска теорија постају медијум да се успостави комуникација с филозофским дискурсом. Специфичност Чумијевог метода увек је позиција из прецизне пројектантске перспективе, чиме Чуми ствара специфичну аутономију архитектонског поља, да би се концепт, измештањем у граничне или потпуно неочекиване дисциплине, суочио са универзалном критиком. Ова логика подржана је раслојавањем концепта материјализованим архитектонским концепцијама, пројектима или архитектонским реализацијама, док се после

[200] Baudrillard i Jean Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 84.

[201] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 21.

[202] Видети поглавље *Avectors & Anvelops*, (344-47), или, *Program: Juxtaposition-Superimposition*, (229–320), у Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color*.

напуштања своје, архитектонске територије концепт увек излаже као једно цело. За Делез-Гатарија то је капацитет концепта да тотализује своје делове,[203] да фрагментарност преради у целовитост.

Да би се потпуно разумео тоталитет, или објектност концепта, како смо дефинисали његову целовитост у архитектури, неопходно је посматрати га као временски објект. Упркос свим архитектонским стрепњама од нестабилности, концепт је резултат временског одређења. Када је у питању однос концепта и времена, Делез и Гатари доносе две важне идеје. Прва: „Концепти се, дакле, протежу у бесконачност и, пошто су створени, никада нису створени ни из чега.“[204] Ова реченица уводи два момента, време почетка живота концепта (нису створени ни из чега, дакле постоји оно претходно, бекграунд) и моменат бесконачног. Таква дефиниција уводи параметре трајања, еластичности, раслојавања, континуитета (дисконтинуитета) и бесконачности као могуће временске одреднице бескрајног досезања архитектонског концепта. То нам даје слободу да концепт одредимо као оно што превазилази време. Концепт ће увек превазићи моменат *сада*, а његово утемељење у временски покретним интервалима, истовремено прошлом, садашњем и будућем времену, омогућује његово трајање. Капацитет концепта да апсорбује појединачности, интегрише разграничења, те да разнородне делове учини сличним, чинећи их нераздвојним и нераздвојивим у себи, превазилази садашње и увек је упућен на будуће време. Услед целовитог статуса концепта, у пресечним временским тренуцима његови делови задобијају компактну конзистенцију. Ту компактну конзистенцију Делез-Гатари означавају као „ендоконзистенцију“, где се концепт „дефинише нераздвојивошћу коначног броја разнородних делова које опходи једна тачка у апсолутном, бесконачном брзом прелету...“[205] Дакле, концепт у карактеру је мноштвен, допушта могућност (пост)структуралне организације, јер је свако мноштво елемената могуће уредити, организовати, направити систем или (пост)структуру. Посебна шифра која осигурава аутентичност, распоређује

[203] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 21.

[204] Ibid., 26.

[205] Ibid., 28.

елементе и условљава густину конзистенције у архитектури је специфичан кôд, који комбинује време и простор. Потпуно аналогно филозофији, концепт у архитектури делезовски је апсолутан и релативан. Релативан је према својим сопственим деловима, другим концептима и плану у који се поставља, и према проблему за који је везан и који манифестује.[206] Апсолутан је по „згушњавању" које врши по „условима које додељује проблему", дакле „апсолутан је као целина, а релативан по томе што је фрагментаран".[207] Концепт у архитектури, као и у филозофији, дефинисан је релационим односом целине са њеним деловима и фрагментима између њих самих (проблем релативитета) и интеракцијом према другим тоталитетима (као питање апсолутизма). У том смислу релативност концепта у архитектури везујемо за пројектантски метод, а апсолутност за свеукупни контекст. Једно-концепт, у спољашњем контексту, никада не видимо као нешто сложено или скуп фрагмената, никада не излажемо Једно као синтезу појединачног, већ као цело, јер су концепти конкретни склопови, *попут конфигурација какве машине*,[208] и у архитектури представљају онај механизам који ће омогућити даље архитектонске процесе.

Концепт се у архитектури најчешће везује за идеју која може или не мора имати порекло. Исто тако, концепт може да се гради или да настаје из архитектонских и других елемената из којих ће се појавити идеја, која ће се у наредној инстанцији концептуализовати. Ајзенман је концептуализацију идеје означио као зачетак пројекта. Свеобухватно, мислити о архитектонском концепту или мислити концепт значи сложити, поставити, организовати и на крају естетизовати његове појединачности и потанкости у једну јаку, потентну целовитост. Захватити време и све његове сингуларитете. Формирање концепта и постављање сета контекстуалних елемената у оквиру различитих односа које у исто време

[206] Један од услова постојања концепт-објекта јесте стварање оригиналног ауторског проблема, јер „сваки концепт указује на један проблем, на проблеме без којих не би имао смисла..." Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 22. Треба нагласити да концепт у архитектури не решава проблем, он првенствено дефинише вредност проблема, формулише га и генерише потенцијал и временски контекст у којем ће се проблем промишљати и у којем се може решавати или компликовати. Концепти се у архитектури, као и код Делез-Гатарија, разазнају или могу бити схваћени само у процесу њиховог решавања и савладавања.

[207] Ibid.

[208] Ibid., 46.

архитектонски концепт успоставља Чуми је поставио у исту раван. Концепт-контекст-садржај (*concept-context-content*), концепт и форма (*concept-form*) или акције концептуализације контекста (*conceptualizing context*) архитектонске су релације које утичу на кретање и формацију концепта. Постојање концепта Чуми је на тај начин директно повезао с контекстом и садржајем, што значи да нема архитектуре без концепта – без свеобухватне идеје, дијаграма или *parti* која даје кохеренцију и идентитет објекту,[209] при чему су концепт и контекст нераздвојни чак и у ситуацијама када изазивају међусобни конфликт и противречност. Таква позиција концепта претпоставља активан однос према условљеностима и околностима унутар поља у коме архитектонски концепт настаје. Осим тога, архитектура не постоји без онога што се догађа у њој, нема простора без садржаја, као ни функције без програма. Међутим, пре неголи релациони однос који ће се успоставити с контекстом, идеја о односима који се могу генерисати уграђена је у само концептуално тело. Исто је и с програмом, функцијама, композицијама, плановима, организацијама, конструкцијама, све до идеологија и чак митолошких рефлексија концепта. Мноштвена (пост)структуралност концепта, његова слојевитост у анвелопи једне аутономије има капацитет за стварање које ће одредити и нови контекст и нову стварност. Контекст, као и простор и време што га одређују, никада није коначан. Архитектонски концепт ће се неком својом стратегијом, од стратегије утапања[210] до потпуне деконструкције и разградње, интегрисати у простор и време, заувек их мењајући и естетизујући их у новој димензији, али и заувек остајући Једно. Оно што одржава концепт у његовој компактности јесте аутентична интенционалност. У архитектури, делови концепта, исто као и у филозофији, елементи су и честице које истовремено граде целину којој припадају, али имају и појединачан капацитет да буду комплементарне проблему и самом контексту коме припадају. Независност и

[209] Tchumi, *Architecture Concepts: Red is Not Colour*, 489.

[210] „*Immersion*“ или „*Immersionskunst*“ (*immersive art, art of immersion*) појмови су дискурса савремене компјутерске уметности. Реч је о потапању или урањању у (вештачку) средину помоћу техничке опреме. Урањање као метод отвара слике и визије, растварајући границе објекта, тела са његовим окружењем. Према Слотердајку, архитектура је, пре свега, пројект потапања, а део етике производње простора представља одговорност за атмосферу. Људи су бића која осцилују између жеље за уградњом и жеље да буду слободна. Peter Sloterdijk, *Architecture As an Art of Immersion*, приступљено 8. маја 2017, http://interstices.ac.nz/wp-content/uploads/2011/11/INT12_Sloterdijk.pdf.

индивидуалност честица концепта омогућује интринзично генерисање целовитости, заправо једну врсту самокритике концептуалног садржаја, али и његове компактности. Концепт ће настати када наступи нагомилавање, дословна интеграција његових фрагментарности у један идентитет.

Међутим, шта одржава концепт као Једно? И које су стратегије и технике одржавања концептуалне целине? Организујући систем око концепта набирања (*the fold*), Делез је догађај и потенцијалну енергију догађаја [*potentional energy of the event*] одредио као оно што омогућава трајање и репетицију. Свако стање простора повезано је са другим појмом посебног и специфичног, које признаје време понављања. Мапирања а не сликања, идеја сингуларитета а не индивидуалност растварају савремени архитектонски простор за нова ширења и нова трајања. Оваква одвијања, набирања и простора и времена, док нуде могућност сингуларитета, стварају простор да се деси моменат (не објект), или ситуација, или стање, где ће се појавити специфично трајање концепта. Реч је о тренутку који, као такав, може бити нестабилан простор (ни статичан ни динамичан у времену), међупростор и међувреме, у ком се и тло и простор, фигура и тело, идеја и илузија, простор и време интегришу у целовит концепт. Делезовску идеју о догађају као суштински идеју сингуларитета Ајзенман је развијао до нивоа пројектованог простора, фокусирајући се на другачије време, време ван наративног и дијалектичког времена.[211] Преклапајући идеје набирања и сингуларности, Ајзенман пројектује нови концепт набирања како би оно сингуларно у концепту омогућило његову конзистентност у времену. Специфичност коју Ајзенман уводи у концепт набирања јесу услови да се појаве моменти аутентичних пресека или планова у времену и простору.[212] Увођењем

[211] Појам „*the fold*“ у архитектуру је увео Питер Ајзенман, јасно се наслањајући на Делеза, али са прецизним одступањима, чинећи то ипак не тако директно и следствено као што је то била Делезова реакција на Фуко / Лајбницове теорије. Док је Делез у интерпретацији конструисао ново, доносећи пуноћу Фукоовој и Лајбницовој теорији, Ајзенманов рад отвара нова тумачења и покреће рад појма (*notion*) истовремено у архитектонском дискурсу и у пројектовању, као чист методолошки поступак.

[212] Делез субјективност тумачи као прецизну топологију различитих набора, Ајзенман је види као потенцијал за сингуларност. Ако сваки набор има лице и уједно и наличје, значи ли то да га можемо извртути? Сваки набор подразумева истовремено и границу набирања и почетак новог савијања. Попут Грка, који су установили технику самосубјективизације или самопродукције субјективности, Делез доноси концепт увек изнова потребних превијања и самопродукције

другог – „изванредног времена“ (као код Делеза), које је кључно за догађај, процес почиње да трансформише догађај и идеју сингуларности.[213] Дефинисање сингуларности као нечег различитог од појединца, специфичног или посебног заправо представља апстраховање (концепта) у целовито *једно*.[214] Сингуларност се увек разликује, увек је друга, то је појединац који ће се појавити у неком времену. Није реч о томе да је ствар једноставно јединствена. Суштинско разумевање сингуларности концепта јесте успостављање односа концепта и времена: сингуларност даје могућност понављања и капацитет да се појави и створи (друга, следећа) аутентичност. Појединост и особеност концепта почива у трајању које ће се одупрети променама простора и времена, да би у концептуалном телу своје целине имао потенцијал да мистификује и производи тајну, ону коју Жан Нувел изједначава с непознатим местом (архитектуре). Можда је ово прилика да се концепт увек остави делимично непознат, чак и у самом чину откривања (у временским пресецима и другим објектима) те да, опет нувеловски, остане фаталан, вољно неконтролисан. На крају, циљ је да пројектантским поступком концепт уведемо као чисто естетску категорију очекујући ипак његову појавност у другом објекту архитектуре.

једне субјективности. И ту настаје разлика између Делеза и Лајбница: док Лајбниц целокупно увијање смешта у просторни оквир дводомне монаде, Делез увек отвара ново поље стварајући однос чак и када не постоји тло или територија, померајући се увек да би исцртао нову карту, померајући, у ствари, границе тла или територије. То су места трансгресија у којима се губи идентитет, али и ствара простор за ново. У архитектури, то је ситуација када препознајемо да концепт добија пуноћу, свесни смо да постаје упућен на једно време и простор, појављују се активне концепције које се одвајају из Једног (концепта), као што Ајзенман контролисано деформише паралелизам како би се унутрашња снага концепта и спољна сила одређеног контекста стопиле и појавиле, као на пример концепција видљива у пројекту Репстокпарка (*Rebstock park project*, Frankfurt, 1990–1991).

[213] Иако је Делез преко концепта набора и набирања понудио једну нову слику концептуалног временског простора, различитог од Фрегеовог функционалног мапирања једног опсега (филозофски концепт није функција мапирања опсега једног домена), те иако се разликује од строгог Витегенштајна, чија је слика чистоће и једноставности елемената привлачила архитекту Адолфа Лоса (Adolf Loos), у архитектури је, насупрот Делезу, ипак могуће да кретање бесконачног доведемо у везу с просторно-временским координатама, јер архитектура управо покушава да ухвати пресечне тачке тело-објект као референтне тачке у стању мировања. На тај начин, архитектура покушава да контролише не само простор већ и време.

[214] Peter Eisenman, „Folding in Time. The Singularity of Rebstock“ in *Folding in Architecture*, ed., Greg Lynn (Chirchester: Willey-Academy Press, 2004), 38-42.

1.1.2 Елементарне и партикуларне честице

Elementary and Particulry Particles

„Индивидуалност је одлика сложености, а изолована честица превише је једноставна да би имала индивидуалност.“[215]

Гастон Башлар објашњава како се суштинска научна дихотомија може сажети у Ренувијеову (Charles Bernard Renouvier)[216] другу метафизичку дилему, дилему супстанције. Она је формулисана на следећи начин: супстанција као логички субјект својстава и односа остаје недефинисана, исто као што је и супстанцију, као „биће по себи“, немогуће сазнати и дефинисати. Између два члана дилеме, логичког субјекта и бића по себи, уводи се супстанцијални супстантив, трећи елеменат: „Супстантив логички субјект постаје супстанција оног тренутка када систем његових својстава бива обједињен одређеном улогом.“[217] Реч је о успостављању улога „пресудним функцијама“, које омогућују јединство тоталитета. Ова на први поглед једноставна поставка (или дилема) значајна је јер објашњава неопходност *супстантива*, оног посредног субјекта који својом акцијом или енергијом омогућава јединственост и целовитост, додељује улоге и ангажује. Исти принцип (на који је усмерен Башлар) важи када је у питању остваривање тоталитета концепта. Фодор концепте дефинише као менталне репрезентације, оне „конституисане структуре“ које имају саставне делове и чији делови и целине (*part / whole*) граде различите односе.[218] На исти начин, сами ментални процеси архитектонске концептуализације су *осетљиви* на конститутивну структуру менталне репрезентације на коју се односе. Концепт у архитектури јесте мултиплицитет, мноштво, скуп различитости уједињених у једну посебну целовитост. И објектност, односно целовитост идентитета концепта, тумачили смо конфигурацијом, дихотомијом или склопом концептуалног лика и естетске фигуре. У (пост)структуралној конзистенцији

[215] Bašlar, *Novi naučni duh*, 104.

[216] Renouvier (1815–1903), француски филозоф.

[217] Bašlar, *Novi naučni duh*, 15.

[218] Fodor, *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong*, 11.

архитектонског концепта делови честица или фрагментарних комада понашају се као елементарне, док друге честице, оне између њих, можемо означити као партикуларне. Елементарне честице[219] су недељиве иако поседују сложеност, неке су стабилне, друге нестабилне. Стабилна честица је она препуштена самој себи, која не интереагује ни са једном другом честицом, те све док трају исти услови, опстаје непромењених карактеристика. Нестабилна је честица која у истим тим условима, после извесног времена, мења своје карактеристике, односно преживљава спонтану трансформацију, распад у неке друге елементарне честице. Међутим, у одговарајућој средини и интеракцији с датим елементарним честицама, свака стабилна честица може да се трансформише у другу врсту честице. Насупрот томе, у току одређених интеракција, и неке нестабилне честице могу да задрже свој идентитет све док те интеракције трају. Елементарне честице могу се поделити на честице материје и честице преносиоце сила.

Корен речи „партикуларно“ долази од латинског „pars“ у значењу „део“, у енглеском се среће реч *particle*, те се значење партикуларног најчешће изједначава са честицом или минималним делом материје. Реч, међутим, садржи и призвук лексема мрвица, срж, наговештај, додир, траг, тело у коме је унутрашњи покрет занемарљив. Успемо ли да замислимо ову инфинитезималну разлику као оно најспецифичније специфичног – као *партикуларне честице* (*particular particles*), онда се јавља и идеја да у мноштвеном склопу постоје честице које најособенијим конфигурацијама, енергијама и понашању придају карактер и идентитет тоталитета. Дакле, овде партикуларно[220] (*particular*, лат. *particularis, pəˈtɪkjʊlə*) узимамо с пуним значењем специфичног, различитог, одвојеног, другачијег, апартног, нарочитог, посебног. Као нешто изузетно, необично, обележено, јединствено, значајно, сјајно или интензивно; као детаљ; као оно што се тиче само једног дела, битно, главно.[221] Партикуларно користимо да означимо посебан члан

[219] Елементарне честице у физици фундаментални су саставни делови материје и зрачења, то су субатомске честице за које се верује да се не могу поделити на мање, и то су све честице ситније од атома, без обзира на њихову сложеност (или елементарност).

[220] „*particle*“, касни 14. век, означава мали део или делић целог, од латинског *particula* – мали део или зрно.

[221] http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Elementary+particle.

или класу, појединачно, у супротности са универзалним квалитетом. Ову некада неприметну разлику елементарног и партикуларног уводимо јер је специфичност сваког индивидуалног објекта, или уметничког дела, субјекта или концепта, садржана управо у аутентичној различитости. Способност за остваривање особених карактеристика у датој ситуацији или објекту заснива се најчешће на тој минималној разлици. Избор партикуларног у мноштвености јесте оно што омогућује да се пронађе разлика која од њега прави профил, различиту контуру, њену карактеристичну црту, аутентичну форму, контуру уопште, обрис. Да не бисмо остали у домену апстрактних конфигурација, ова аналогија концепта с материјом, која је увек састављена из честица одређених карактеристика и односа, помаже нам да концепт видимо не као једноставно, неуређено или случајно мноштво, већ као једну посебну (пост)структуру елементарних и партикуларних честица. То значи да елементарне честице, као оно фундаментално, одређују анатомију концепта, док партикуларне честице, својим специфичним постојањем и радом, одређују његово аутентично деловање и идентитет. Партикуларнō ствара услове за кретање елементарног. Башлар каже да материју пре свега треба посматрати као трансформатора енергије, као извор енергије, а посредством енергије ствари се крећу – кретање постаје ствар.[222] На тај начин, покрет је означен као кључан: материја је нематерија у покрету, док „атом мења форму што прима или испушта енергију, а нити губи нити добија енергију зато што мења форму“.[223] Питер Ајзенман је дао слично тумачење тога како је у процесу пројектовања увек реч о покрету који изазива неку интеракцију што доводи до новог квалитета. Начин, модел или услов да се идеја постави и у следећој инстанцији концептуализује условио је постојањем дијаграма (*diagram in mind*), који представља ону мисаону конфигурацију где се једноставним покретом идеја ствара потенција за настајање концепта. То значи да идеја никада не стоји сама и коначна, у архитектури је, наиме, увек потребан покрет који ће остварити могућност њене концептуализације. Ајзенман верује да је архитектура и идеја о пројекту (као *свето*) одувек *била [наратив] о кретању метафоричких шаховских*

[222] Bašlar, *Novi naučni duh*, 52.

[223] Ibid., 56.

комада на табли.[224] Примањем и испуштањем енергије, у оквиру дијаграма, идеја мења форму остварујући нове покрете, и то не да би направила синтезу којој бисмо могли приписати непосредну стварност. Реч је заправо о настајању новог концептуалног нивоа на коме честице и идеје постају стварније од синтезе у којој се ипак појављују.

Простор и време су две ствари које су специфично архитектонске и заувек осигуравају унутрашњу мноштвеност архитектонског концепта. Интеграција простора и времена, која се може појавити као нешто објективно, архитектонском концепту истовремено осигурава разлику или сепарацију у односу на филозофски концепт и друге концепте. Архитектонске технике, стратегије и начини изражавања попут цртежа, перспективе, али и текста, језика, колажа, дигиталних артефаката или слика, аналогних или виртуелних модела – само су покушаји да се испитају крајње границе концептуалног и забележи рад концепта. У процесима концептуализације, посредно се редефинишу управо простор и време и испитују њихове крајње форме. Време и концепт Чуми је директно повезао посредством пројекта, јер, како каже, „концепти могу следити пројект и градњу или им претходити. Другим речима, теоријски концепт може бити или примењен у пројекту или изведен из њега“.[225] Насупрот томе, Ајзенман признаје да често не постоји прецизна дистинкција између та два процеса. Неоспорно је међутим да одређени садржај концептуалног постоји пре почетка сваког процеса пројектовања, чак и када је концепт директно изведен, произашао из процеса пројектовања, или је у том процесу моделован. И када је он потпуно у домену архитектонске интуиције, и када не постоји формализован концептуални садржај у неком архитектонском медијуму, увек постоји неки саоднос или интенционалност концептуалних елемената. Буле (Boullée) је одбијао тезу да је архитектура уметност градње (као што ју је дефинисао Витрувије), сматрајући да бисмо тако узимали последицу за узрок, јер свакој градњи претходи осмишљавање. Чуми је отишао даље и постављао питања када и да ли се

[224] Petar Bojanić, Vladan Đokić, eds. *Peter Eisenman: In Dialogue with Architects and Philosophers* (Milano: Mimesis International, 2017), 161.

[225] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 80.

архитектура може исцрпити у *нацрту који се бави само идејом и концептом*.[226] Дакле, да ли је сама архитектура већ цртеж или пројекат концепта? Блискост овог питања са статусом супстанцијалног објекта у архитектури доводи до једне врсте архитектонског ексцеса. Смемо ли да поставимо питања како, на који начин се крајње тачно или истинито разумевање концепта архитектуре најједноставније материјализује? Како одржати партикуларно као видљиво у неком архитектонском медијуму, и која материја може имати капацитет да прихвати оно најспецифичније у специфичном? Да ли је то на крају уопште могуће у објекту архитектуре – другом објекту, који је чврсто фундиран у простору и времену?

Када је концепт беспрекорно структуриран и прецизан, његове последице и појавност доследно прате концептуални садржај. Реализација елементарног садржаја концепта омогућује формирања плана, мапирање територије, обележавање времена. И све то с циљем да се постави и пројектује оно партикуларно. Превазилазећи сопствену естетичност архитектонског језика, Бернар Чуми је путем пројекта Ла Вилет покушао да дословно и чврсто реконструише комплексно *концептуално тело* у конкретном простору и времену. Архитектонски концепт дисоцијације, трансфера и сидришних тачака Чуми је развио готово до нивоа психолошког концепта, чинећи да превасходно у разбијању и раздвајању до границе потпуног распада свих делова у ствари настане једна *компактна деконструктибилна стварност како простора тако и времена*. Изванредна кореспонденција промишљених концептуалних елемената материјализује интеракцију и догађај програмиран концептом. Чуми излаже видљиву анатомију једног концепта, чинећи да цртање концепта у простору омогућује истовремену видљивост концептуалног покрета: чист догађај. Окупирање простора, захватање просторном мрежом-гридом-растером попут прецизних менталних мапа, преклапања и померања Хилберзајмерових (Ludwig Karl Hilberseimer) планова, увођење барокних оса, Пиранезијев колаж и означавање просторних и програмских референција облицима[227] – све су то елементи који држе стабилност и геометрију архитектонског концепта. Оно друго,

[226] Ibid., 32.

[227] Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Colour*, 116.

посебно, партикуларно код Чумија јесте аналитички фактор. То је тачка сидрења, која у психоанализи одговара улози аналитичара. Место које је истовремено и место и објект трансфера омогућава да се прекид као просторни појам у ствари пребаци на конфликт као временски појам. Реч је о преклапању и *суперимпозицији* димензија, где цело поље постаје простор тоталне деконструкције свих односа, у потпуној фрагментацији опирања поновном реструктурирању и компактности. „Расцепљени елементи схизофреније" доследно материјализују све фрагментарне целине архитектонског концепта, да би парк Ла Вилет постао место дословног распадања *у фрагменте као медијуме за транспоновање у чисту архитектуру као исходиште*.[228] Додир концепта и његових објеката овде постаје узбудљиво видљив. Теоријска реконструкција елементарних целина постаје означена тачкама сусрета – то су „сидришта где се могу појмити фрагменти измештене стварности".[229] Концептуалне честице почињу да граде сложене елементе у једној врсти посредног поступка синтезе након деконструкције, приписујући им непосредну стварност у одбацивању било какве хијерархије. Кључ за разумевање опет постаје време, јер време мења услове и у тачкама релативизује постојање фрагмената, мењајући и целину коју ови мапирају. Трајно присвајање атрибута честица немогуће је јер сама идеја концепта почива на стварању различитих димензија увођењем имагинарног поретка новог простора у новом времену. То значи да ће идентитет или разлике концепта одржавати сам концепт, док ће реализам његове конструкције припасти ономе епистемолошком и његовој феноменологији. Суперпозицијом елемената, пре концепта неголи деконструисаних форми, материјализује се концептуални „фрагментарни трансфер у лудило" како би се појавиле пројектована симбиоза и хомогеност деконструисаног простора и времена.[230] Реч је о потреби да се између програмираног и непрограмираног у деконструисаном временском простору потпуно појави оно што је другачије и партикуларно у самом концепту.

[228] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 142.

[229] Ibid.

[230] Bernard Tchumi, *Red is not a Colour: Architecture Concepts* (New York: Rizzoli, 2012), 112–162.

1.13 Концепт или концепције: его и воља

Concept or Conceptions: the Ego and the Will

Термин концепт – „*concept*“, позајмљен од латинског *conceptus*, ослоњен је на *concipere* (*cum-capere*, узети у потпуности све, садржати). *Conceptus* је оно што се замишља, у два смисла овог термина (*the term*), прво као производ унутрашње трудноће, зачећа (*the concept is mind's fetus*), а друго као колекција или сакупљање у јединици (*collection in a unit*). Упоредив је са интелектом (*intellect*), или разумевањем, или поимањем, расуђивањем. То нас води до немачког *Begriff,* јер се у овој речи јавља (у неким од њених тумачења) потпуно интелектуално схватање. У том смислу, уза све проблеме језика и онтологије речи, *Begriff* кореспондира са *comprehendere* и *comprehensio*. Изгледа да деликатна разлика између „concept“ и „Begriff*“* није само питање како тумачити оно концептуално, или како употребљавати једну или другу реч, или на крају која је њихова функција и прецизно значење.[231] Тај однос носи са собом читаву конструкцију читања језика између енглеског и немачког, а заправо реконструише европску цивилизацију кроз призму порекла и функције језикā. У овом спектру речи око речи *концепт*, италијанска реч *concetto* не само што прелама ренесансу и италијанску уметност и разумевање речи „дизајн“, већ усмерава могућност тумачења ка специфичној продукцији која може бити значајна како у уметности тако и у архитектури. Својим специјалним статусом генијалног проналаска између естетског дизајна и вештине, реч *concetto* заправо отвара питање капацитета речи да захвати једну креативну целовитост стварања. Међутим, у контексту савремене, хипертекстуалне стварности филозофије и архитектуре, чини се да је просуђивање и схватање односа концепта и концепције (*concept – conception*), као и могућност њиховог разликовања, оно најтеже, те да безмало представља парадокс.

Речи концепт и концепција (*concept – conception*) интуитивно стоје једна наспрам друге као цело наспрам мноштва. Неке од филозофских платформи концепте тумаче као апстрактне објекте, усмеравајући интересовање на семантику, при

[231] О речи *Begriff* и „појму“ погледати у поглављу Интерпункција: реч и парадокс.

чему се наглашавају екстензије концепта које га дефинишу и које увек теже да га што уже и јасније одреде. У психологији се концепти тумаче као менталне појединачности које генеришу различите рефлексије и додатке, чиме се концепт отвара и шири своје деловање. Овакву идеју о екстензијама концепта можемо пронаћи у Фодоровом трипартитном моделу: концепт (ментална репрезентација), садржај концепта и концепција.[232] Оно што је важно у овом моделу јесте да се садржај[233] (концепта јавља као везивни елемент између концепта и концепције. Садржај или власништво (оно властито) концепта, као аналитичко и конститутивно, јесте концепција садржаја концепта. Тако однос између концепта и концепције можемо протумачити на следећи начин: имати концепт значи имати менталне репрезентације, концепт, наиме, има садржај (*the property*), из чега настају концепције. У том смислу концепт је ментална репрезентација са одређеним садржајем, а оно аналитичко и конститутивно у то садржају представљају концепције. Уколико бисмо овај модел применили у архитектури, то би значило да тек концепције формулишу концепт у односу на контекст у коме се он смешта или позиционира, или коме је упућен.

Други поменути Хигинботамов модел, који прави разлику између поседовања концепта (*possesing a concept*), поседовања концепције концепта (*having a conception of the concept*) и поседовања свесног погледа на то – „бити свестан тога“ (*having a consious view of it*),[234] уводи као посредника аналитички конституент. Дакле, имати концепцију концепта није исто што и имати концепције повезане с концептом, које су заправо оно аналитичко или конститутивно у њему. Концепције у другом случају упућују на рад концепта чинећи га тачним и интерсубјективним. Овде је од значаја уочити идеју да се концепције у ствари могу тумачити као субјективизација садржаја концепта или индивидуално субјективно одређење његовог садржаја или неког његовог дêла. То значи да је концепција питање одређене свести или прећутне епистемологије у вези са садржајем концепта, будући да га она операционализује и чини га

[232] Ezcurdia, „The Concept-Conception Distinction,“ 187.

[233] Ibid. 190. [“*A content is constituted by concepts, but is a conception relative to another concept*.”]

[234] Ibid.

јавним.[235] Тако се концепција конституише оним што субјект препознаје као услове концепта за примену или успостављање односа, што надаље чини да услови, примена или деловања концепта буду оно аналитичко у њему и да истовремено конституишу концепције.

Таква дисперзивна тумачења релационог односа садржаја концепта и концепција, те конституисања концепција и конституисања концепцијама остављају отворено, филозофско питање да ли преко концепција имамо приступ (сопственим) концептима или оне једноставно материјализују садржај концепта. Или су концепције можда прва актуелизација концепта. У архитектонској теорији и пракси однос концепт–концепција је непрецизан, а нејасна граница и недостатак теоријских платформи у пројектантским процесима и саму ситуацију чине нејасном и непрецизном. Из оваквих филозофских платформи можемо црпити идеју садржаја концепта и потенцијалности његовог превођења у функционалне или оперативне концепције. Ако концепције разумемо као оно што операционализује концепт, чини јавним и видним оно интерсубјективно (као код Хигинботама), онда садржај концепта мора бити довољно моћан за генерисање интерсубјективних концепција. Ако направимо аналогије с претходним моделима, могло би се рећи да архитектонски концепт прате концепције које су његове специфичне функције. Концептом се овладава или пројектује, а концепција конституише, концепција је заправо пројекција концепта или оно оперативно у концепту. Генеративни капацитет садржаја концепта оставља у архитектури могућност за извесну врсту концептуалне слободе и недовршености, иако се концепцијама као пројекцијама концепта истовремено тражи и поставља стабилност и његово отеловљење. На тај начин, концепције преузимају акције детерминисања и материјализацију „садржаја концепта“. У том контексту, концепција преводи концепт у физичку и просторну форму, она постаје акт, акција материјализације садржаја концепта, чиме постаје и одговорна за когнитивне задатке одређене концептом. Концепције су тако епистемичке, оперативне, активне, варијабилне, а концепти су оно што остаје стабилно у варијабилности концепција.

[235] Ibid.

Идеју о функционалности, оперативности и дејствености концепција налазимо и у Бејкеровом језичком моделу концепт-концепција. Посматрајући однос концепт-концепција као аналогију Витгенштајновог тумачења односа дескрипција-слика, Бејкер проблематизује однос концептуалне анализе и прегледа (*overviews*).[236] Разлика концепт (*concept / Begriffe*)[237] – концепција (*conceptions / Auffassungen*) повезана је, сродна разлика и исто функционише као релација дескрипција (*descriptions / Beschreibung*) – слика (*pictures / Bilder*). Витгенштајн узима концепције како би кристализовао оно што он зове „сликама“,[238] односно, осећај-смисао слике одређује као концепцију. Слика третира именовање и описивање као две суштинске активности у говорном језику и стога има улогу директне демонстрације, конституисања дефиниције која указује на *ствар* или *квалитет* што се дефинише. Витгенштајново тумачење је реакција на Августинову дефиницију да свака реч мора бити име, и да свака реченица мора бити комбинација именā, или да свака смислена реч мора бити у корелацији са објектом, те да свака реченица мора бити *композит*.[239] Парадигме, обрасци, модели метафизичких употреба речи за Витгенштајна су покушаји формулације суштине. Реч је о напору да се успоставе алтернативне слике као значење речи и њихова употреба у пракси, да се значење доведе у директну и узајамну везу са свакодневном употребом речи. Значење је у изражавању, не иза њега, не долази накнадно, говор и размишљање функционишу помоћу знакова, и то је употреба која даје живот мртвим знаковима. У принципу, оно што је ново код Витгенштајна јесте то да значење није нешто што се може или мора објаснити објашњењем значења: сáмо значење је онакво како употребљаваш речи у језику;

---

[236] Бејкер анализира Витгенштајнова „Филозофска истраживања“. Baker, “Wittgenstein: Concepts or Conceptions?,“ 7–23.

[237] Бејкер изједначава *concept* и *Begriffe*.

[238] Витгенштајнова теорија слике каже следеће: Мисао је слика чињенице. Слика може бити исправна или неисправна, истинита или лажна. У слагању или неслагању слике с оним што ова одсликава састоји се њена истинитост или неистина. Зато слику морамо упоредити са стварности да бисмо открили да ли је лажна или не.

[239] Одломак из Августинових (Aurelius Augustinus) „Confessiones“, који Витгенштајн наводи на почетку „Филозофских истраживања“, има намеру да покаже да је једно од схватања суштине људског језика да речи језика именују предмете, а ставови су везе таквих именовања. Ludvig Vitgenštajn, *Filozofska istraživanja* (Beograd: Nolit, 1980), 38.

група речи „значи у нашем смислу“ претпоставља сопствену концепцију значења. Или: значење речи је њихова употреба у језику, а реченица је инструмент у језичкој игри:

> „561. Зар онда није чудновато што ја кажем да се реч *је* употребљава у два различита значења (као копула и као знак једнакости), и што не бих хтео да кажем да је њено значење њена употреба (наиме, као копуле и као знака једнакости)? Рекло би се да те две врсте употребе речи не дају једно значење; сједињење у истој речи само је небитна случајност.“[240]

Дакле, две употребе не дају исто значење. Ако прихватимо да је слика начин гледања на ствари, концепција (*Auffassung*) или норма представљања, описи (дескрипција-концепт) имају посебан образац, промена у граматици мењаће смисао (концепта), али промене у сликама неће бити. Другим речима, различите *слике дакле концепције* могу бити везане с једним концептом. Концепција (*Auffassung*) је начин гледања на ствари или један посебан аспект. Слика-концепција извлачи *неке ствари као самообјашњење*, друге као проблематичне, она усмерава пажњу ка одређеним аспектима ствари, на одређену посебност и специфичност. Као методолошко питање архитектонског пројектовања, најпре постоји директна аналогија начина гледања на ствари, односно могућности да архитектонске концепције успоставе форму репрезентације за дескрипцију концепта. Ако се ствари и стварност не могу видети на два начина истовремено, постоји богатство плурализма концепција које за Витгенштајна, у ствари, наликује могућности у коришћењу слике. Зато слике (језика), као и концепције у архитектури, имају моћ да трансформишу аспекте ствари и стварности те да донесу нове моделе. У архитектури, концепције истражују крајње домете концепта или то како се концепт може применити, остварити. Деловањем концепција мења се и начин гледања на ствари. Концепције, дакле, постају модели реалности, претварају чињенице у своје елементе, мењају стварност применом концепта. Могућност комбинације елемената у архитектури утиче на структуру и простора и времена, архитектонске концепције моделују стварност

[240] Ibid., 174.

пројектујући тачно одређен начин гледања на ствари. Постојање разлике концепт-концепција води ка томе да концепт буде попут прототипа, *идеалан случај*, док концепције представљају различите верзије у покушају да се оствари идеалитет концепта. Концепција се примењује, и на тај се начин идеја (око које концепт настаје) прилагођава стварности у којој се налазимо. На овај начин могуће је предложити приближавање проблему појмовне (*notional*) нејасноће око значења концепата и примене концепција, а који се јавља у свим дискурсима. При одвајању концепта од стварности и реализације пројекта, и са настајањем и појављивањем концепција у односу који регулише идеја као катализатор, могућа је актуелизација концепта, апстрактног или конкретног. Међутим, архитектонски објект је доказ у корист Делез-Гатаријеве логике да потпуна актуелизација или коначно остваривање концепта никада није могуће. Како потпуна актуелизација дакле није могућа, Делез-Гатари ће, уместо једноставне актуелизације, понудити динамичан процес превођења као потрагу за новим, на пример преко теорије о детериторијализацији концепта у „Хиљаду платоа“.[241] Детериторијализација је чин у којем концепт никада не достиже своја коначна поостварења, зато што његови делови показују тенденцију измештања или бежања из идеалног опсега, узимајући на себе посебне форме које, мање или више, никад нису потпуна реплика концепта. У архитектури би се ове нове или прелазне форме могле назвати архитектонским концепцијама. У том смислу принцип детериторијализације, дефинисан као процес и покрет којим нешто бежи или одлази са одређене територије,[242] можемо приписати архитектонским концепцијама: оне постају оно што одлази или се одваја са матичне територије концепта. Међутим, постоји и наспраман процес ретериторијализације, који поново поставља измештене елементе, рекомбинује их у новим односима да бисмо конституисали нови скуп или модификовали претходни. Сложеност овог процеса открива се када његов апсолутни и релативни облик почну да се разликују. Цео процес одговара онтолошкој дистинкцији између виртуалног и стварног: апсолутна детериторијализација одвија се у виртуелном подручју

[241] Gilles Deleuze, Felix Guattari, *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia* (Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987).

[242] Територија, према Делезу и Гатарију, може бити било који систем, на пример језик.

(архитектонски концепт), док се релативна тиче једино покрета унутар стварног (реализације помоћу концепција). За Делеза и Гатарија, апсолутна детериторијализација је основно стање свих облика релативне детериторијализације. То је иманентни извор трансформације, резерва *слободе или покрета у стварности* која се активира кад год релативна детериторијализација почне да се одвија. Овакав однос концепт-концепција у архитектури представља континуални извор трансформација. Концепт је потенцијалан, концепције функционалне. Архитектонски концепт, попут ега, извор је енергије, потенцијал да се трансформише спољашњи свет: он се супротставља постојећем простору и времену. У концепту су идеологија и тенденција према стварности, као и стварност и илузија, блиско повезани. Способност концепта (анвелопе која дефинише) да свесно управља својом делатношћу у постизању постављеног циља актуелизује се концепцијама попут вектора који активирају, обухватају и остварују целовитост. Концепт као его[243] или центар личности покушава да пронађе равнотежу између троструких захтева стварности, супер-ега (који носи оно идеално и забране) и жеље за непредвидљивим и несавладивим. Фихте (Johann Gottlieb Fichte) је его видео као извор свих реалности, приписујући му „концепт стварности“, на сличан начин као што га Шелинг (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling) проглашава „принципом“ стварности. Ако се его схвата као активност и самопозиционирање, онда је сва стварност активна, и све што је активно постаје стварност; активност је, дакле, позитивна реалност. Архитектонски концепт попут ега извор је акције, енергија за трансформисање спољашњег света. Концепције као воља јесу способности концепта да свесно управља својим деловањем у постизању постављеног циља. Воља се манифестује као способност да делује, да утиче. Односи који се комбинују и настају, разграђују или модификују садржај концепта, повећавају или

[243] У Фројдовом структурном моделу личности, его је средишњи део његове троделне структуре, настао модификацијом *ида* у додиру са спољашњим светом. Према психоаналитичкој теорији личности, њену троделну структуру чине *ид, его* и *супер-его*. Ид, првобитна инстанција личности која, одређена филогенетским наслеђем, има нагонску, примитивну природу, не познаје законе времена, логике и морала, не познаје време и простор. Фројд означава ид као као *архаичну област и језгро нагонских сила*, флуидне и неорганизоване енергије и неразумности, па је његова снага недоступна свести. Из првобитног сировог материјала ида касније се, процесима диференцијације, развијају друге (под)структуре, а пре свега его. Супер-его је, по Фројду, део психолошког апарата личности који се развија под утицајем социјалне средине, као носилац моралних норми, а формира се у најранијем детињству.

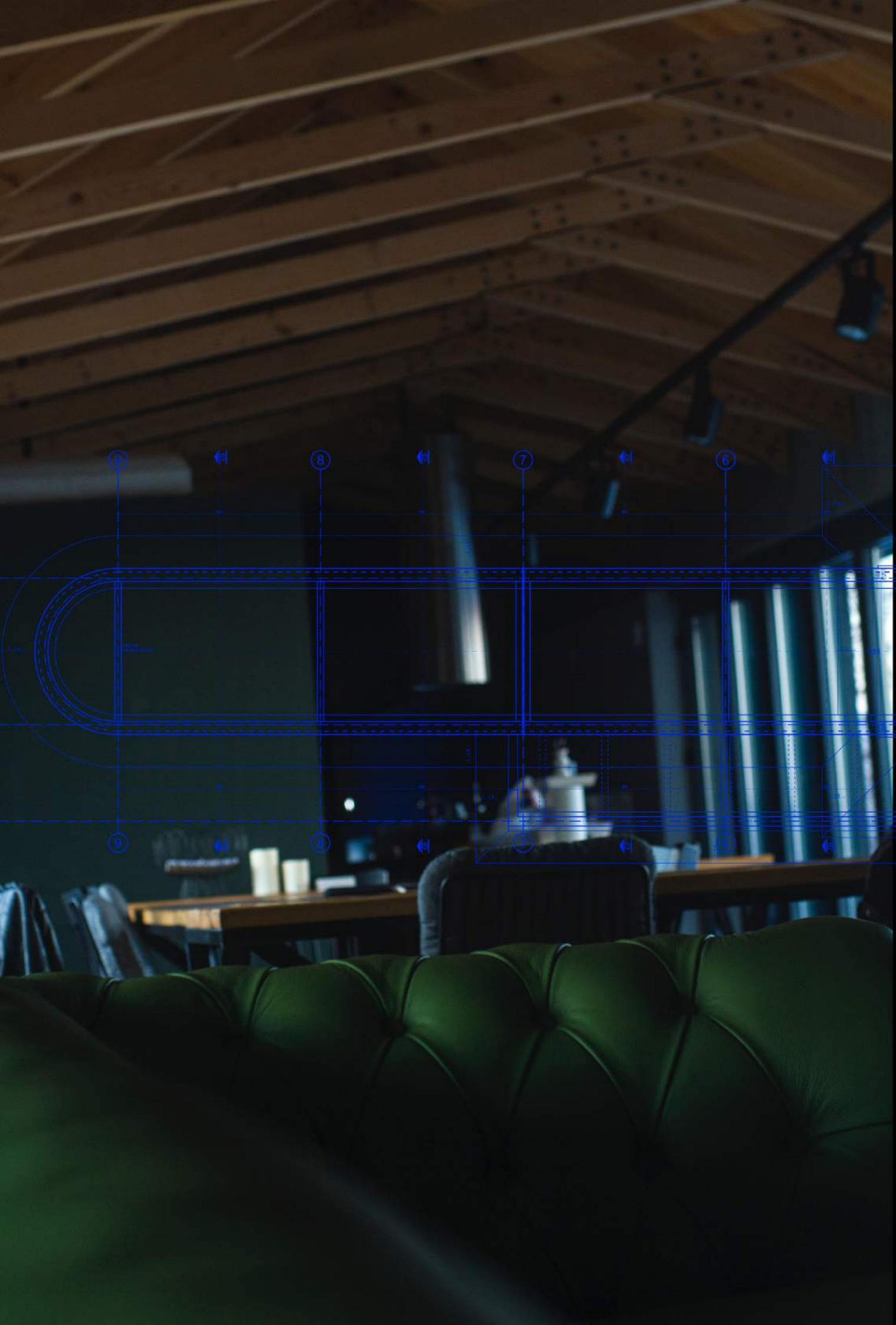
умањују његову моћ да делује интензитетом концепција. Ти интензитети долазе из супротстављања спољном контексту или стварности, или из сопствених трансформација. Концепт као објект никада није инертан, сâм објект је увек моћ, изражавање силе. Због тога, више или мање, постоји афинитет између објекта (концепта) и силе (концепције) која га преузима. Не постоји концепт који се исцрпљује у себи самом, он генерише силе које се увек односе на другу силу. Ниче би овај облик силе назвао вољом (*will*). Воља (*will to power*) је диференцијални елемент силе.[244]

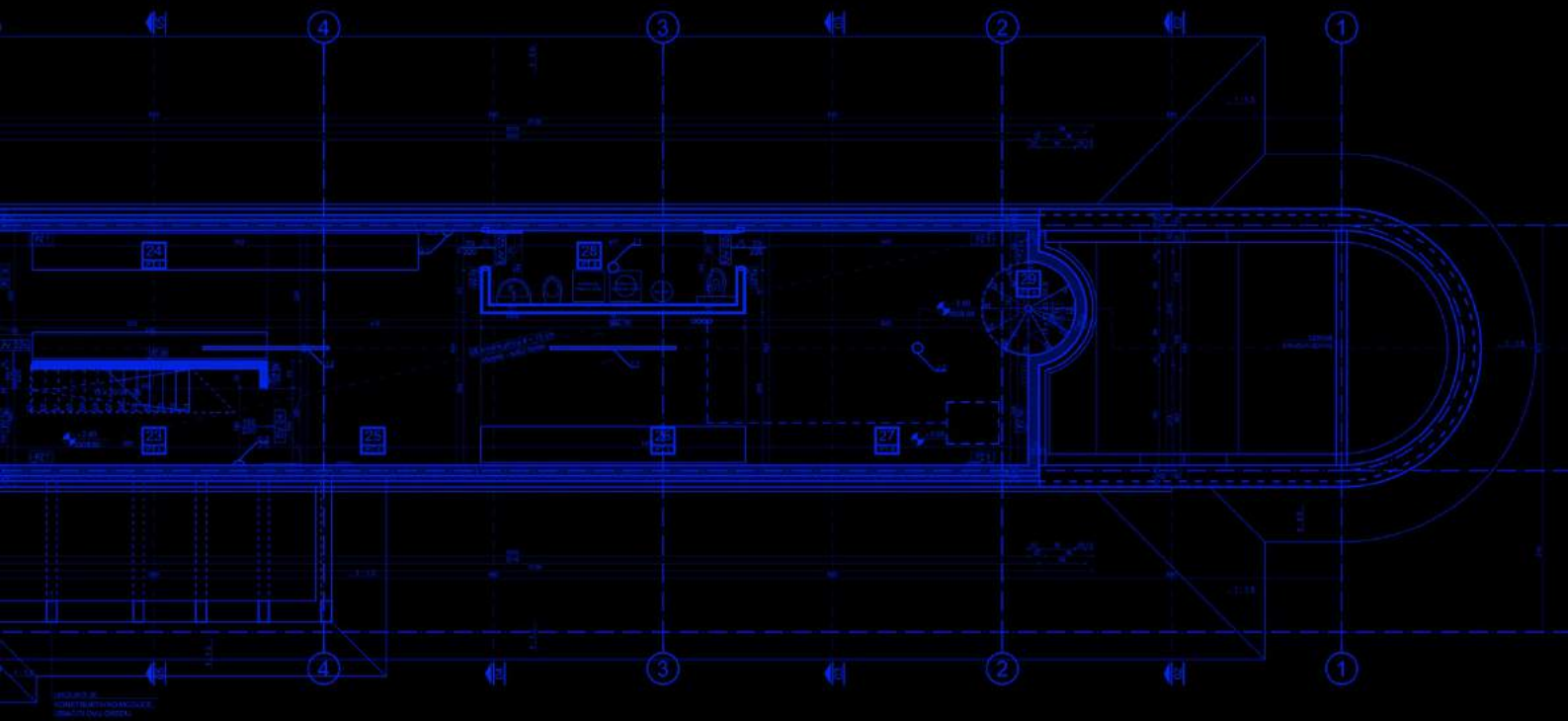
[244] Ничеова концепција филозофије воље: воља се нужно врши на другој вољи. Воља је сложена ствар јер она, уколико то жели, може да се извршава. Питање је (према Ничеу, али и Шопенхауеру) да ли је воља јединствена или вишеструка. Све остало је под окриљем те разлике.

03 ТАБЛА „1“

ВИЛА ПАВЛОВИЋ, ЗЛАТИБОР. РЕАЛИЗОВАНО 2018. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ШЕВО, ПЕТКОВИЋ, ПОЉОВКА, ЛАЗИЋ. СТАТИКА: СМИЉАНИЋ. ФОТО: СТОЈАНОВИЋ.

„МЕМОРИЈАЛ 16 – РТС“, КОНКУРС ЗА ИЗРАДУ ИДЕЈНОГ РЕШЕЊА СПОМЕН ОБЕЛЕЖЈА СТРАДАЛИМ РАДНИЦИМА РТС-А ТОКОМ НАТО БОМБАРДОВАЊА 1999. ГОДИНЕ У АБЕРДАРЕВОЈ УЛИЦИ У БЕОГРАДУ. ПРВА НАГРАДА (2013). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ШЕВО, МИКОВИЋ, ПЕТКОВИЋ, ПОПОВИЋ, ТОДОРОВИЋ, ОРОЗОВИЋ, СТАТИКА: САМАРЏИЋ.





04 ТАБЛА „1“

„ВИЛА ПАВЛОВИЋ“, ЗЛАТИБОР. РЕАЛИЗОВАНО 2018. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ШЕВО, ПЕТКОВИЋ, ПОЉОВКА, ЛАЗИЋ. СТАТИКА: СМИЉАНИЋ. ФОТО: СТОЈАНОВИЋ.

1.2 Проблем субјективности

Problem of Subjectivity

E4 CARACTÈRES	Е4 КАРАКТЕРИ
Je suis un constructeur	Градитељ сам
de maisons et de palais	кућа и палата
je vis au milieu des hommes	Живим међ' људима
en plein dans leur écheveau	сасвим сплетених
embrouillé	нити.
Faire une architecture c'est	Правити архитектуру је
faire une créature. Être	правити створење. Бити
rempli se remplir s'être	испуњен пунити се себе
rempli éclater exulter	испунити севнути прснути
froid de glace au sein des	смрзнути лед међ'
complexités devenir un jeune	сложеностима постати млад
chien content.	раздрагани пас.
Devenir l'ordre.	Постати ред.
Les cathédrales modernes	Модерне катедрале
se construiront sur cet	конструисаће се на основу
alignement des poissons	поретка риба
des chevaux des amazones	коња Амазонки
la constance la droiture la	смирености исправности
patience l'attente le désir	стрпљивости пажње жеље
et la vigilance.	и опреза.
Apparaitront je le sens	Појавиће се осећам
la splendeur du béton brut	дивота сировог бетона
et la grandeur qu'il y aura	и величанственост с којом се наслућује
eu à penser le mariage	венчање
des lignes	линија
à peser les formes	које мере облике
A peser...	Мере... [245]

Le Corbusier[246]

У архитектури је увек реч о два објекта и два субјекта. Када говоримо о субјекту, потребно је имати идеју о постојању комплексних нивоа тумачења субјекта, као и то да је свако раздвајање тих идеја и у филозофији компликовано и непрецизно. Све те фине и деликатне разлике само упућују колико је богат „субјект“ о коме

[245] Превод Сање Милутиновић Бојанић.

[246] Le Corbusier, *Le Poème de l'Angle Droit*, (Paris, Éditions Tériade, 1955), 135-138. „Le Poème de l'Angle Droit“ (*The Poem of the Right Angle*) серија је од 19 слика и одговарајућих текстова које је Корбизје написао између 1947. и 1953. Поред његовог семиналног манифеста *Vers une architecture*, *Поема* се саматра његовом најизраженијом синтезом личних максима.

говоримо (о субјекту). Идеје и теорије субјекта и субјективности[247] обухватају велики спектар, некад дословно непреводивих речи из језика у језик, као ideas of subjectness (*subjectité* у француском), а затим *subjectivity, subjectivité* и посебно француска реч *sujétion*, која дословно значи „потчињеност“. Појам субјективности (*subjectivity*) уводи разлику у релацији субјект–објект, одређујући субјект и објект као антониме менталног и физичког, субјективности наспрам објективности (subjectivity : objectivity). Сва три одређења појма „субјект“ нису потпуно различита и тешко их је прецизно дистингвирати и артикулисати, јер теорије субјекта у филозофији најчешће комбинују и преплићу различите комбинације и комбинаторике свих тих одређења. Можда би било архитектонски корисно, иако то на први поглед делује крајње нелогично, анализирати идеју конституисања субјективности у потчињености (*sujétion*), о којој је писао и Фуко, у контексту архитектонске слободе коју смо у неколико момената помињали. Из разноврсних теорија и идеја о субјекту издвојићемо неколико тема које нам се чине битне за могућа објашњења субјекта, аутора, архитекте, као и за разумевање капацитета субјекта да произведе архитектонски објект. Теорија конститутивног субјекта или артикулација субјективности, суверенитет субјекта који тематизују Батај и Хајдегер (Heidegger), дефинишући субјекта преко парадигме суверенитета, погодне су да разумемо порекло субјективног пројектантског процеса. Осим тога, начин на који Адорно идентификује субјекта са идентитетом близак је архитектонском разумевању субјективности као променљиве, али константне целовитости аутора. Коначно, Делезова идеја о томе да *The mind is not subject: it is subjected*, те да се субјект конституише колекцијом идеја, доноси идеју неопходне различите мноштвености за настајање потенцијалног стваралачког капацитета.

Субјект у реченици је онај ко врши радњу, носилац радње или ималац својства који му се приписују предикатом.[248] Дакле, субјект и предикат чине главне реченичне конституенте. Објект у реченици означава предмет радње, он је оно на

[247] Евидентно је да у српском језику субјективитет и субјективност имају исто значење. Бирам реч „субјективност“ јер је и Предраг Крстић употребљава у својој књизи *Субјект против субјективности*.

[248] Предикат је реченични члан који приписује радњу субјекту. Субјект најчешће представља граматички центар реченице.

чему се врши радња исказана предикатом. Однос субјект–објект увек је дефинисао архитектуру. У вези с тим односом или у том односу настаје читава архитектура. Архитектонско, сáмо по себи, не подразумева тек материјалност пројекције једног процеса настајања (простора и времена). Напротив, остваривањем двојаког смисла сваког настајања, истовремено субјективног и објективног – са свим могућим екстензијама и пројекцијама – настаје архитектонска филозофија и уметност архитектуре. Дакле, архитектонска филозофија и уметност архитектуре граде се и на крају концептуализују и естетизују континуалним редефиницијама, настајањима и обликовањима односа субјекта и објекта архитектуре.

У архитектури је увек реч о два субјекта и два објекта. Први субјект је аутор, стваралац. Традиционално разумевање архитектуре упућује на објект као материјални део простора. Чуми је у својим питањима о простору овако формулисао дилему: „Ако простор није материја, је ли он само збир односа међу материјалним стварима?“ Или, „Ако простор није ни материја ни скуп објективних односа међу стварима, је ли он нешто субјективно, чиме ум категоризује ствари?“[249] Но питања о простору на једном другачијем нивоу проблематизују односе превођења или претварања једне форме (или формуле) у другу, па „ако концепт простора није простор, да ли је материјализација концепта простора *простор*?“ Да ли је, надаље, „(...) искуство материјализације концепта простора *искуство простора*?“[250] И напослетку, да ли је све то уопште довољно да понуди архитектонски одговор? Парадокс је што се у архитектури вековима ради о чврстом темељењу простора и његових објеката, и што у тој стабилности, постојаности, анкеровању, утемељењу настаје нестабилност односа субјекта и његових објеката. Зарад настајања субјективног потенцијала, унутар сета одређења субјекта, у комплексном неформулисаном мноштву које га условљава и конституише, субјективност, идентитет, сетови и снопови идеја – све то заједно чини променљиво тло за ангажовање субјективног потенцијала и пре свега талента и интелекта једног субјекта архитектуре. Реч је о производњи

[249] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 47.

[250] Ibid. 48.

субјективног простора или поља у коме може настати идеја о концепту. Доминација, приоритет мисли, оног мишљеног у које је инкорпорирана комплексна интуиција, те ауторски инстинкт и феноменолошки осећај за простор и време, изазивају настајање таквих креативних форми знања за стварање једног, првог (правог) објекта. Архитектонски концепт је прва инстанција, први производ или први објект архитекте. Аутентично тело архитектонског концепта, облик, форма настаје конституисањем мноштва субјективних мишљења о простору и времену, о дисциплини, као и о позицији која се остварује, те напослетку о филозофији и естетици што једна другу стварају. Целовитост концептуализоване идеје архитектонског концепта, и његов капацитет да гради и конструише, остварују аутентичан идентитет прецизним сједињавањем простора и времена, што омогућује аутономију у односу на друге дисциплине или науке. Иако ће архитектонски концепт заувек преступати у филозофију, а његова естетика увек имати релациони однос са уметности, техничка продукција увек ће користити науку, увек ће задржавати специфичну позицију управо идејом о својој аутономији.

Идеја о концепту, или настајање концепта у архитектури, била би у извесном смислу једноставна да је она сам себи циљ (као што то понекад бива у филозофији). Архитектонски концепт не постоји да би сам по себи био стваран, или сам себи сврха, он је суштински стварностан само када производи, када омогућава ново настајање и опстаје у времену. Када, дакле, променама позиције из објектног у субјектно преузима нове субјективне улоге и нове субјект-аутор позиције. И то као ангажован. Као потентан, потенцијалан: субјект-функција у дословном смислу речи. Свако ново стварање, нови циклус стварања започиње субјектним ангажовањем концепта. Онолико колико је фундирање субјекта-аутора-архитекте у концепту јаче, толико је јача и чак ауторски утемељенија и сáма аутентичност његове продукције. Онолико колико је концепт стабилнији, компактнији, јачи и чистији, толико објект, као његова следећа материјализација, тачније и потпуније рефлектује његову (пост)структуру и његов карактер. Стварна архитектонска важност целокупног процеса јесте у преношењу (идеје), транслацији (субјективног), превођењу (значења), настајању (илузије) и коначно

кретању оног најсубјективнијег које ће постати најобјективније. Тако се архитектонски концепт, преузимајући улогу субјекта, понаша потпуно као Делезови концептуални ликови, то јест као субјективне претпоставке које мапирају план имманенције, изражавајући квалитете и перспективе какве желе да постану, дефинишући територију мишљења путем детериторијализације и постављања у односу на друге планове – и при свему томе конструишу своје оперативне концепције. Имманентност концептуалног лика огледа се у његовим концепцијама, када покреће и слике и мисли, илузије и стварности, изражавајући жеље и вољу како би постао или остварио оно следеће, друго (други објект). Дакле, увек се поставља питања шта је стварање и ко има капацитет стварања новог.

Рекли смо да субјективност уводи разлику између субјекта и објекта (дистинктивни однос или опозиција субјект–објект), и да нас у архитектури заправо интересује како се конституише субјект из ове разлике, довољно ауторитативан и моћан за архитектонску продукцију. Претпоставили смо да је време основна димензија која одржава разликовања концепта. Друга претпоставка била је да се само у различитостима налазе идеје и начини како градити ново. И треће, начин да се разуме свеукупни архитектонски контекст управо лежи у неопходности дислокација и континуалним одласцима из сопственог простора и времена. Слободу да на Деридино питање „Why Peter Eisenman write such good books“[251] у ствари одговоримо питањем „What are words for an architect?“[252] дају нам управо Ајзенманови текстови, који показују једну потпуну дислокацију или премештање у филозофски дискурс. Осим тога, сâм Ајзенман је писао о неопходности реконфигурације субјективног или о субјективној трансфигурацији као једној од могућих идеја концептуализације. Он је то, на пример, тематизовао над парадигмом материјалности субјективног, или пак концептуализацијом сопствене личности и идентитета у случају Корбизјеа. Оно о чему Ајзенман говори јесте Корбизјеова способност да увек изнова произведе трансформацију из

[251] Мисли се на Деридин текст „Why Peter Eisenman Write Such Good Books“.
Jacques Derrida, „Why Peter Eisenman Write Such Good Books“, in Jacques Derrida, Peter Eisenman, *Chora L. Works* (New York: The Monacelli Press, 1975), 95–101.

[252] Ibid, 95. Реченица из истог Деридиног текста.

(сопствене) фигуре, и то не као дословну него као потпуну концептуалну идеју о фигури.[253] Специфичан капацитет субјекта архитектуре да апстрахује себе и да променама улога и контекста поново измисли и себе, и свет, и архитектуру којој припада нуди се његовом природним позицијама између транс(гресивности), интер(дисциплинарности) и мета(концептуализације). Сходно Ајзенмановој опсервацији, индивидуалност се самостално може генерисати помоћу дијаграма. Необично кретање од супстанције до атрибута и назад, различитим мрежама, или кретање субјективности различитим видовима апстракције, условљено је амбивалентношћу архитектонске позиције. Корбизје је дословним променама, радом у различитим медијима, писањем, сликањем, цртањем телā и лицā жена које је волео контролисао аутореинвенцију (s*elf-reinvention*) gotovo циклично, на сваких десет година.[254] Он је признавао посебну улогу *тајне* свог сликарства и скулптуре, који су генерисали његову архитектонску креативност. Настајање своје уметности предочавао је као оно што извире из његовог слободног духа / ума, уз незаинтересованост, независност, али и парадоксалну *лојалност целини сопственог изума*.[255] Оваква директна самоконцептуализација једна је од Ајзенманових стратешких концепција да се постави пројект. Међутим, пре као метод да се заузме критичка позиција отклона према дисциплини, трансфигурација која подразумева *концептуалну идеју фигуре*[256] нуди нам, у бергеровском смислу, начин гледања. И више од тога: да оно што видимо, видимо посебно (*means that what you get is particular to what you see*).[257]

Комплексан сноп односа у хибридном склопу субјективних филозофских и пројектантских ангажованих мрежа архитекте-пројектанта увек замагљује прецизност деловања филозофске речи и пројектантске ствари. Можда је посреди истовремена стална концептуализација једне и друге фигуре, у једној

---

[253] Bojanić, Đokić, *Peter Eisenman: In Dialogue with Architects and Philosophers*, 163–164.

[254] Mohsen Mostavi, „The Architecture of Reinventon“, u *Le Corbusier& The Architecture of Reinventon* (London: AA, 2003), 4.

[255] Ibid.

[256] Bojanić, Đokić, *Peter Eisenman: In Dialogue with Architects and Philosophers*, 163. [„*the conceptual idea of figure*“.]

[257] Ibid, 163.

концептуалној идеји фигуре, где се присуством једне улоге неутралише и преокреће позиција друге. Сасвим налик на Фукоову дефиницију смрти аутора, односно нестајање једног које ће се појавити у другом. Тематизујући парадигме субјект-објект, архитектура данас, у напетости да овлада властитим идентитетом, поставља њихов савремени однос као своју трајну и непроменљиву вредност. Позиција архитекте ипак се историјски прелама кроз ауторски интегритет доношења архитектонске одлуке избором објекта и његовим постављањем у свет и време. Класично, улога онога стабилног, генеративног и конституишућег додељена је друштвеном субјекту, са поривом да се реализује целовита стварност. Нарушавање комплетности довршене стварности почиње у моменту неподударања пројектоване и појавне субјективности у припадајућем објекту. Сумња у могућност достизања идентичности субјективне идеје и објективне појаве дестабилизује принцип и прецизност хомогенизације субјекта и објекта. Опчињеност величином додељене или преузете (архитектонске) улоге и сврсисходности постојања (објекта) може бити фатална замка за слободу и архитектонског субјекта и архитектонског објекта. Између естетике појавности и смисла објекта, као и моћи и пројекције субјекта (у објекту), настаје недоумица како научно објаснити овај комплексан однос, што варира од демистификације субјективности до негирања објектности: да ли кренути од субјекта или од објекта?

1.2.1 Пројектовање концепта

Projecting the Concept

„Изнад *субјекта*, с оне стране *објекта,* модерна наука се заснива на *пројекту.* У научној мисли, када субјект размишља о објекту, то размишљање увек има облик пројекта.“[258]

Слично математици, архитектура оперише апстрактним појмовима. Објекти математике, докази, настају у поступцима и процесима логичког утврђивања чињеница, при чему се полази од аксиома који се, разуме се, не доказују. Те основне претпоставке, непротивречне, независне и потпуне, граде односе с другим аксиомима и доказима. Иако су Грци изумели тај поступак пре двадесет пет векова, Расел и Вајтхед (Alfred North Whitehead) у деветнаестом веку конституишу модерну математику служећи се „формалним системима“.[259] Питање једнине преводи се у питање мноштва, проблем теореме преведен је у постојање конструкције потребног броја аксиома за извођење теорема. На сличан начин архитектонски амбијент почетка двадесетог века карактерише крајње апстраховање мишљења како би се конструисала модерност која ће, попут математике, својим формалним системима успоставити функционалне и формалне аксиоме. У филозофској равни, Витгенштајн је 1921. године објавио текст у форми конструкције: *Трактатус*.[260] „Геделов доказ“, нешто касније и са две теореме, „теореме о непотпуности“ (друга од њих у том моменту дословно је технички недовршена)[261] довео је у питање стогодишње напоре математичара, обарајући формалистичко веровање и указујући управо на то да необичне последице настају баш онда када се математички објекти усмере у саму математику. Геделова идеја гласи да је математичко знање, као и сва друга,

[258] Bašlar, *Novi naučni duh*, 13.

[259] Cf. Russell, *Principles of Mathematics*.

[260] Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus* (London: Routledge and Kegan Paul, 1971).

[261] Геделова теорема у суштини установљава везу између семантике – теорије модела, која изучава шта је тачно у различитим интерпретацијама, и синтаксе – теорије доказа која изучава шта се може доказати у појединачним формалним системима. Kurt Gödel i dr, *Collected Works: Volume I: Publications 1929–1936* (New York: Oxford University Press, 1986).

предодређено да заувек остане непотпуно, некомплетно, јер је, наиме, немогуће наћи толико аксиома којима би се покрили одговори на сва питања. Противречност и некомплетност нови су појмови који су математици донели и нову стварност: њено несавршенство. Унутар самих теорема налази се оно што их побија и чиме оне постају недоказиве и непотпуне. Геделова *прва теорема о непотпуности*[262] (вероватно најславнији резултат у математичкој логици) тврди да се за било коју формалну теорију која потврђује основне аритметичке истине може конструисати аритметичко тврђење које јесте истинито али није и доказиво унутар саме те теорије. То значи да ниједна теорија која може да изрази елементарну аритметику не може у исто време бити и конзистентна и потпуна.

$$\Gamma \vdash \varphi \Leftrightarrow \Gamma \vDash \varphi$$[263]

Геделова теорема чита се двострано: смер здесна налево одговара исправности, а слева надесно потпуности рачуна. Тај модел преформулисао је Хенкин: „Сваки конзистентан скуп формула има модел.“[264] Архитектонски пројект функционише исто као и конзистентан математички скуп или модел: конзистентност значи не садржати контрадикције (ни за једну пропозицију φ не могу, у исто време, и φ и њој противречна φ бити доказиве), а систем је потпун ако је довољан да се на њему изгради одговарајућа теорија у целини, независно од тога што остаје несавршен или непотпун. Ово је тачно објашњење архитектонског пројекта. Савршеност и целовитост фундаменталне су карактеристике концепта.

Архитектонски пројект у методолошком смислу функционише као извођење доказа. Пројектантске акције представљају континуална ослобађања потребне недовршености путем постављања аксиома, спремних, у делезовском смислу, и за разликовања и за понављања која ће одредити ток процеса пројектовања.

---

[262] Ibid., 17–18.

[263] Постоји такав рачун предикатске логике првог реда где за сваки скуп формула Γ и за сваку формулу важи следеће: φ следи из Γ ако и само ако се φ може извести из Γ у овом рачуну.

[264] Изворни Геделов доказ данас се углавном више не користи. Уместо њега, обично се употребљава *основна теорема логике првог реда*, коју је формулисао Хенкин 1949. Gödel and others, *Collected Works: Volume I: Publications 1929-1936*, 58.

Потенцијал Геделове теореме из архитектонске перспективе видимо у негирању формирања крутих граница коначности у току процеса пројектовања, иако је модел (пројект) увек научно утемељен и егзактан, те просторно и временски одређен. Несавршеност система парадоксално одржава систем недовршеним, с циљем да се флексибилним (под)конструкцијама оставе простор и време да се, различитим функцијама и техникама, продуктивно (или у чистој продукцији) омогући стабилност система, и како би се напослетку дошло до пројектованог циља.

Општа дефиниција онога што мислимо када кажемо „пројектовати“ јесте следећа: планирати дело које има специфичну намену, замисао која ће деловати. Пројект потиче од латинског *proiectum* са значењем унапред бачено, засновано, одлука, задатак.[265] Нацрт, скица, шема, предлог за рад или извршење. Проблем. Задатак и проблем. Планирани подухват. Специфичан план. А следимо ли Канта и Гедела, пројектовање можемо тумачити и као стално стварање неке врсте конструкција и конструката, процесā и стратегија, као последица неопходности да се формулишу одрживи константни подсистеми, продуктивна правила и необориви пројектантски аксиоми. Пројектантски процес, као отворен низ претпоставки, у својој идеји представља поступак којим ће се омогућити материјализација (концепта), настајање објекта или остваривање неког архитектонског процеса. Међутим, пројект као исходиште не подразумева нужно и објект, али јесте услов архитектонског објекта, као што је и концепт услов пројекта. Пројект је неизбежан, он је конкретан, стваран. Институционализован. Сваки пројект има своје процедуре, своје формалне, дијаграмске и програмске елементе, временске одреднице и очекиване резултате.

Модерни теоретичари, првенствено италијански, ипак конзервативно дефинишу архитектонски пројекат – као везу између теорије (*theoria*) и праксе (*praxis*).[266] То

[265] Реч пројект са пореклом у *project* везује се за нацрт, шему и потиче од латинског *proiectum* (*something thrown forth*, *stretch out, throw fort*), а означава оно што се смишља, интелегибилни план, али и нешто чија је функција да другима пренесе нечији начин делања или специфичну истрагу.

[266] Cf. Renato Capozzi, Federica Visconti, “Il progetto di architettura come nesso tra teoria e prassi,“ *Techne 13*, (2017): 100–108. Преузето са: http://dx.doi.org/10.13128/Techne-19741.

је плаузибилно ако се архитектура схвати као уметност грађења. Теорија промишља феноменалну стварност, пракса је усмерена активност која делује на ту (мишљену) стварност, и то организованим методолошким претпоставкама и кодификованим техникама. Дакле, пракса посредством пројекта модификује стварност. Зато је неопходна интеграција између *когнитивних и трансформационих фаза пројекта, почетна тачка херменеутичке циркуларности која у архитектури идентификује артефакте и теорије као узајамно утицајне елементе*.[267] Тако тумачен пројект суштински се своди на метафору о ребру и луку. Ребро, конструктивни елемент лука (артефакт), омогућује његово постојање, али се губи у њему остављајући траг (структуре-теорије) онога што је омогућило његово постојање.[268] Блиска овом тумачењу јесте и теза да се у пројекту развија двоструко значење облика у традицији Грчке: идеја (*εἶδος-èidos*) и форма (*μορφη-morphé*). Идеја, апстрактна схема која теоријски разматра пројекат или се у њему спроводи, док се форма, која представља опипљиву датост – конкретну форму предмета, производи и представља стварни исход пројекта. Довршеност или реализацију новог, производњу новог, Висконти (Visconti) види као архитектонску вредност саму по себи, другачију од чисте уметности, зато што се заснива на научном, рационалном систему и зато што је пре свега обележена одговорношћу у његовом односу са стварношћу, која не укључује само уметност.[269] Епистемолошки предлози Карла Попера (Karl Popper) и, с друге стране, тезе Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas) о „комуникативној акцији“ и негирању краја „модерног пројекта“, суштински и стратешки статус „пројекта“ разматрају такође као однос теорије и праксе. У архитектонском дискурсу епистемолошка полазишта увек воде ка идејама типологије, а идеолошка указују на дисциплинарну дефиницију међусобне релације између пројекта и модификације „феноменалног света“. Идеја пројекта коју је Ферарис (Maurizio Ferraris) понудио у *новом реализму* (*New Realism*), то јест тумачење

[267] Ibid.

[268] Ibid.

[269] Ibid. Дисциплина се не може свести на саму технику стварања новог, дајући му вредност као јединки. Архитектура је истовремено различита од чисте уметности зато што је заснована на научним реалним системима и изнад свега означена одговорношћу свог односа с реалношћу који не укључује уметност.

пројекта посредством кључних веза „циркуларности и рекурзивности“ које у њему постоје а које су у ствари специфичан метод знања, пре је реакција на услове нове промењене перспективе према модерни и постмодернизму него нека нова концепција усмерена ка свевременом разумевању пројекта.

Пројекат је на својеврстан начин уређен систем принципā, функција, акција и мрежā односā, како у смислу времена тако и у погледу степена генерализације и детаља. То је пре свега специфична ствар знања, теоријског и практичног, како истиче Хабермас.[270] Архитектура пројектом може да се детерминише, путем артефаката, радова, делā, процедуре, али истовремено својом производњом кроз пројекат поново производи нове теоријске склопове. Капоци (Capozzi) и Висконти објашњавају да Мисова (Ludwig Mies van der Rohe) Национална галерија у Берлину или Павиљон у Барселони[271] представљају материјализацију процеса пројектовања, па је представа структуре процесности подразумевана метафорама примењених, конструктивних елемената. Међутим, када се у обзир узму време и технологија која му припада, актуелно и виртуелно, таква ситуација континуалног превођења теорије у праксу и праксе у теорију није довољна као одговор на питање шта је то савремени архитектонски пројект. Бескрајни простори нове стварности које техника и технологија стављају на располагање архитектонском пројектовању, као и савремене филозофске, антрополошке (али и друге) концепције, попут идеје утапања субјективности у простор или попут идеје децентрализације супстанције и материје, проблематизују форму и процедуре пројекта. Променљивост и брзина савремености утиче на прецизност стратегије, протоколе, динамичке планове, везе и условљености, на институционализацију статуса пројекта и напослетку на његову функционалност, практичност и

[270] Jurgen Habermas, *Theory and Practice* (Boston: Beacon Press, 1974), 9.

[271] Capozzi, Visconti, *Il progetto di architettura come nesso tra teoria e prassi,* Techne 13, (2017): 100-108. Мисова Национална галерија потпуна је реконструкција Мисовог концепта флуидног плутајућег простора: касетирани плафон и дужина греда до граница пуцања на конструкцији стубова доведени до екстремних граница носивости, тензија која огољава да је све у тој згради изградња, и да све постаје архитектура у строгој транзицији од генералне идеје, материјализације концепта, осећаја дисциплине – до строге и ригорозне примене, кроз пројекат, постављањем артефаката који се, са естетском намером, враћају да изразе ту општу идеју и допуне концепт.

естетику. Неизоставно и неизбежно, остаје и питање методологије израде архитектонског пројекта и његове практичне вредности.

На другом нивоу, комплексније одређење пројекта даје Ајзенман. Чинећи да релација теорија–пракса постане константа, с напором да се одреди суштинска вредност пројекта, Ајзенман пројект поставља до нивоа вредности и пројекције друштвеног статуса, али и вредности архитектонске дисциплине. Пројекат је она „формација“ што има капацитет да дефинише свет, то јест да мења стварност. Његов фундаментални значај јесте концептуализација идеје која ће се путем пројекта материјализовати у дефиницији нове стварности. Кључна Ајзенманова реч је „формација“: у архитектури није посреди пројектовање форме, већ је питање форме питање формације пројекта [*the project of form is the project of formation*]. Исто тако, проблем архитекте није у пројектовању објекта. Суштински пројектантски проблем налази се у потрази за објектом,[272] док се, посредством формације пројекта, дефинише свет. Реч *Bildung* – која може значити и „формација“ – користи Хабермас да покаже како саморефлексија доводи до савршенства оне одредбе „аутоформативног процеса“ културације и духовне формације који идеолошки одређују „савремену праксу деловања и концепције света“ између праксе и теоријског. Аналитичка меморија тако обухвата детаље, специфични ток аутоформације појединог субјекта (или колектива – тима који се држи заједно идентитетом групе).[273]

Савремена архитектонска пракса, али не само пракса већ и теорија, делује путем пројекта. Пројект чини стварним интерсубјективно концептуално мишљење аутора, обликујући форму или формацију у којој се концепт ангажује. Бивајући тако истовремено процес и инструмент, пројект остварује и реализује, теоријски и практично, архитектонски концепт у тачно одређеном временском интервалу. Ма колико био оријентисан ка будућности и бесконачном, пројект у времену везује концепт за одређени простор, и ма колико биле бескрајне његове пројекције, пројект форматира димензије времена. Да би осигурао филозофски простор

[272] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 35.

[273] Habermas, *Theory and Practice*, 22.

архитектуре за концептуално деловање, Ајзенман користи синтагму „концепт пројекта“ (*the concept of project*), стварајући тензију између архитектуре и филозофије, искушавајући однос архитектонског и филозофског, доносећи једну теорију која дефинише концепт као неопходност пројекта. Концепт се развија око идеје пројекта (*idea of the project*), идеја се концептуализује и тај концептуални садржај постаје фундаменталан за настајање или развијање пројекта. Међутим, за Ајзенмана је пројект оно што ће дефинисати свет, формација која ће обликовати стварност. Специфичност Ајзенмановог метода увек је конструисање једног (теоријског) да би се деконструисало друго (практично) деловање.[274] Та два комплементарна присуства аутора, оба стварна, демонстрирају и институционализују ауторитет теоријског, као меру моћи у покушају да се концептуално и практично деловање поистовете.

Још ширу, али чини се можда најтачнију интерпретацију пројекта налазимо код Дериде: мишљење мора постојати најпре као пројекат а затим и као његово извршење.[275] Дерида повезује процес пројектовања и успешну „реализацију“ значења и смисла унутар субјекта – *the subject of the inventor*,[276] и тако уводи *оригиналитет* који има целовит, пун садржај, и, што се се чини нарочито важним, садржај који се искључиво налази у оквиру менталног простора. У овоме налазимо да је пројекат оно што оригиналитету даје целовитост мисли која ће се у следећој инстанцији целим својим садржајем реализовати. Дерида заправо

[274] Два су стратешка места у Ајзенмановој потрази за пројектом: прво се односи на неопходност постојања идеје пројекта, а друга на концептуализацију те идеје. Пројектовање без идеје пројекта, и више, без идеје шта би пројект уопште могао да буде, представља недостатак субјективне мисаоне платформе која даје могућност пројекта. Немати пројект подразумева одсуство концептуалног, чија је последица чист дизајн, прост чин архитектонске продукције. Немати пројект не значи само не бити анимиран концептом (као недостатак концептуалног), већ значи и немати „жељу за пројектом“, немати могућност пројекта. Архитект који „има пројект“дефинише њиме свет око себе, за разлику од архитекте који има праксу а нема пројект као оно што дефинише свет. Иако су оба начина витална да се посредством њих свет мисли, пројект укључује критичку резонанцу дисциплине с капацитетом да обликује свет. Чиста продукција форме је савладивији поступак од формирања пројекта. За Ајзенмана, опсесија формом значи опсесију формом-формацијом пројекта, што повлачи да увек долази до померања од именице ка глаголу, од форме објеката ка концепту. Физичка реализација (објекта) само је моменат у процесу формације (пројекта). Дакле, форма (пројекта) није само материјална, већ суштински концепцијска.

[275] Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 159-160.

[276] Ibid., 160.

нераскидиво повезује аутора, оно аутентично и пројекат у једну целовитост. Осим тога, пројект увек представља интеграцију свега претходног у новом пројекту. Дерида указује да оно што утемељује садашњост јесте њена историјска присутност, као и да се тоталитети прошлости увек појављују под општом формом пројекта. У сваком тренутку сваки историјски тоталитет представља културну структуру анимирану пројектом који је заправо идеја. Због тога Дерида поглед на свет (*Weltanschauung*) изједначава са идејом. Такође, оно што је истина за тренутну стварност (*the Living Present*) истина је и за оно што јој даје основе, а то је историјску стварност, при чему се ово потоње увек, мање или више директно, односи на целовитост прошлости коју окупира и која се увек појављује у основи генералног облика пројекта.[277] У сваком тренутку свака историјска целина у свом културалном облику покренута је самим пројектом који је заправо идеја.

Стратешки, технички и методолошки, пројект је формација која интегрише теорију и праксу, те прошло, садашње и будуће време. Мислити пројект на савремен начин првенствено значи имати капацитет да се разуме променљивост стварности свеукупног контекста и поготово могућности нових технологија израде пројекта. Данас архитектонски пројекат, као и пројекти других дисциплина, превазилазе основну процедуру чистог процеса израде који је формализован у одређеном медијуму (цртеж, текст, студија, алгоритам, функција, план... или најчешће њихова комплексна комбинација). Почетак пројекта наступа пре формулације програма којим ће се структурирати пројектантско деловање, а његов крај је изван материјализације циљаног исходишта. Крај пројекта је одлука којом се проглашава завршетак једног процеса (пројектовања). Архитектонски пројект не постоји без концепта, али концепт може постајати изван пројекта, иако је његов смисао да преко формације пројекта пројектује или реализује стварност. Истовремено, архитектонски концепт је објект архитектуре или први (примарни) објект архитекте, па се процеси и методи пројектовања могу применити и на настајање концепта. У том смислу, пројектовати концепт подразумева све процедуре и акције како би се успоставила конзистентна конфигурација концепта.

[277] Ibid., 58.

Као што пројектује пројекте, или их мисли и организује, и даје могућност пројекта специфичним дијаграмским процесима и процедурама који покрећу „психички унос који долази од субјекта“,[278] архитекта сличним акцијама, прецизно и аутентично, пројектује архитектонски концепт. Пројектовање концепта је ауторска слобода да се инсистира на разлици између феноменолошког и концептуалног, уз препуштање феноменологији да се бави дословним фигурацијама архитектонске стварности, да би се будући пројекат, у основи концептуалан, на оригиналан начин бавио преображајем света и стварности. Ситуација би била једноставна да је материјализација концепта путем формације пројекта увек могућа. Осим тога, свест да вредност перцепције може губити значај насупрот концептуалном не доводи у питање постојање објекта архитектуре, већ отвара нове проблеме феноменолошке пројекције концепта пројекта. То је питање снаге пројекта да доследно и дословно, , у одређеном временском интервалу, одржи и спроведе део концептуалног садржаја који му је додељен. Тако је пројектовање концепта, поред осталог, комплексан процес одређивања кôда за транскрипцију и транслацију између (идеалних) геометрија и (естетичких) трансформационих дијаграма концептуалног мишљења и феноменолошких пројекција у архитектонском пројекту.

Пројектовање концепта и процес пројектовања могу али и не морају имати исти паралелан и интегрисан ток. Процес пројектовања концепта увек ће усмеравати рефлексије или рефлексивне акције на само пројектовање. Бернар Чуми, методолошки, готово да не раздваја настајање пројекта и концепта. Ајзенман је поставио хијерархију дајући примат првенственом постојању идеје, затим следи њена концептуализација, и настајање концепта као зачетника и генератора око кога ће се пројект развити. За Батаја, кључ пројектовања је „одлагање времена“, за Ајзенмана дефиниција стварности, док је за Дериду пројект доказ идеалитета, слободне идеалне геометрије, при чему је идеалитет идеја самог објекта.[279] Пројектовати концепт значи одредити специфичну размеру, особену дистанцу и

[278] Peter Eisenman, „Diagram: An Original Scene of Writting“ in *The Diagrams of Architecture,* ed. Mark Garsia (London: Chichester Wiley, 2010), 103.

[279] Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 14.

флуидан систем мноштва операција, снова и реалитета, што све чини да концепт постане стваран у временским интервалима који су ствар ауторске одлуке да се прогласи превођење илузије у стварност у пресечним распонима времена. Реч је о пројекцији коју ће концепт остварити у одређеном простору и времену, а чин пројекције заузети кључно место у архитектонској продукцији. Пројект је пројекција концепта, као што је и објект, као пројекција пројекта, пројекција концепта. Пројект је формација која ће реализовати будуће постојање. Батај је као пројект филозофије (можда само филозофију као пројекат) одредио оно што је неизоставно повезано са успостављањем и одржавањем облика. Друга важна ствар или идеја за коју Батај уочава да се остварује пројектом јесте акција – акција је потпуно зависна од пројекта.[280] Пројекат чини оквир и језгро акције. Међутим, пројектовање концепта није само начин постојања подразумеван акцијом, активношћу, процесом и исходиштем, то је начин парадоксалног продужавања времена: то је одлагање постојања (концепта) у каснију тачку и пројекцију, можда посредством новог пројекта.

[280] Georges Bataille, *Inner Experience* (New York: SUNY Press, 1988), 45.

1.2.2 Контингентност интуиције

Contingency of Intuition

Сам почетак је нешто толико безначајно само за себе, и што се садржаја тиче, ако размишљамо филозофски, мора бити да је настао потпуно случајно.[281]

Оно што постоји („биткујуће“, *Seiende*) није непосредно и постоји само кроз концепт, увек би требало да крећемо од концепта. Ако даље пратимо Адорна, свако кретање или почетак увек се јавља од концепта, при чему проблем концепта постаје његов сопствени концепт. [*“Weil das Seiende nicht unmittelbar sondern nur durch den Begriff hindurch ist, wäre beim Begriff anzuheben, nicht bei der bloßen Gegebenheit. Der Begriff des Begriffs selbst wurde problematisch.”*][282] Ово бисмо заправо могли превести у питање одакле креће концепт, или, да ли увек крећемо од неког претходног концепта? Никада није реч о *датости* или оном што је већ ту, што постоји, прави почетак је увек у концепту. Како је архитектонски концепт увек везан за скуп просторних временских одредница, само се чини да је његов почетак увек могуће тражити у контексту у коме настаје. Међутим, иако ће сет контекстуалних елемената увек условљавати и дефинисати концептуални садржај, често ће се дешавати да они неће бити довољни за креирање и одржавање концепта. Осим тога, логичко размишљање и аналитичко пројектовање не осигуравају настајање концепта. Идеју о савршености и потпуности неког архитектонског мишљења прате пројектантски логички поступци који стварају и хијерархију заустављених покрета и фаза једног архитектонског процеса. Начин да се фиксна, формализована и искуствена правила употребе другачије пада на рачун интуиције. Како ствари видети на другачији начин? Или како мислити другачије? Или како увек превазилазити коначност пројектоване ситуације? Адорно је интуицију означио као „ирационалног партнера“ концепта, јер интуиција управо концепту омогућава да прекорачи сопствени рационални садржај. Осим тога концепт опредмећује своју властиту форму пре него свој

[281] Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges*, 3.

[282] Theodor W. Adorno, *Negative Dialektik* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966), 154.

садржај,[283] при чему ће интуиција на конструктиван и продуктиван начин статичност мишљења учинити динамичним, за архитектуру пре свега критичким и стваралачким.

Неоспорно је да интуиција и контингенција увек стоје једна уз другу. Контингенција је, једноставно, чињеница да ствари могу бити виђене другачије него што јесу.[284] Капацитет контингенције, као филозофске категорије, у томе је да постави вишак или остатак у односу на неки појам, мноштвеност, концепт, вредност, ентитет или дефиницију. То значи постојање могућности да не буде идентична том (пре)дефинисаном или претпостављеном облику. Архитектура је суштински контингентна дисциплина, што је Џереми Тил (Jeremy Till) објаснио њеном у основи природном амбиваленцијом, а контингенцију протумачио као језгро архитектуре.[285] Контингентност је већ појмовно амбивалентна, сама реч контингенција захвата плуралне непредвиђености, али и истовремено представља зависност од случаја или од испуњења (неког) услова. Она упућује на несигурност и случајност, али и на могућност условљену нечим неизвесним. Агамбен је преко Лајбницове схеме „фигура модалности“ (у *Елементима природног права*) објаснио да се контингенција, као оно што је опречно нужном, у ствари „подудара с простором људске слободе“.[286]

Зигмунт Бауман (Zygmunt Bauman) приказао је капацитет контингентности као суштину модерности. Модерни пројект заправо почива на идеји контингентности, будући да она нуди флексибилност за постизање аутономије којој архитектура тежи. Тачније, контингенција омогућује архитектури трансгресије и трансформације које представљају неопходност њене егзистенције. Међутим, једна специфичност коју налазимо у Баумановој критици модерности јесте веза између реда или поретка и контингенције. Воља за редом настаје из страха од

[283] Adorno, *Negativna dijalektika*, 137.

[284] William Rasch, *Niklas Luhmann's Modernity: The Paradox of Differentiation* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2000), 52.

[285] Jeremy Till, "Architecture and Contingency", *Field 1: 'Architecture and Indeterminacy* (2007), 135, приступљено 25. јануар 2017, http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/2a_aula/Till_architecture_and_contingency.pdf.

[286] Giorgio Agamben, *Bartlebi ili o kontingenciji* (Zagreb: Maendarmedia, 2009), 50.

нереда, јер је људски поредак рањив, за Баумана контингентан и без поузданих основа. Неорганизованост или хаос стоје насупрот потреби да се остварују стабилна постојања конструкција (модерности) архитектуре. Две форме уређености које налазимо у његовом тумачењу, форма сна и форма илузије, форме су или конструкције стабилности. Сан се појављује као дефиниција напора да се превазиђу неред, хаос и неуређеност. Чврст сан, обавезан и поуздано утемељен, јавља се насупрот страху од неуређености и обезбеђује веру у могућу постојаност.[287] Другу форма, илузија, (*an illusion*) могућност је успостављања реда изнад тока модерности, могућност да се постигне ред елиминацијом *другог,* онога које ствара неред. Дакле, свакој форми стабилности претходи контингент, а сан и илузија јављају се као стања која омогућавају да се контингентност дискурзивно и методолошки искористи за успостављања стварности које су очекиване. Тај принцип остваривања стабилних стања која воде стварању флексибилног тела важи пре за архитектонски концепт него за архитектонски пројект. Због тога Бауман истиче да се контингентност не може толерисати у савременом пројекту, било да је он архитектонски, политички, друштвени или филозофски. Контингентност остаје на нивоу потенције концепта зато што управо условљава стања у којима се вредност другачијег и *могуће другачије* препознају као сопствени корективни елемент. Дакле, контингенција нуди могућност за другачије, за друго.

Архитектонски концепт Чуми је готово поетично дефинисао као оно што нам дозвољава да разумемо стварност.[288] Критичко ангажовање околности, услова, ситуација и формулисање на оригиналан начин – све су то акције концепта. Концептуални контингент чине простор, покрет и акције, специфични проблеми, други концепти и концепције, мноштво фактора и елемената. Почетак генерисања концепта значи „савлађивање контингентног случаја“ у духу Хегела или, како на другачији начин говори Чуми (што опет излази на исто) о претходној идеји или првобитној слици, заправо првој интуицији. За Чумија, прва идеја или слика, или

[287] Zygmunt Bauman, *Modernity and Ambivalence* (Cambridge: Polity Press, 1991), 7.

[288] Tschumi, *Architecture Concepts: Red is Not a Color*, 745.

можда само осећај концепта, настаје интуитивно или несвесно,[289] и та прва слика ће се демонтирати током настајања концепта, и заправо ће га допуњавати и негирати, али ће свакако бити део концептуалног садржаја. Контингентне ситуације Хегел сматра неопходним, описујући их као јединство стварности и могућности. Контингенција додаје и омогућује одређену непрецизност конкретној стварности или пукој реалности. Стварност никада није самодовољна ако не садржи своју ирационалност. Потенција концепта је у концептуалној непредвидивости, то јест у контингентној могућности да се појави *друго*, или у могућности да рационално почне да објашњава његово ирационално, стварајући јединство стварности и могућности.

Контингентност архитектонске интуиције омогућиће да се уочи једноставан почетак концепта, и то управо осећајем за ирационална стања, стања сна или илузија. Контингенција је увек на супротној страни од логике, оног рационалног, она је неизговорено питање шта би ту још могло да постоји. Интуиција у архитектури најпре је стање у којем се постиже осећај блискости онога што се очекује, за чиме се трага, или представља привремено остваривање привида постојања још непостојећег објекта. Мноштвеност концепта увек води на страну могућности да се измести из одређене стабилне позиције, док га његов тоталитет и суверенитет усредсређује на прецизна пројектовања реда, уређености, одређености, трајања. Контингентно није нужно ни вечно „(...) већ нешто чија се опречност могла збити у самом тренутку у којем се оно збива. Тако ја могу деловати на један начин и могу деловати другачије (или не деловати уопште).“[290] За архитектонски концепт то значи слободу да се претпостави случај, могућност или модалитет да чиста препозната потенција пређе у архитектонски чин. Једноставније, контингентност интуиције омогућиће да се нешто деси или не деси, она ће обезбедити трајање концепта, стварајући стално нове услове произвођењем илузија или снова који су изнова контингентни и као такви услов концептуалног постојања. Ниче концепте директно везује за интуицију, они

[289] Ibid., 742.

[290] Agamben, *Bartlebi ili o kontingenciji*, 52.

настају или се граде помоћу интуиције која им је *примерена*.[291] Интуиција, којој је Бергсон доделио темељни смисао у претпостављању трајања,[292] заправо постаје оно што омогућава трајања концепта. Како је у архитектури ипак коначан циљ увек постојање, „контингентно може прећи у актуелно једино у тачки где одлаже сву своју потенцију за *не бити* (своју *dynamia*), то јест, у њему 'ничег импотентног неће бити' и оно ће, стога, моћи не моћи".[293] Реч је о потенцији архитектонског концепта, али и о могућности одлагању актуелизације како би се дошло до нове, потпуно нове стабилне концептуалне вредности.

[291] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 12.

[292] Delez, *Bergsonizam*, 24.

[293] Agamben, *Bartlebi ili o kontingenciji*, 55.

1.2.3 Рекурзија субјекта и објекта

Subject-Object Recursion

Рекурзија (*recursio, recursion* од *recurrere*: враћање) у математици и информатици означава поступак или функцију који у својој дефиницији користе сами себе. Другим речима, уколико неки поступак захтева да делови проблема које је раздвојио од других буду независно подвргнути истом том поступку, тај поступак је рекурзиван. Када је реч о субјекту и објекту архитектуре, у сету постојања других односа, ма колико они појединачно, индивидуално чинили чврсте композите, увек су подложни рекурзији. Методолошким капацитетима понављања и разликовања, рекурзија субјекта и објекта омогућује континуално (ре)дефинисање великог скупа архитектонских вредности, при чему се у овим дефиницијама као параметри појављују само субјект и објект. Пођемо ли од једноставног случаја ка поновном дефинисању правила овог односа, ка разбијању сложених случајева у једноставније, тежимо да дођемо до стабилне пројектантске позиције односа субјект–објект, који у својој природи никада није коначан. Увек је реч о жељи да се дефинише потентнија верзија *себе*, и објекта и субјекта, како би у овом односу, са увек новим редефинисањем, постојала увек нова позиција за следеће и даље критичко постављање пројектантског проблема. Чуми донекле разрешава тај однос оним што назива „субјективним објективизирањем“.[294] Међутим, ситуација постаје комплексна када се на страну концептуалног стави целокупни субјективни садржај, то јест када концепт почне да преузима улоге субјекта. У том случају, Кантово неслагање и претпостављена непрецизност између „субјективне слободе и објективне неслободе“[295] почиње да одређује и усмерава целокупну архитектонску продукцију. Заправо, то је моменат када субјект-архитекта постаје ограничен сопственим концептуалним садржајем. Јединство субјекта и објекта у коме *нешто* (или концепт) није једнако самом себи (субјект субјекту, објект објекту), те на тај начин постаје и субјект и објект, преузима читав стваралачки процес архитектонског пројектовања. У том процесу

[294] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 39.

[295] Arent, *Šta je filozofija egzistencije?*, 17.

субјект-аутор постаје реалан само посредством онога што га повезује с (бесконачним) концепт-објектом и тим свеукупним односом који они међусобно изграђују. Генерисања и трансформисања субјективности као стваралачког капацитета (субјекта-аутора и субјект-концепта) омогућавају објективну слободу, то јест стварају простор за настајања објекта. Архитекта, пројектант доноси пун смисао субјективног управо пројектовањем концептуалног садржаја који настаје и који ће постати нови субјект-функција. Субјект и објект тако постају два крајње двосмислена термина у процесу пројектовања, чијим се ангажовањем одмах пројектује и нестабилно тло и дестабилизује проблем о коме причамо. Иако функционално увек имају тенденцију изједначавања, њихов суштински однос регулише реципрочну потребу једног према другом.[296] Субјект се у архитектури примарно односи на посебног појединца, ствараоца, аутора, то је онај што делује, који креира. Међутим, истовремено, субјект архитектуре, или израз „одређена особа“ (*particular person*), као што то наглашава Адорно, захтева генерички концепт, имајући притом ипак у виду неопходност правог стварања архитектонског субјекта, то јест конституисања субјективности аутора.

Адорнову реченицу да је одвајање субјекта и објекта и стварно и илузорно можемо тумачити на много начина. [*The separation of subject and object is both real and illusory*.][297] Он *стварно* (*real*) види као истинито, а *илузорно* (*illusory*) као лажно.[298] Истинито (*true*) раздвајање лежи у когнитивној сфери и служи да изрази право раздвајање.[299] Адорно међутим јасно каже да је то раздвајање илузорно. Блискост субјекта и објекта архитектуре, објекта и његовог аутора врло је

[296] У поглављу Проблем субјективности указано је на широко поље теорија које постоје у филозофији о / око појма „субјект“. Адорно је на један начин систематизовао то да опсег дефиниција „субјекта“ иде од тумачења као посебног појединца, затим преко генералних атрибута, па до свести генерално (на пример као код Канта у *Пролегомени*). Покушај да са раздвоје субјект и објект не отклања се терминолошким класификацијама, већ функцијама које им се додељују.

[297] “Subject and Object,“ in *Frankfurt School Writtings on Epystemology, Ontology, and Method*, ed. Rudolf Groff, (London: Bloomsbury, 2014), 152.

[298] *Schein* (привид) на оригиналном немачком језику. Видети у поглављу Страст илузије о овом појму.

[299] Различите контрадикције у раздвајању субјекта и објекта дате су у епистемологији. Према Адорну, постоје и псеудосепарације које се манифестују у међусобном посредовању – објект са субјектом и субјект са објектом.

специфична, па зато у архитектури увек наступа мала пометња када треба протумачити на шта мислимо када кажемо „субјект“. Провокација и завођење који се одвијају између субјекта и његовог објекта чине да субјективност не одређује само субјект, она је и онај део субјективно пројектованог односа према свом објекту, што значи да је њиме и условљена. Слика временског и ванвременског оригиналног стања срећног односа између субјекта и објекта, која је за Адорна романтична, у архитектури никада није једноставна, посебно стога што је пројектовани објекат архитектуре најчешће намењен другом субјекту и нарочито зато што његово трајање превазилази временско одређење припадности субјекту. Бадју је ово дефинисао питањем како субјект уопште може наћи подршку у објекту када објекат стално нестаје, а субјект остаје само сведок његовог присуства.[300]

Осим фантастичне реченице да је раздвајање субјекта и објекта стварно и илузорно, издвојићемо још неколико Адорнових ставова којима се може објаснити крајње тачан двоструко преклопљен однос субјекта и објекта архитектуре у архитектонском концепту. Покушаћемо да објаснимо порекло субјектне и објектне позиције архитектонског концепта, дакле његов капацитет да преузима субјективне улоге уз истовремено објективно конституисање. Када каже да је субјект супротан објекту, Адорно истовремено одређује да је објект претпостављен неком разумљивом идејом његовог концепта (*object is postulated by any comprehensible idea of its concept*). Друго, потенцијално, чак и ако није актуелна, објективност може бити замишљена без субјекта, али субјективност не може постојати без објекта. Није битно како дефинишемо субјект (субјект је *како?* а не *шта?)*, он има објективно језгро, субјективни квалитети објекта много су више елементи објективности. [301] Осим тога, субјект увек мора да се односи на нешто активно, објект је посредован, али према сопственом концепту, док субјект почива на објективности.[302] Бодријар је настајање концепта, афеката или

[300] Alain Badiou, *Handbook of Inaesthetics* (Stanford: Stanford University Press, 2005), 123.

[301] Примарна за објект јесте усмереност на слику објекта интелекта, а не на прави објект.

[302] Ibid. Корективно субјективно умањење не негира субјективни део. Објект такође посредује, али у оквирима свог концепта, тако да је потпуно зависан од субјекта, као што субјект зависи од објективности.

различитих гледишта везао за једну врсту „радикалног егзотизма“, тачније за отуђивање од властитог идентитета.[303] Сваки процес архитектонске концептуализације, не само хипотетички, може да прихвати најразличитије фрагменте, целине и склопове. Будући да оно што је перцептивно и појавно није апсолутни приоритет концептуалног, али се у архитектури неминовно подразумева, прва генеричка инстанција је преписивање целокупног субјектног или субјективитета архитекте у садржај концепта. Концепт увек подразумева активну мисао, апстраховање не ради апстракције већ ради нове вредности, па је генеричка сила концепта та која инструментализује могуће оптималне функције субјекта. Оно што се дешава јесте обликовање субјективитета концептуалним силама, при чему концепт преузима све конститутивне субјективне функције. Опет је реч о одрицању дêла субјективног зарад настајања архитектонског концепта. Реч којом бисмо могли објаснити ову привремену пројектантску позицију јесте *компромис*.

Дакле, јасно је да постоји дихотомија између субјекта и објекта архитектуре, и да су ова два „појма“ потребна или неопходна, или најпре услов један другом. Ма колико архитектонски објект био независан, немогуће је направити прецизно раздвајање субјекта-архитекте и његовог објекта. Јачину интензитета везе субјекта и објекта архитектуре можемо објаснити Адорновим тумачењем да чак и када је субјект радикално одвојен од објекта (на пример дословном материјализацијом архитектонског објекта), „субјект редукује објект на себе, гутајући га, те тиме заборавља колико је и он сам објект“. То може значити да субјект постаје објект у неком другом (радикалнијем) смислу, дакле са могућности поновног конституисања. Субјект се може од објективитета само потенцијално, али не и актуелно, у мислима, раздвојити, што заправо значи немогућност потпуног раздвајања субјективности од објекта. У архитектонском стварању је посебно наглашено да је субјекту потребна веза са делатним, и то је заправо суштина процеса у архитектури. Ако је онда у „сржи субјекта објект, онда су субјективни квалитети објекта управо моменат објективног. Јер објекат постаје нешто једино ако је одређен“. У архитектури – ако га је одредио архитекта.

[303] Baudrillard i Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 49, 17.

У Адорновој теорији субјекта и објекта налазимо важна места у којима се субјект и објект конституишу, у којима се преводе један у други, чак и стварају привиде или илузије (*Schein*)[304] неких можда немогућих односа. Међутим, битно је да у овим тумачењима препознајемо могућност да субјект и објект мењају идентитете, улоге и позиције. Потенцијал архитектонског концепта да превазилази своју позицију, дакле да из објекта пређе у субјект, и обратно, кључна је позиција за архитектонску продукцију, дакле и за сáмо пројектовање објекта архитектуре. Архитектонски концепт увек је објект и субјект. Ако га узмемо као објект субјекта-аутора, он је субјект свог материјалног објекта архитектуре. Објект (материјални објект архитектуре) не настаје без субјекта, већ је условљен субјектом-аутором, посредно, преко свог објекта – концепта. Као извор могућности транспоновања и превођења сопственог идентитета у објект путем самоотуђења, он живи у новом хибридном склопу с новом субјективности. У том контексту у архитектури се увек ради о потенцијалу настајања комплексних функција преласка објектног у субјектно, субјектног у објектно. Као последица таквог кретања у процесу архитектонског пројектовања, настаје могућност амбивалентног пројектовања субјективитета, заправо ризик да се концептуална вредност припише само објективном, исцрпљујући се сама у себи а задржавајући искључиво форме филозофског концепта. Међутим, како је апсолутни императив архитектонског концепта његова материјализација, његова рефлексија у простору и времену – ма коју форму објектности то генерисало – сврха за архитекту постаје пројектовање управо овог романтичног субјект–објект стварног и илузорног концептуалног односа. Суштина те функције субјектног померања аналогна је отелотворењу, неминовним сукцесивним актуелизацијама субјекта. Реч је о самообликовању у сталној еманципацији, (де)конструисању и (ре)конституисању субјекта-аутора сваким новим пројектантским процесом. Посреди је концептуализација личне архитектонске улоге управо у концепту који субјект-аутор пројектује. Овакво обликовање субјекта слично је Шопенхауеровој форми

[304] *Schein* се преводи и као привид. У енглеском се често преводи као илузија, видети у "Subject and Object." *Frankfurt School Writtings on Epystemology, Ontology, and Method*, ed. Rudolf Groff, (London: Bloomsbury, 2014).

„чистог субјекта сазнања“, где се у цикличним самопрепуштањима[305] архитекта ослобађа од самог себе како би се препустио предметима које посматра. С друге стране, опција која се заводљиво нуди разградњом субјекта, као отпор идентификацији, привременим укидањем његових функција, истовремено јача самог субјекта до распада субјективности.[306] У условима савремене архитектонске стварности то делује као једноставан избор задовољавања привремене егоцентричне стваралачке реалности. Међутим, када се у истом том времену као питање (или проблем) уведе вештачка интелигенција и мноштвеност виртуелног и дигиталног, фундаментално питање субјектног – оног што искључиво припада субјективном стваралачком потенцијалу, дакле питање „ко?“ – неминовно добија архаичну скраму. Парадоксално, за архитектонску позицију „Адорнов субјект“ афирмише јачину архитектонског субјекта и субјективности над објектношћу, иако своје полазиште има у распаду „субјектоцентричне парадигме“.[307] У архитектури, свако настајање ипак започиње субјективном концептуализацијом, иако ће пројектантски процес, приближавајући се објекту, постајати све више обрнуто асиметричан. Нестајање субјекта током пројектантског процеса, те стапање естетике субјективности са објектом који настаје, праћено је појављивањем оних процеса који дефинишу искуство где се субјект и објект обликују и преобликују један другим, постајући зависни један од другог.[308] Архитекта као аутор – стварни појединац, увек је присутан преко „објективних процеса субјективизације који га сачињавају и диспозитивā што га уписују и хватају у механизме моћи“,[309] иако свака субјективизација указује на могућност грешке.

Дакле, у архитектури је првенствено реч о нестајању, а не о настајању. То је само један од многих њених парадокса. Чуми је „моментом архитектуре“ назвао онај тренутак кад архитектура постане живот и смрт истодобно, када „искуство

[305] Артур Шопенхауер, *Метафизика лепог* (Београд: Партенон, 2011), 7.

[306] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 12.

[307] Ibid., 14.

[308] Agamben, *Profanacije*, 68-71.

[309] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 70.

простора постане властити концепт“. Ми смо моменат настајања архитектуре прогласили местом нестајања (и настајања) субјекта у објекту и објекта у субјекту. Попут смењивања живота и смрти. Ово се прозрачно види у ономе што Олије каже, а то је да концепт захтева да субјект буде подређен до те мере да се претвара у концепт, то јест да се *субјект производи саможртвовањем*.[310] Можда је то управо онај фрагмент подређености која је увек део идентитета стваралачког субјекта.[311] Или је реч „(…) о оној идентичности која се изграђује између предмета и мишљења о њему“.[312] Исто је и са производњом објекта архитектуре. Субјективно се у архитектури увек претвара у концепт.

[310] Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, 158.

[311] Видети о француској речи *sujétion* („потчињеност“) на страни 132.

[312] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 64.

05 ТАБЛА „СУБЛЕКТ : ОБЛЕКТ“
„CROSSOVER“ – ГАЛЕРИЈА ИПАЕ, РЕКОНСТРУКЦИЈА, БРАНКОВ МОСТ, БЕОГРАД, 2014. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИК: ЛУЖАНИН. ФОТО: БРУН.
„ГРАДСКА ГАЛЕРИЈА“, КОСАНЧИЋЕВ ВЕНАЦ, БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ (2016). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ЂУКАНОВИЋ, ЈОВАНОВИЋ, ДАНИЛОВИЋ, ПОПОВИЋ.

06 ТАБЛА „СУПЕРСИМЕТРИЈА“
„CROSSOVER“ – ГАЛЕРИЈА ШТАБ, РЕКОНСТРУКЦИЈА, БРАНКОВ МОСТ, БЕОГРАД, 2014. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИК: ЛУЖАНИН. ФОТО: ДАНИЛОВИЋ.
DIPOS, ПОСЛОВНИ КОМПЛЕКС, БЕОГРАД, КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ (2017). ДРУГА НАГРАДА. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ЂУКАНОВИЋ, ЈОВАНОВИЋ, ДАНИЛОВИЋ, ПОПОВИЋ.

1.3 Други објект. Двострукост рефлексије

Other Object. Twofoldness Of Reflection

Дело и аутор.

„Није важно ко говори, неко је рекао *није важно ко говори*“, цитира Фуко Бекета покушавајући да осигура равнодушност према аутору, према „појму аутора“ (*notion of 'author'*). „What does it matter who is speaking“, someone said, „what does it matter who is speaking“. И онда подвлачи „*who is (...)“ – „who is author*“. Делује као да постоји прекид и можда би прецизније, тачније (или искреније) питање било „ко говори“ или „ко је аутор“. Аутор свакако постоји. (Негде). Аутор, творац, стваралац, зачетник (*the originator* – тако би рекао Дерида). Можда је избегавање директно постављеног питања или именовања знак потребе да се одложи присуство тог истог аутора. Зашто? Зато што одговорност и могућност одлуке шта је то дело сноси ипак аутор. Као и аутор питања, аутор овог текста.

Фуко признаје да постоји чврсто и коренито јединство аутора и дела[313] [„Чак и данас, када реконструишемо историју једног концепта (*concept*), књижевног рода или филозофске школе, ове категорије делују као прилично неубедљива, споредна, вештачка одмеравања у поређењу са чврстим и коренитим јединством аутора и дела.“[314]] Текст, јасан и близак, дело је за Фукоа (он је ту, присутан је). „Текст указује на *му* ‘фигуру’ која је, гледано макар споља, ван њега и претходи му.“ [„Засада, ипак, желим да се бавим само односом између текста и аутора и начином на који текст указује на ту ‘фигуру’ која је, гледано макар споља, ван њега и претходи му.“[315]] Иако делује запостављена, у овој реченици кључна реч јесте *однос*, пре неголи *фигура* (субјект) или *текст* (објект), а затим и показна заменица „та (фигура)“, што нас враћа на правовременост питања „ко је аутор“ (а не „шта је аутор“).

---

[313] Mišel Fuko, „Šta je autor?“, u Nada Popović-Perišić, ed. *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije* (Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1983), 32-45.

[314] Ibid.

[315] Ibid.

„Није важно ко говори, неко је рекао *није важно ко говори*“, каже Бекет, и Фуко понавља. Понављање (на Делезов начин), иако успорава целу ствар, појачава тензију целе реторике. Неко говори и неко је рекао. Говорити и рећи. Два субјекта (у једној реченици), две радње. А онда, изостанак субјекта. Нема међутим ни објекта: не знамо шта се говори (да ли је посреди текст, да ли је у питању реч, песма...). Друга ствар је разлика, неко нешто говори и неко је изрекао чињеницу да неко нешто говори (питање је ко?). Фуко том реченицом наглашава Бекетову равнодушност коју користи не би ли осигурао да аутор буде елиминисан из текста:

> „(...) ради се пре о стварању простора у којем онај ко пише беспрестанце ишчезава.“ [*it is, rather, a question of creating a space into which the writing subject constantly disappears.*]
>
> и
>
> „Ауторов траг налази се у особености његовог одсуства.“

Међутим, није ли у простор уграђен сâм аутор, његов творац, изумитељ, није ли он прогласио постојећим тај простор? Не осигурава ли реч „стварање“ увек ново поновљено присуство онога „ко пише“?

И, да ли је „особеност одсуства“ управо снажнија и стварнија од трајног, реалног дословног присуства? Аутор је онај ко је тачно пројектовао једно своје одређено одсуство и тим чином постао потпуно интегрисан у простор који ствара или га је створио за сопствено ишчезавање. Агамбен је то протумачио као „гест“, гест одбацивања било какве важности идентитета аутора, али гест којим је заправо потврдио његову несводљиву нужност.[316]

Две су теме које Фуко поставља за савремено писмо-дело: савремено писање се ослободило „димензије изражајности“ (писање премашује своје границе и надилази своја правила) и то је управо стварање простора за одсуство субјекта. Друга тема је смрт. Смрт је, свакако, гаранција за коначно и бесконачно.

[316] Agamben, *Profanacije*, 70.

Жртвовање. Узвишеност. Прекид. Бесмртност. Смрт и Бесмртност. Предухитрити и задржати. Одложити. Померити. Поновити. Осигурати.

„Дело, чија је сврха некад била да осигура бесмртност, сада има права да убија, да усмрти свог аутора, као у случају Флобера, Пруста и Кафке. То међутим није све: ова веза између писма и смрти испољена је такође и у потирању индивидуалних обележја онога ко пише.“[317]

Архитектонско дело, објект архитектуре, кућа, зграда, пројект... увек убија део свога творца, аутора, неповратно преузимајући нешто од његовог бића. Парадоксално је што у том чину дело обезбеђује бесмртност аутора, који део себе преноси у другу раван, где ће живети у другој форми текста, речи или слике, не потирући нити поништавајући своју индивидуалност као аутора-архитекте или писца. Индивидуалност и карактер (или Адорнов идентитет) аутора-архитекте постаје сама форма неког новог облика постојања, или облика живота у објекту архитектуре – делу, архитектонском делу. „Траг писца сведен је тек на необичност његовог одсуства“, каже Фуко. Није ли цела страст и жеља „димензије изражајности“ текста и писма, као и архитектонског објекта, у стварању илузије и осећају стварног присуства, јачег и потпунијег од пуке материјалности постојања? Преузимајући улогу мртвог човека, нестајући у материјализацији сопственог идентитета у детаљу и целини, да би омогућио бесконачност и бесмртност, својим присуством „у игри писма он мора преузети улогу мртвог човека“, и то у материјализацији свог стварног просторног и временског објекта, где ће се изнова и стално појављивати као притајени експонент у сопственом концептуализованом делу.

Дело. Држећи на две стране аутора и дело – („реч и ствар“), Фуко избегава да их споји у синтагму „ауторско дело“, и покушава да „повлашћени положај аутора“ замени са две идеје. Прва је идеја дела [*The first is the idea of the work*], а друга појам писма. (Фуко не раздваја појам и идеју, а концепт помиње само у уводу.) Дело има структуру, архитектуру, унутрашње односе, суштински облик,

[317] Mišel Fuko, „Šta je autor?,“ 32-45.

анатомију. Питер Ајзенман прогласио је идеју пројекта (*the idea of the work*) суштинским, есенцијалним језгром око којег настаје концепт, што значи да је концептуализација идеје фундамент сваког архитектонског пројекта. Он је „формацију пројекта“ ставио изнад објекта не доводећи (ипак) у питање неопходност остварења материјалног архитектонског објекта да би архитектура уопште постојала. Али за Ајзенмана, пројект је попут текста, дело, дело које мења свет. Друга идеја којом Фуко покушава да удаљи аутора од његовог дела јесте „појам писања“, који заправо премешта искуствена обележја аутора у „трансценденталну безименост“. Међутим, насупрот томе, Фуко као да избегава рећи да и цела идеја дела и писање као вишак (*its enigmatic excess*) који превазилази аутора непрекидним трајањем негде само потхрањују ту повлашћеност и замагљују право значење његовог, ауторовог нестанка. Да ли писмо, као и објект архитектуре (одсуством и присуством), обезбеђује непрекидно трајање свог аутора упркос његовој смрти и његовом *загонетном вишку* или самопревазилажењу помоћу свог ауторског дела? Када дело превазилази аутора, то је заправо ауторов наставак, продужетак живота; архитектонски објект-дело архитекте преводи смрт у нов живот. Тај нови живот је концепт који држи све као једно, и све заједно у једној идеји о једном облику живота: аутора, зачетника, генератора, творца, дела-објекта и архитектонског концепта који остварује илузију овог стварног и ипак крхког постојања. Аутор је увек присутан својим аутентичним концептуалним одсуством. Аутор „омогућује да се један број текстова обједини, дефинише, да се раздвоји од других, да се између њега и других успостави разлика“ – то је чист концепт, архитектонски концепт. Ауторски, један одређен партикуларни концепт. Аутор-архитекта успоставља везу међу текстовима, међу концепцијама, између простора и времена, обједињује концепте под истим именом, утврђује их помоћу других концепата, успоставља односе међу њима, и на крају уређује однос између живота и смрти. Према Фукоу, те акције показују да је реч о дискурсу, али реч је заправо о концепту, концепту као ауторском делу, ауторово дело је концепт којим овај остварује своје трајање у „особеном неприсуству“, трајно и потпуно, попут „стилског јединства“ свесног и несвесног аутора-функције.

Концепт је тако присвајање идеје, простора, времена. „Текст увек садржи знаке који упућују на аутора“[318] или, бергеровски речено, „свака ствар садржи и начин гледања“ – тај садржај је сам аутор или оно ауторско аутентично. Он јесте бескрајни извор значења којим испуњава дело, он претходи делима, он даје могућност дела. Субјект-аутор је „као живућа индивидуа, сваки пут присутан преко објективних процеса субјективизације који га сачињавају и диспозитива који га уписују и хватају у механизме моћи“.[319] Архитектура, као и сваки дискурс, има свога аутора, а „(...) сваки дискурс подарен аутором-функцијом поседује мноштвено ‘ја’.“[320] Међутим, насупрот аутору-функцији које Фуко одређује,[321] целокупно стваралаштво у архитектури полази и потиче из једног стварног појединца, и само он може покренути више истовремених *ја*, више „субјеката-положаја“ које могу заузети различите категорије појединаца, чак и када је реч о групи аутора који тесно сарађују пројектујући или стварајући једно дело. Видљивост естетике субјекта, аутора који није мртав али јесте делимично заробљен у свом објекту, појавност естетике у трагу свог одсуства у објекту, то је преузимање ауторске позиције или могућност жртвовања, одрицања од дела себе, који ће се поново (трансформисан) вратити путем неког новог концепта. То је слично активностима које је Фуко у *Речнику филозофије* одредио као процесе у којима није реч о потпуном апстраховању субјекта већ о настајању оних процеса у којима субјект и објект заједно *дефинишу искуство где се субјект и објект обликују и преобликују један другим и један у зависности од другог*. Међутим, делезовски концепт у архитектури је „(...) бестелесан, иако се отеловљује или остварује у телима. Али он се заправо не подудара са стањем у којем се остварује. Нема просторно-временске координате, већ само интензивне ординате.“[322] *Други објект* или ауторско дело архитектуре утемељено је и успостављено поистовећивањем концепта са његовим одразом – делом у коме преовладава обрнута симетрија: оно у чему се аутор може окренути себи самом на исти начин

[318] Mišel Fuko, „Šta je autor?,“ 39.

[319] Agamben, *Profanacije*, 70.

[320] Fuko, *Šta je autor?*, 40.

[321] Ibid.

[322] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 28.

као што ће рефлектовати себе ка другом субјекту. Делез је у *Разлици и понављању* дефинисао однос концепта и његовог (припадајућег) објекта као „представу“, и то двоструко, као „памћење“ и као „самосвест“.[323] Како је свако одређење, по Делезу, у крајњој инстанцији концептуално, оно је, као актуелно, део садржаја неког концепта. Зато други објект или објект архитектуре као део садржаја концепта аутора актуелизује истовремено и део концепта и аутора који је зачетник целокупног процеса. Свеукупно трајање или диспозитив води ка савршеном јединству аутора, концепта и дела, а „Савршено објективно јединство заснива се на некој врсти необјекта“.[324] То савршено објективно јединство архитектуре представља концепт као јединство коначног са бесконачним:

> „Дакле, оно што је настало јесте нужно-и-бесконачно коначно, али такво је само релативно. Јер, истински за себе коначно никад не постоји, него постоји само јединство коначног са бесконачним. Дакле, свако коначно, посматрано за себе, јесте с оним посредством чега оно јесте реално, а опет то јединство с оним што је у јединству форма, јесте кажем, релативно јединство коначног и бесконачног. И сад, уколико је нека ствар савршенија, утолико она више тежи да у оном што је у њој коначно представи оно бесконачно како би тако оно по себи коначно што више изједначила с оним по себи бесконачним.“[325]

Преузимање иницијативе или чинилац који спаја коначно с бесконачним, аутор дела, „actor“, који узима значење „*auctor-a*“, онај је који ствара, остварује оригиналну идеју. Он на себе преузима идеју ауторитета, аутор је једини одговоран за „састав књиге“, објекта или дела. Онај што има овлашћење за доношење одлука, онај што даје мишљење које је потпуно аутентично.[326] Агамбен је аутора прогласио гестом[327] (потез, *die Geste, gesture*), Витгенштајн је

---

[323] Делез, *Разлика и понављање*, 30.

[324] Bašlar, *Novi naučni*, 89.

[325] Šeling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, 56.

[326] D. CHENU, *Auctor, Actor, Autor*, 81–82.

[327] Agamben, *Profanacije*, 70.

архитектуру дефинисао као гест, и то сасвим особен гест, а гест је покрет и / или преокрет, гест је чудо, оно чудесно; гест је догађај. А догађај надаље побуђује и изазива *самотематизацију* оних што га перципирају и прихватају; гест је скуп операција или рад којим [се] усклађује и дотерује видљиво с невидљивим, сразмера са мером (...); гест изражава једну мисао и једну емоцију и, коначно, оно што је гестуално не препознаје се у правилима.[328] Архитектонски концепт увек одступа од правила и превазилази их, стварајући оно најаутентичније и најоригиналније. Зато и ствара чисто, право ауторско дело.

[328] V. Đokić i P. Bojanić, „Šta jeste arhitekturalni gest?“ u *Arhitektura kao gest: veliki i mali arhitektonski potezi,* ur. V. Đokić, P. Bojanić (Beograd: Arhitektonski fakultet, 2012), 11-12.

07 ТАБЛА „ДРУГО“
„DOUBLE DOUBLE“ , ЕНТЕРВЈЕР КОМПАНИЈЕ ТЕХТИЛ, НОВИ БЕОГРАД. РЕАЛИЗОВАНО 2015. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ. ФОТО: МИРЧЕТИЋ.
„ТРИ ЦЕНТРАЛНА ТРГА У БЕОГРАДУ“, ТРГ НИКОЛЕ ПАШИЋА, ТРГ ТЕРАЗИЈЕ И ТРГ РЕПУБЛИКЕ (2015.) НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ. САРАДНИЦИ: ШЕВО, ПЕТРОВИЋ, БРДАР, ТОДОРОВИЋ.

1.4 Процес

The Process

Архитектура увек трансформише. Архитектонске али и филозофске, дизајнерске и научне технике и процеси омогућавају нам репродукцију, архитектонско стварање. Стварање сопствених норми и правила прати перцепција која увиђа да се остваривање циљева и решења проблема неретко може налазити и изван дискурса и праксе. Стварна пракса и процес производње у архитектури, од саме концептуализације до техничке продукције, комплексан је скуп сложених акција и неизвесних исхода, праћен често конфликтом различитих вредности. Из перспективе техничке рационалности, професионална пракса је процес решавања проблема, што најчешће игнорише суштинску вредност, а то је пројектовање проблема. Архитектонски процеси су сукцесивне временске дефиниције и одлуке које просторно и временски постављају циљеве које треба постићи или који морају бити конструисани из материјала проблематичних ситуација. А те ситуације су, опет, збуњујуће, узнемирујуће и несигурне, као и ситуације које су нове и непознате. Архитектонски процеси су сетови логичких, интуитивних али и потпуно инстинктивних временских акција, различитих интервала и секвенци, али су увек, ма колико дисперзивни и распарчани били, део неког циљаног процеса. Архитектонско стварање, према Тадао Анду (Tadao Ando), не укључује само промишљања о пореклу и суштини функционалних захтева пројекта, већ и „(...) одређивања његових суштинских питања (...) Када логика прожме процес пројектовања, резултат се препознаје у јаснији структуре или просторном поретку који су видљиви не само чулима већ и разуму.“[329] Дакле, реч је о пројекту који процесима, потпроцесима и фазама увек отвара оно што следи, постављајући јасну структуру самог процеса који ће пројектовани циљ или исходиште просторно и временски приближити.

[329] Tadao Ando, “Beyond Horizonts in Architecture,“ in *Tadao Ando,* ed. Kenneth Frampton (New York: Museum of Modern Art, 1991), 75–96.

Процес је серија акција, серија корака који се предузимају одређеним редом како би се дошло до одређеног циља и како би се достигао особен крај – исходиште. Процесе чине процедуре, операције, активности, акције, вежбе, послови, делатности, задаци, поступци, предузимања радњи, припреме радњи, функције, методе за извођење операција, дијаграми организовања процеса, стратегије извршавања акција и активности, стратешко планирање процеса, извештаји.... У архитектури реч „процес“ чини градивни елемент многих склопова: процес пројектовања, дизајнерски процес, процес управљања, процес организације (нпр. градилишта), дигитални процеси (најчешће везани за различите дигиталне пројектантске технике)... Осим тога, реч „процес“ остварује низ концептуалних аналогија и преплиће мреже потеза, дела, деловања, актова, акција, те упућује на гест, захват или чин. Иако сваки процес дефинишу одређени пресечни моменти, фазе, кораци или стабилне позиције, процес у архитектури увек је везан за кретање и покрет, за динамички план, чак и када је потпуно статичан и заустављен у тачки мировања. Кретање и покрет отварају следећу димензију архитектуре: време и временске дистанце. Проблематизујући интервале, сукцесије и коначно питање временског циља, процес постаје потпуно делезијанска идеја. Механизми репетиције али и дистинкције различитих активности који одређују сам пројектантски процес утичу на његов карактер и исходиште. У архитектури, *понављања* поступака повезују време и процес. Понављање увек ствара активност, одређује криву функције, везујући време и деловање, трајно и путем заједничких модификовања, постављањем нових пресечних тачака, интервала и нових потфункција. Како је смисао и сврха понављања увек и искључиво *разлика*, свака архитектонска функција може се објаснити као својеврсно понављање: увек се пројектује другачије у односу на само понављање, и као цело и у детаљу. То може значити да јављање онога што се даје понављањем јесте кључ архитектонског процеса. Функције и дијаграмски прикази (понављања и разликовања) систематизују методолошка питања самог процеса пројектовања у покушају да увек остваре хронолошке везе временских (дис)континуитета генезе концепта, у следећој инстанцији пројекта или објекта архитектуре. У тим поступцима, прецизност задобија витални значај јер је *грешка* као потенцијал субјекта архитектуре увек интегрисана у сам процес. Прецизност служи као

техника да се стабилизује простор за проучавања разлике, како би се разлика уочила као грешка у тоталитету прецизног система. Веза између елемената процеса увек постоји, али кључ процеса је природа постојећих односа и оних који се процесом пројектују, и то чини временску сложеност унутар архитектуре. Покрет и процес су логика архитектонског пројекта, јер тако долазимо до нових вредности које омогућавају нове процесе и нове форме. Нови архитектонски процеси су, за Ајзенмана, одређени пројектом. Првим покретом идеје у дијаграму ума („diagram of mind“) започиње комплексан процес концептуализације идеје као језгро будућег пројекта.[330] Покрет и дијаграм, простор у коме ће се концептуализовати идеје, битне су одреднице или координате целокупног Ајзенмановог процеса. Дерида је интенционалност према идеји видео као чист покрет феноменолошке темпорализације, усмерене управо ка будућности, у форми новог пројекта, у коме је садржано све претходно.[331] Кјеркегор (Søren Kierkegaard) и Ниче унели су једну нову тему у филозофију, „активно кретање“, као оно које је у стању „да од самог кретања, без уметања, направи дело“.[332] Архитектонски процеси увек подразумевају такво активно кретање које даје макар привремену вредност, вредност која се именује различитим формама пројекта, практичног или теоријског. Међутим, на који начин и којим механизмима се у неком скупу понављања и уобичајених активности ослобађа кретање које само по себи делезовски активира, покреће метафизику архитектонског пројекта, и непосредно прелази на прављење дела? Ако је интензитет нединамичка димензија, пројект се интегрално реализује у оквиру фиксног рама, то је претпостављени или задати контекст. Кретање и покрет (првенствено архитектонског проблема) стварају динамику интензитета и процес увек отварају ка новим непознатим правцима и просторима. Реч је о енергији

[330] Bojanić, Đokić, *Peter Eisenman: In Dialogue with Architects and Philosophers*, 161.

[331] Тренутак садашњости увек укључује оријентацију ка будућности, што је за Дериду сам пројект. Интенционалност према идеји је чист покрет феноменолошке темпорализације као излазак из себе ка себи апсолутно „живе садашњости“. Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 60.

[332] Делез каже да активно кретање стоји насупрот Хегеловом апстрактном логичком кретању (називајући га лажним).

(*energiea*)[333] која ће у активном кретању ослобађати креативну потенцијалност (*dynamis*).[334] Идеја о повратку (као понављање) да би се дошло до оног новог Ајзенманов је методолошки принцип деконструкције. На сличан начин, али у другом сензибилитету, Тадао Андо износи следеће одређење: „да би дошао до места, мораш га разбити на делове, погледати унутра и наћи семе онога новог.“[335] Простор, али и поступак, мора нестати или се распарчати на фрагменте ка комплексности која је активна и способна за продукцију. Насупрот томе, дубина или интензивна сложеност концептуалног простора и времена која се приказује или разуме у тим моментима који га држе одвојено мора се увек доводити у идеалну размеру, што се чини посредством концепта, све стога да би се поново саставили у оно присутно. Ајзенман процес концептуализације одређује као сталну неопходност преиначења одсутног у присутно, како би се овладало његовом имплицитном слабости и суштински отворио потенцијал за *reframing*.[336] Настајање и нестајање захваћено архитектонским концептом збива се у садашњости, али са нужном последицом придруживања временских одредница архитектуре, временских интервала и захвата времена, јер будуће увек садржи и претходно, које је увек прошло у односу на будуће.

Архитектонски концепт има више процеса, процес како настаје и процесе како се ангажује. *Процес, то је оно како процес функционише, како се поступа*.[337] На пример, Сезанова (Paul Cézanne) слика као „перформанс процесности“ задржава своје капацитете да се умножава јер омогућава различита гледања различитих субјеката. Као таква вишеструкост, слика се одупире коначности и никада није закључана или фиксирана у стварности. Архитектонски концепт, као Сезанова

---

[333] Грчки термин „*dynamis*“ употребљава се да означи могућност, потенцијал, потенцију, моћ (*ability, potential, potency, power*), док „energeia“ кореспондира са речи „активност“ (*activity*) и, посебно према Аристотелу, са *актуелности* (*actuality*) у смислу „активно, постојеће“.

[334] Rajchman, *Constructions*, 19–21.

[335] Tadao Ando, *The Yale Studio and Current Works* (New York: Rizzoli, 1989), 19.

[336] „*Reframing*“ је психолошка техника која се састоји од идентификације и затим оспоравања ирационалних или маладаптивних мисли. *Рефрејминг* је начин гледања и доживљаја догађаја, идеја, концепата и емоција, не би ли се пронашле друге позитивне алтернативе, све до граница са опсесивним.

[337] Jenny Helin i dr., ur., *The Oxford Handbook of Process Philosophy and Organization Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 1.

слика, задржава бескрајни капацитет гледања у варијацијама, јер попут слике преноси *ствари* без њиховог коначног фиксирања у целину с деловима. Сваким новим гледањем слика се деконструише у гледаоцу, стварајући узрочно имплицирану материју, с једне стране, и метафизички резонантно значење, с друге стране. То је оно што би Бергсон назвао интуитивно и целовито, интензивно мноштво.[338]

Процес пројектовања представља постављање у однос стварност и имагинарну очекивану пројекцију стварности, могућност да се преокрене однос између идеја и живота, филозофије и естетике архитектонске стварности и илузије. Свет и живот никада не достижу стварно стање које пројектујемо, коме се надамо или које желимо. Пројектантски процес је усмерен на последње ствари, једноставне коначне ствари као што су воће, посуде или чињенице Сезанове слике. Те ствари трајањем постају *активно неодређене, супротне супротности*[339] и као *остајање* припадају трајању, које је у суштини једино битно. То су тренуци када ствари припадају својој стварности, када постоје у некој одређеној форми, задржавајући ипак потенцијална (концептуална) постојања као могућност преображења. Хајдегер је ово код Сезанових слика назвао „присуство“ (*presence*). Али оно што чини вредност Сезанових слика за Хајдегера јесте управо то што оне приказују обоје, и присуство и оно што Хајдегер мистично назива синтагмом „чинећи присутним“ (*making present*). Исто као и архитектонски концепт, то је могућност новог присуства.

Мислити процес, или разумети процес, то се може систематизовати као привременост, целовитост, отвореност / отварање себе, сила и потенцијалност.[340] Ти процеси не замењују једни друге и они се, како каже Витгенштајн, пре могу

[338] Ibid., 1–5.

[339] Ibid., 13.

[340] Узимамо ову класификацију до које је дошла група филозофа посредством тема у музичком запису које усмерава процес размишљања и процесуално истраживање самог процеса, јер начин на који су апстраховани потпуно је аналоган ономе што могу бити хијерархије архитектонских процеса концептуализације у најширем смислу. „Thinking Process“ u Jenny Helin i dr. ur. *The Oxford Handbook of Process Philosophy and Organization Studies* (Oxford: Oxford University Press, 2014), 5–17.

одржавати заједно, са *једним цртежом и другима окупљеним око њега*. Привременост увек осигурава динамику, а целовитост процеса пројектовања постаје питање комуникација, реторике и перформативности концепта, парадоксално с обзиром на његов природни (пост)структурализам. Отвореност као разумевање ствари у односу на друго, интерес за институционализацијом и етичким, однос према могућим (само)организацијама форме објекта, али и питање иновације, утицаја, идентитета, то постаје архитектонска пројекција трансформабилности и флексибилности. Потенцијалност, оно што би „могло постати“ јесте основа за стратегију и ширење концептуалног садржаја, док темпоралност као пролажење времена и избор из вишеструких могућности стварања нових облика постаје питање будуће пројекције концепта. Све ове процесности, фазе и токове концептуализације заједно одређује оно што бисмо можда могли означити као два паралелна интегрисана тока (идући за Слотердајком): процес самоформирања (*self-formation*) и процес формирања (*processes of formation*). Дакле, како концепт настаје и како концепт производи. Процеси којима се суштински остварује производња концептом, деловање концепта у архитектури према циљаном исходишту (најчешће продукција архитектонског објекта, теорије и простора) – све су то стваралачки поступци прављења и стварања архитектуре. Идеја о (само)формирању архитектонског концепта уводи нас директно у проблем интринзичне структуре и његове онтолошке пројекције. Оперативно мишљење и деловање, логика искуственог, рефлексија унутрашњег и интуитивног садржаја концепта у једном испреплетаном и комплексном процесу, то су кретања која нас (присетимо се Бергсона) изводе ван властитог трајања. Тежња да се увек одупремо познатим архитектонским моделима установљених типолошких процедура подразумева покретање радикалних методолошких апарата утканих у само концептуално тело. То значи да сам концепт, заправо његов садржај на страни оног ангажованог, садржи просторно-временски кôд, попут неког записа између дигиталног и аналогног којим ће се поставити и уредити сама методологија архитектонског пројектовања. Радикално питање настајања интринзичног филозофског система концепта истовремено је питање конституисања самог концепта. Како настаје концепт и који су процеси неопходни да се десе или изазову појаву новог, питање

је које превазилази све рационалне мисаоне систематизације, менталне склопове и појмовне поставке. Ако је концепт конституент мисли или апстрактни ентитет, или целовитост апстрактног мисаоног мноштва означена као „Једно“, или пак „оно“ како се свест и стварност мисли и ствара, или, напослетку, логичка и интуитивна мешавина „свега“ (како то дефинише Фреге), јасно је да ће пројектовано питање увек превазилазити сваки логички одговор. Теорија Доналда Шена (Donald Schön) о стварању и развоју нових облика концепата у дизајнерским процесима, налик на савремене аналогне технолошке моделе или идеје о бекграунду, делимично разјашњава процесност настајања концепата. Поступак њиховог формирања у дизајну јесте успостављање аналогног односа претходног и новог, или експлоатација улоге старог у креирању новог. Теорија „премештања концепата“ (*displacement of concepts*)[341] представља само општи оквир за описивање тога како можемо искористити постојеће у креирању новог,[342] или како се *претходно* модификује и транспонује контекстуализацијом у новој ситуацији. У том смислу, Шен сматра да процесе формирања концепта уопште не треба објашњавати, једноставно зато што су све нове идеје само (ре)комбинације старих идеја које резултирају новим целинама, које, надаље, никад нису више од *збирке старих делова*.[343] Међутим, ако се нови концепти изграђују из делова старих концепата који су, с друге стране, резултат (ре)комбинације делова још старијих концепата, остаје питање како нешто настаје, ствара се као прво. Витгенштајн сматра да су концепти „теоријски носиоци“ и да формације нових концепата значе увођење нових теорија. Ново је свакако оно што се појављује први пут, било да је реч о ствари или о концепту. Сваки процес има свесни део (*conscious part*) који подразумева самопројекцију могућих комбинација познатих

[341] Методолог дизајна Доналд Шен у студији *Displacement of Concepts*, поред две постојеће „недовољне категорије тела теорија“ о формирању нових концепата у науци и технологији, предложио је, као алтернативу, трећу теорију – „премештање концепата“. Први скуп теорија које је идентификовао укључује идеју да је формирање концепата суштински необјашњиво. Друге теорије говоре да се нови концепти само *мистериозно и несвесно појављују*, нудећи свету оно божанско. И сам процес је мистерија јер се нови концепти осветљавају из нашег несвесног. Шенова теорија нуди развијање нових концепта на основама претходних или путем реинвенције, надградњом постојећих.

[342] Овај оквир је даље разрађен коришћењем неких домета рада Џорџа Лакофа (George Lakoff) у когнитивној семантици, или оним што Вим Мулер (Wim Muller) назива „изградња дела“ у методологији дизајна конструкције типова производа као структуре за организацију познавања дизајна.

[343] Donald Schön, *Displacement of Concepts* (London, New York: Routelge, 2001), 9.

елемената, али то ипак није формула за формирање онога што је ново само по себи. Генерисање потпуно нових концепата треба да буде необјашњиво, интуитивно. Њихово померање или премештање у Шеновој теорији подразумева да се стари концепти не преносе буквално у нове ситуације, већ се морају реструктурирати као одговор на њене карактеристике. Тако познато постаје „пројективан модел за непознате", водећи ка новом начину гледања и непознатог и познатог. Шен разликује четири повезане, али не и фиксне фазе у процесу померања концепата: транспозиција (*transposition*), тумачење (*interpretation*), корекција (*correction*) и објашњавање (*spelling out*).[344] У суштини, стари концепт се узима као програм за истраживање новог, помоћу којег се може утицати на квалитете новог концепта. Пружајући објашњење за онај део који старо или претходно игра у стварању новог, то тумачење помера фокус пажње на нови проблем и начин на који ти концепти омогућавају померање и присиљавају себе на опажање нове ситуације.[345] Међутим, суштински, питање новог концепта и *новог* у архитектури су идентични. Концепт ствара ново, па је стварање концепта имагинарно и скривено место, место тајне које се открива само стваралачком енергијом коју овај преноси на свој објект.

---

[344] Ibid., 53.

Транспоновањем се најпре успоставља симболички однос између старог и новог. Затим се стари концепт додељује посебном аспекту нове ситуације, која поседује специфичну постојећу структуру и која би, надаље, могла да утиче на структуру старог концепта представљеног као пројектовани узор. Корекција подразумева прилагођавање старог концепта новој ситуацији, то јест њихово уклапање. Међусобно прилагођавање може укључивати одбацивање одређених аспеката старог концепта. Последња фаза укључује метафоре које се односе на успостављање оног заједничког, као и разлика између старог и новог концепта.

[345] Ibid., 72. Шен наводи три фактора који би могли да утичу на избор концепата за померање: теоријски ресурси различитих култура, метафоре које већ постоје у нашим теоријама о новој ситуацији, и захтеви саме нове ситуације која тражи да се на одређене начине исправе оне старе.

1.4.1 Морфогенеза хаоса

Morphogenesis of Chaos

Архитектура филозофског концепта неминовно пројектује питање како реалним објаснити илузију, док филозофија архитектонског концепта проблематизује питање како реално увек изнова може постати иреално.[346] Између те две инстанције увек ће се пружати могућност да се доведу у везу и тако интегришу у филозофски и архитектонски концепт. Само путем тог интегрисаног стања моћи ће да се сагледа потпуност филозофије архитектонског концепта. Иако на први поглед парадоксално, ову могућност понудила нам је теорија релативитета, дозвољавајући вероватноћу да су простор и време нераздвојиви. Простор и време су управо димензије које архитектонски концепт врло прецизно и специфично одвајају од других концепата, концепција и платформи, чинећи да његово језгро буде просторно-временски неодређено, при чему ће његова интенционалност увек прецизирати и време и простор. Филозофија измиче архитектури у једној флуидној и ефемерној, али целовитој димензији разумевања времена. Но жеља да се стварност објасни и разуме у рефлексији будућег (будућности) обостран је референт. С друге стране, постструктурализам, који је филозофија као нешто ново понудила свету и стварности, омогућио је архитектури управо то да сукоби простор и време, отварајући једно сасвим ново питање: шта су границе архитектонског концепта?

Теза да ствари настају у хаосу и из хаоса увек је заводљива јер пружа услове за избор. Хаос је продуктивно стање зато што се у њему јавља вишак могућности који не почива на избору посебног тренутка нити условљава апсолутно трајање, већ само омогућује променљивост. Тек у таквој средини можемо тражити јединствене тренутке као одређене исечке или захвате простора и времена.

[346] Хусерл објашњава да иреалне временске одредбе могу припадати непрекидном низу који садржи једну једину временску одређеност, на коју се прве одредбе прикључују уз инфинитезималне разлике. Управо тако реално *сада* увек постаје иреално. Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*, 23. Дакле, увек је реч о разлици. Иако делује парадоксално то да се архитектура увек бави пројекцијама из иреалног у стварано (објект), она заправо пројектује могућности да се у стварности увек рефлектује њена иреалност.

„Говорити о *стању* света у одређеном *тренутку* не значи само препустити се произвољности изабраног тренутка, већ и произвољности стања у самом тренутку.“[347] Непредвидљиво стање хаоса и његова архитектонична метаморфоза од виталног су значаја за настајање и развој архитектонског концепта. Сваки облик или објект има своју морфогенезу – почетак облика, то јест процеса који нагони организам да се развија и генерише свој облик и структуру, али и разумевање (само)одржања и регенерације ткива и органа, као, уосталом, и њиховог формирања.

> „Хаос се мање дефинише својим нередом а више бесконачном брзином којом се распршује свака у њему зачета форма. То је празнина која није ништавило већ једно виртуелно, које садржи све могуће честице и исцртава све могуће форме што се понављају, да би истог часа и нестале, без конзистенције и референције, без последица. То је бесконачна брзина рађања и замирања. А филозофија настоји да сачува те бесконачне брзине и да у исти мах задобије *конзистенцију примерену виртуелном.* Филозофско решето, као план иманенције који пресеца хаос, одабира бесконачна кретања мишљења и опрема се концептима (*concepts*) чије су брзине једнаке брзини мишљења. Наука приступа хаосу на потпуно другачији, готово супротан начин: она се одриче бесконачног, бесконачне брзине, како би задобила референцију која је *кадра да актуелизује виртуелно*.“[348]

Делез и Гатари су на тај начин поставили разлику између науке и филозофије, посредством или односом према хаосу. Амбивалентан карактер архитектонског концепта, осцилујући између филозофског концепта и научне функције, оперативно преузима модалитете обе стратегије. Задобијајући конзистенцију виртуелног као филозофски концепт – истовремено конституише потенцијал да, дејствујући као научна функција, актуелизује оно виртуелно. Архитектонски концепт на известан начин омогућује трајање своје објектности и тиме постаје потентан да оно неодређено преведе у оно што је детерминисано у њему самом.

---

[347] Bašlar, *Novi naučni duh*, 85.

[348] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 147–148.

Настајања концепта, како Делез и Гатари објашњавају, пресеци су хаоса различитим плановима: планом имманенције у филозофији, планом композиције у уметности, планом референције у науци.[349] Уметност, наука и филозофија – ове три дисциплине траже да заронимо у хаос, оне исцртавају, утискују планове по хаосу. Пресецањем хаоса настају варијације које су и даље бесконачне, али привремено стабилне, као чист креативни капацитет концепта: „(...) то више нису асоцијације различитих идеја, већ ново повезивање које врши зона неразлучености у концепту [*concept*].“[350] Хаос је компонован, он се конструише, трансформише, креће се, а његов садржај је значајан колико и место где ће се поставити пресечна раван која га стабилизује и која ће га на неки начин одредити као бивствујуће тело. Управо тако, различитим пресецањима, ми тражимо онај ред којим ћемо обухватити најоригиналнији поредак који ће донети најаутентичнији концепт-објект. Концепт настаје као покушај да се ухвати, захвати и заустави најсензибилније стање хаоса, јер, према Делезу и Гатарију, „нема ничег болнијег, ничег што изазива више стрепње од мишљења које само по себи измиче, од идеја које беже, нестају тек што смо их назрели (...)“.[351]

Да ли хаос настаје око идеје, појма, или нечег сасвим другог, или се настајање хаоса и неког језгра одвија заједно, методолошки није од значаја јер се порекло архитектонског концепта истовремено налази у новој идеји и у позадини [*background*] која представља остатке различитих претходних планова или, као што је то претпоставио Шен, старих концепата. У свакој композицији, идеја или чист појам, као, рецимо, код Волфа, имају своје порекло као референт за поредак и катализатор трансформације. Међутим, чини се да данас није довољна класична претпоставка коју ће и Ајзенман и Чуми ипак бранити – да је идеја фокус, центар око кога се ствари групишу и истовремено измештају како би се превладала дисперзија а распарчани елементи окупили. У архитектонској филозофији – и, што је још и већи парадокс – у архитектонској пракси, разлика између научних и филозофских концепата коју су практично демонстрирали Делез и Гатари почиње

[349] Ibid., 274.

[350] Ibid., 256.

[351] Ibid.

да се губи. Они кажу да концепти нису предмет науке. Наиме, предмет науке су функције које се појављују као изрази у дискурзивним системима. Делез и Гатари употребљавају израз „фанктиви“ [*functives*], којим означавају елементе функција, односно елементе који одређују неку научну замисао и конструишу научне објекте. Цела ситуација делује логично и једноставно. Међутим, сложеност и амбивалентност, чак и контрадикторност ове идеје виде се у моменту када за један објект као архитектонски концепт, који је делимично научно конструисан (попут геометријског простора), треба створити филозофски концепт који није дат у самој *конструктивној функцији*.[352] Делезова и Гатаријева теза значајна је за истраживање архитектонског концепта јер омогућава да га релативизујемо или му доделимо двоструку улогу: и филозофско и научно стварање. У том смислу, архитектонски концепт је сложена (пост)структура, целина која се понаша као Њутнова (Newton) формула за силу Земљине теже, где сваки симбол означава могућу концепцију, а формула као цело означава неку врсту предлога који представља објективан стабилан образац. То се може рећи и овако: архитектонски концепт као цело садржи мноштво које је истовремено капацитет за следећу актуелизацију.

Производња субјективности (аутора) као креативан процес, с једне стране, и стварање концепта, с друге стране, два су паралелна тока једног истог архитектонског процеса. Тај процес личи на неку врсту естетске парадигме коју је у психоанализу унео Гатари. Реч је о стварању нових модалитета субјективности, на исти начин на који уметник ствара нове форме из сликарске палете.[353] То је један од разлога што је процес пројектовања концепта отворен и динамичан. Чуми је, пројектујући концепт Ла Вилета, и уводећи увек одређене елементе или неки други концепт, изнова деконструисао пројектантску ситуацију, да би новим пресеком створио критички привремено стабилан поредак и нови контекст. Ајзенманов концепт набирања, иако на први поглед делује као контролисани мисаони и технички поступак увијања или савијања (*the fold*), заправо

[352] Deleuze and Guattari, *What Is Philosophy?*, 117.

[353] Félix Guattari, *Chaosmosis, an Ethico-aesthetic paradigm* (Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press, 1995), 7.

материјализује, у различитим дијаграмима, концептуалну покретљивост, а у извесном смислу и страст и жељу да се процес настајања концепта не заустави. Готово до границе стварања хаоса, ослобађањем нових набирања у комбинацији с лакоћом превођења Делезових концепција сингуларитета и комбиновања идеја о идентичности, Ајзенман ствара нову концептуалну вредност како би је у следећој инстанцији покренуо за ново промишљање. Концепт набирања, са реминисценцијама на Лајбницово увек ново и даље отварање шупљина мишљења и простора, проблематизује владање самом концептуалном (пост)структуром. Готово хаотично преплитање елемената на први поглед немогућих за довођење у везу ствара осећај присутности и појављивања концепта као феноменолошког тела. Поетично прожимање бескрајног концептуалног садржаја с дијаграмским цртежима, који преузимају објашњење концепта, чини да се архитектонски простори супстанцијално и на комплексан начин увију у друге архитектонске просторе. Штавише, сам концептуални садржај постаје толико јак и интензиван да и сама перцепција садржаја постаје видљива. Фрагменти Ајзенмановог концепта набирања постаће истовремено техничко средство, централна идеја или питање пројекта, као и део других и будућих концепата. Набирање ће служити да индексира сву комплексност архитектонског мишљења и простора, технички и концептуално расклапајући пројекат, али и простор архитектуре за даље трансформације. Развијајући технолошки оно што је имплицитно у њему, као опште питање простора, времена, визије, технологије и архитектуре, Ајзенман концептуално тело преводи у дигиталне технике за генерисања простора. Као директна пројекција концепта набирања, пројект Репстокпарк представља материјализацију *набирања* у архитектури као прву проверу прецизности концепта. Откривање нових начина савијања и одвијања, простора и мишљења, са идејом набора који бескрајно пролази кроз своју теоријску поставку и прелази изван ње саме у друге наборе, чини да се концептуално савијање креће до у бесконачност.

Динамички концепти, попут концепта набирања, проблематизују сам процес свог настајања, као и трајање у архитектонском простору, јер остатак простора или шупљина која остаје као траг набирања увек отварају могућност новог процеса,

нове морфогенезе. Да ли је то модел који ће имати снагу и енергију да објасни променљивост у савременој архитектури, или настајање потпуно нових концепата и концепција? Делез је у Лајбницовим геометријским организацијама елемената барокне филозофије и фрагментарним теоријама видео нови модел за анализу савремене уметности и науке.[354] Посматрајући покрете тела у бесконачним преклапањима и површинама које се окрећу и остављају траг присуства у компримованом времену и простору, Делез заправо реконструише траг сведочанства архитектонских процеса кроз време и простор. Интересовале су га илузионистичке барокне композиције на сводовима цркава, пуне покрета и сензуалности, као и призори појачане перспективе која може растварати простор и посредством светлости поново се стопити са спољашњим просторима, мешајући стварност и насликано.[355] Увек ново стапање с могућом перцепцијом представља поступак којим се морфогенеза оног концептуалног одржава. Када се осети блискост концептуалне пројекције у архитектонском облику или простору, сам концепт се раствара у својој могућој рефлексији. Као што постоји чиста перцепција разливајућих боја воденог акварела на коме су насликане илузивне дубине барокног простора које увијају и преплићу затворене и многолике композиције,[356] тако се, с друге стране, отварају простор и време, и то за настајање флуидности материје и простора, постајући тако сведочанство концептуалног еластицитета, попут гипког тела у том истом простору. Преплитање и стварање нових трансформација Лајбницовог концепта барока и монаде, Делезова деконструкција концепта у нови концепт и различите сепарације концептуалних исечака – само су сталне морфогенезе хаоса у коме концепт тежи да заузме стабилну форму и позицију. Чуми тај хаос стално потенцира, па тако и у пројекту парка Ла Вилет, уводећи додатну димензију времена и простора. Ајзенман пресеца концептуални хаос на специфичан

[354] Делез је потпуно архитектонично (ре)конструисао модел Лајбницове монаде. Делез дакле стално примењује исти метод: најпре потпуно декомпонује постојећи модел („барок“ преко Лајбницове монаде), затим га прекомбинује у нови модел (на пример набирањем) и онда на крају све заједно понуди као нову платформу (ремоделовање у експресионистички дискурзивни модел) на коју се могу пројектовати савремени модели субјекта, уметности али и архитектуре.

[355] Gilles Deleuze, Jonathan Strauss „The Fold.“ *Yale French Studies*, *Baroque Topographies: Literature/History/Philosophy, No. 80* (1991): 227–247.

[356] Ibid.

пројектантски начин. Репетицијом фрагмената као потенцијалом за неслагање унутар дате уније, и комплексношћу која је ослобођена логичком контрадикцијом у којој супротности постају ствар слободне диференцијације и интуитивног пресека,[357]Ајзенман бесконачно усложњава концептуалну слојевитост. Циљ таквог усложњавања фрагмената једне концептуалне мноштвености јесте да се опет поставе у хаотична стања како би се отворила могућност за нови аутентичан, тачно један просторно-временски пресек. Шта ћемо изабрати као ослонац или место центрирања концепта, зависи управо од елемената хаоса који имају највише снаге, те као такви потискују остале елементе.

Набор је оперативни концепт барока којим је Делез формализовао функције проширења, екстензија и нестајања мишљења, комплексним увођењем времена, с процесима понављања и разликовања,[358] набор на набор, преклоп на преклоп, интервал у времену. Да би стабилизовао хаос и контролисао генерисање мисли из мисли и естетике из естетичности, увео је неколико концептуалних упоришта. Те тачке можемо искористити да објаснимо принципе морфогенезе архитектонског концепта. Прво, архитектонски концепт, као и набор, има интенцију да означи бесконачан рад и самогенерисање које га води ка бесконачном одржавању генетичког елемената и путање бесконачног кретања. Ентеријер и екстеријер концепта увек су једно, а спољна опна је само анвелопа за обухватање унутрашњих активности. Као перфектна хармонија расцепа, или „резолуција тензије“, концепт, као и набор, диференцира и цепа даље активности у фрагменте, увлачећи себе у ентеријер и преливајући се на архитектонски простор. Тако се осигурава континуалност мисли, настављање или екстензија његовог концептуалног чина, стање његове манифестације. Концепт, као и набор, престаје да буде само форма, прерастајући у метод, операцију, чин за настајање објекта архитектуре. Специфична текстура концепта или његова естетика, као пети елемент, материјализује специфичност концептуалног садржаја у моделу који ће имати капацитет да прихвати управо форму експресије и време које ће, парадоксално, поништавати материјалне компоненте набора. Временске одредбе,

[357] Eisenman, „Folding in Time, The Singularity of Rebstock,“ 78–79.

[358] Deleuze, Strauss „The Fold,“ 245.

интервали и трајања, баш као код Делеза, чине да архитектонски концепт никада не бива *tabula rasa* већ је његов почетак увек питање постојања неке позадине (*backround*) односно претходног набирања. Иронично али тачно, почетак архитектуре најчешће је изван архитектуре, иако се свако њено исходиште, па чак и филозофско, завршава у њој самој. У архитектури, као и другде, идеја никада није детаљно или интегрално реализована у једном делу, и, свакако, увек постоји компликација. То и јесте разлог што је, како Лајбниц објашњава монадом, увек тешко знати одакле почети и како завршити. За архитектуру, ово питање почетка и краја увек је ствар архитектонског концепта. Како ће се формализовати могућност превоја и текстура мисли, или како материја постаје материјал, или како форма увијања постаје сила, или како *метафизика формиране материје бива замењена метафизиком материјала*[359]– питања су из оквира концептуалне интенције. Мноштво фрагмената и целовитости, или рушевине непрекидних разликовања, размимоилажења, рачвања, распади, одступања оригиналних честица, све су то фрагменти хаоса за пројектовање концепта. Вишедимензионална и мултидисциплинарна набирања отварају нове просторе и временске интервале, нове невидљиве експлозије које креирају своје време и свој простор,[360] управо за генезу једног архитектонског концепта.

[359] Ibid., 228.

[360] Rajchman, *Constructions*, 16.

1.4.2 Стабилност апстракције. Асиметрија концепта.
Stability of Abstraction. Asymmetry of the Concept

(…) да на жив и одржив начин окупљају најразличитије и најконтрадикторније елементе у највећој могућој слободи (...)[361]

(…) у крајњој инстанцији, апстракција служи да нешто произведе.[362]

Интуитивни контингент у архитектонским процесима ипак се не може до краја објаснити јер један део остаје искључиво у категорији оног инстинктивног. Интуицију смо деконструисали њеном контингенцијом, да би путем реципрочних и комплементарних процеса једна другу (интуиција и контингенција) заувек иницирале, производећи савршен концепцијски парадокс. За продукцију архитектонског концепта овај његов интринзични, генерички парадокс остварује самокритику сопствене вредности коју ће концепт захватити. Ако се управо ради о потенцијалности, или капацитету концепта да сам постане свој корективни фактор, ослобађајући контингентне илузије и снове, онда за архитектуру тај ослобођени сан или илузија постаје једнако важан као формирано тело концепта. Још једном, архитектонски концепт увек садржи и питање како се стварност може видети на другачији начин, или даље, да ли стварност може бити њена пројектована илузија?

За архитектонску продукцију, постоје два суштински значајна процеса: настајање-пројектовање архитектонског концепта и процес пројектовања.[363] Настајање архитектонског концепта подразумева трајање и има капацитет бесконачног, и као такво превазилази процес архитектонског пројектовања. Пројектовање архитектонског концепта је фаза или потпроцес његовог трајања, и делимично се мимоилази с процесом пројектовања. Просторно и временски, ова два процеса

[361] Герхард Рихтер (Gerhard Richter), интервју са Бенџамином Бухлохом (Benjamin Buchloh), приступљено 11. јануара 2018, https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262513128_sch_0001.pdf.

[362] Ibid.

[363] Пројектовање обухвата и процесе реализације, изградње објекта, те иако то није уобичајена дефиниција, неопходно је разумети да изградња објетка припада пројектантском процесу.

могу бити идентична, некада један другог тангирају, некада се међусобно супротстављају, некада теже да се сукобе или да се негирају. У процесу настајања једног архитектонског концепта почетак се налази пре и изван почетка координантног система самог пројекта (осе координантног система најчешће су простор и неко друго време), а сам процес превазилази отеловљење или материјализацију неког од својих архитектонских објеката. Како и где започиње настајање архитектонског концепта, нејасно је, неоткривено и неконачно место. Јасно је да је прво препознатљиво место управо стање морфогенезе у коме ће концепт покушати да обухвати своју мноштвеност и хаос преведе у целовиту вредност. Реч је о могућности апстракције. Апстракцију прате многа тумачења и многе теорије. Полазећи најчешће од редукције, одузимања, избора, апстракција се, као процес, бави екстракцијом чистих или есенцијалних форми (ово је посебно видљиво у различитим пројекцијама или медијумима у уметности), затим пражњењем или ослобађањем простора његовим конкретним садржајем. Мисовско „мање је више“ чиста је метафора апстракције. Перцепција је објект минус *нешто*,[364] и то је такође чист принцип архитектонског апстраховања. Делез је донео свежу идеју апстракције, првенствено у теорији уметности, открио је један њен другачији сензибилитет, и то онај што није дефинисан у супротности према некој „форми или слици“. То је апстракција која се може разумети и као нешто друго осим одвајања и минимизирања, редуковања, одузимања и свођења. Напротив, апстракција може подразумевати и нечиста мешања, првенствено форми, да би се, у следећем кораку, добила нова мешавина. Делез ће управо своју филозофију, и филозофију уопште, усмеравати да постане пракса ове апстракције реасамблажа, или мноштвена мешавина, или производ њених разних *комбинација комбинације*. То је усмеравање које се креће према спољашњости, а не на суженом пречишћавању које се окреће основним идејама, или искључиво према примарним конститутивним „облицима“.[365]

Апстракција у архитектури може нас интересовати на више нивоа или на више начина. Методолошки и типолошки, принцип апстраховања је свеприсутан као

[364] Перцепција одузима јер чини небитним оно што нас не занима. Delez, *Bergsonizam*, 17.

[365] Rajchman, *Constructions*, 11.

технички и историјски општеприхваћен метод. Класично разматрано апстраховање увек је повезано с концептуализацијом, из основних принципа апстракције произлазе различите технике и стратегије архитектонског пројектовања. Међутим, како нас овде интересује првенствено архитектонски концепт, питање апстракције осцилује између методолошког инструмента или самог генеративног метода за настајања концепта, с једне стране, и као само питање формализације и перцепције архитектонских концепата, с друге стране. У овом смислу апстракцију можда можемо видети као пресудну, не као принцип редукције са сврхом да се ствари схвате или контролишу, већ као једну другачију могућност да се, делезовски, открије оно партикуларно или као „посебна појединачност (...), појединачна суштина (тог) објекта“,[366] управо у настајању неке специфичне *мешавине*. Концептуална логика се онда може видети у ономе што остаје од апстракције након апстракције, а редукција или издвајање постаје метод да разумемо синтезу свих концептуалних планова само посредством онога што остаје као вишак апстраховања (дакле, након редукције). Целокупан поступак личи на остваривање (концептуалних) међустварности као критичка анализа (будућег) концептуалног садржаја, јер архитектонски простор за догађај који ће следити из архитектонског концепта увек је више од искуства раздвајања на елементе или синтезе. Реч је о остваривању концептуалне целовитости када индивидуални елементи (концепта) почињу да губе свој идентитет или јасноћу, моменат када ће се концепт спајати или претапати у објект који је остварио и поставио, не остављајући нејасним чак ни пројектоване грешке и случајности.

Тадао Андо је као оно апстрактно означио „медитативна истраживања која допиру до кристализације сложености и богатства света, пре неголи као редукцију његове стварности смањењем своје конкретности.“[367] При томе, у тим медитативним стањима, архитектонску мисао увек подржава апстрактна логика. Увек је наиме реч о покушају стабилизације, покушају разумевања, јасноће целине и детаља. Бауман је целу модерност (архитектуре и света) видео кроз призму успостављања реда основним активностима (модерног доба), реда који је

[366] Alfred Nort Vajthed, *Nauka i moderni svet* (Beograd: Nolit, 1976), 238–239.

[367] Ando, “Beyond Horizonts in Architecture,“ 75-96.

форма *знања* што се остварује низом апстрактних процедура, на пример као у дизајну, манипулацији, менаџменту или инжењерингу.[368] Комбинујући природу уметности, математике и музике, Хофштатер (Douglas R. Hofstadter), попут Делеза, другачије усмерава капацитет апстракције. Могућност да се ред пронађе или успостави из хаоса као веза са апстракцијом нешто је што Хофштатер, врло једноставно, види у избору „правог филтра“. Прва секвенца апстракције увек изгледа насумична, али се у процесу апстраховања развија нека врста филтра који иза очигледне случајности и неуређене мноштвености види „једноставну структуру“. Математичари објашњавају да се тако откривају закони природе: природа, као мноштво феномена, појављује се углавном као хаотична насумичност, све док не изаберемо неке значајне *догађаје* и апстрахујемо их из њихових посебних ирелевантних околности, тако да постану *идеализовани*. Тек тада они могу показати своју праву структуру. Математички гледано, ова идеја је савршена јер у суштини сугерише да бисмо, када покушамо да схватимо природу, требало да погледамо феномене које она сама нуди, као да су посреди поруке које треба разумети. Аналогно овом поступку издвајања идеалног, функционише стварање апстрактне структуре архитектонског концепта. Сама стварност концепта постаје потентнија од мисли и, више него и саме *поруке*, постаје значајна за успостављање кôда за читање концептуалног садржаја. У математици, овај кôд се примењује у облику апстракције, на пример када изаберемо да игноришемо одређене ствари као ирелевантне и тиме делимично одаберемо садржај поруке слободним избором. Ти ирелевантни сигнали, према Хофштатеру, представљају „позадински шум“ (*background noise*), што ће ограничити тачност наше поруке.[369] Сада долазимо до другог виталног дела процеса генерисања концепта на различитим нивоима апстракције. Иако цео процес архитектонске концептуализације центрира идеју или идеје (као сингуларитет), постоји таква количина варијабилитета и могућности, истинско мноштво неминовних архитектонских параметара који гравитирају ка концепту и условљавају различите нивое апстрактног мишљења. Али управо је то само по себи кључ, јер апстракција мора доживети сопствено апстраховање и прецизно се усмерити на

[368] Till, „Architecture and Contingency,” 127.

[369] Douglas R. Hofstadter, *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid* (New York: Basic Books, 1999), 408-409.

метаниво, позицију која представља ауторску одлуку о идентитету, па чак и о стилу формирања концептуалног тела. Архитектонски гледано, апстракција увек постаје принцип сложеног а не принцип одузимања, јер из две апстракције настаје апстракција апстракције, и све увек води ка могућности метапозиције концепта. То бива стога што једна апстракција у генези архитектонског концепта никада није довољна. У целој овој готово математичкој расправи неколико детаља су битни: прва секвенца апстракције концепта, иако делује насумична, јесте успостављање филтра или архитектонског обухватања и формулације шта је проблем који се конституише. Друга апстракција сама по себи није метод одузимања или сепарације важног од неважног, идентичног од неидентичног, него остваривање сукцесивних процеса идеализације, односно стварање прелазних *идеалних облика концепта* који опет стварају нове односе, и то стога да би се дошло до концептуалног скелета који би омогућио *естетски угодно јединство*, дакле равнотежу која постаје самореференцијална. У тим процесима апстракције остатак од апстракције је онај вишак који има могућност да се интегрише новим поступком апстракције, али се увек и супротставља апстраховању концепата. То је тежња концепта ка стварности. Препознатљиве квалитативне разлике које се откривају у осећају перцепције теже да наруше квалитативну концептуалну хомогеност. Архитектонски систем еквиваленција и апстрактних односа увек прави преступ ка феноменолошком, као воља концепта да генерише и ослобађа виталну стварност. У томе лежи специфичност архитектонског концепта која га диференцира од концепта у филозофији и уметности, или од научног концепта. Одговор на питање када и како ће се постићи хомогеност или једно цело архитектонског концепта, након свих логичких и интелектуалних процеса апстраховања и других метода, ипак остаје у домену интуиције, а неретко и чистог инстинкта. Реч је о таленту да се препозна оно партикуларно које ће то мноштвено држати као цело, с довољно потенције да материјализује аутентичан креативни капацитет субјекта архитектуре – аутора. Неопходност постојања сваког система јесте неминовност да се интервалима између нестанка неког (за Башлара научног) објекта и „успостављања нове стварности има места за једну нереалистичку мисао, за једну мисао која се ослања

на сопствено кретање.“[370] То су експерименталне противречности, сумње у очигледност аксиома, синтезе које удвајају стварност (попут „генијалне синтезе“ Де Бролија), она изненадна обртања смера и револуционарни подстицаји који, за Башлара, настају у „владавини апстрактног“. Ова покретљивост метода уграђена је у само настајање и архитектуре и њених објеката. Ту остаје проблем инструментализације за издвајање сингуларности, и питање како ту сингуларност препознајемо као феномен концепта у архитектури. Како специфично анализирати као специфично[371] – у следећој инстанцији то је интелектуални, логички и феноменолошки проблем јер долази као знање или ствар по себи, ослањајући се на науку, технологију и уметности, утемељене не само у апстрактним принципима као оном мишљеном, већ у самој репрезентацији, то јест феномену. Проблем логичке конзистентности постаје и проблем реализације архитектонске стварности или архитектонског стварања. Ако је „у сржи архитектонског стварања трансформација конкретне стварности помоћу транспарентне логике просторног поретка,“[372] онда је сам просторни поредак интегрисан у архитектонски концепт. Тако концепт није „елиминишућа апстракција“, већ нешто блиско ономе што Тадао Андо види као покушај организовања стварности око једног интринзичног становишта са којег се путем апстрактне моћи може деловати. У том смислу, полазна тачка једног архитектонског проблема, било да је реч о локацији, природи, начину живота или историји, изражена је у оквиру овог развоја ка апстрактном.[373]

И на крају, изградња било ког архитектонског система, био он концептуална или само привремена конструкција, подразумева вољу за детерминацијом анатомије концепта. Спајање елемената помоћу клинова омогућиће стабилност, да би тек на крају фигура добила „(...) стабилност која потврђује и пориче читав динамички

[370] Bašlar, *Novi naučni duh*, 107–108.

[371] Ignasi De Solà-Morales, *Differences: topographies of contemporary architecture* (Cambridge: MIT Press. 1997), 3.

[372] Ando, “Beyond Horizonts in Architecture,“ 75-96.

[373] Ibid.

поступак према коме је била сачињена".[374] Опет је реч о апстракцији која ће сваки *вишак* подредити стабилности система. Форма идентитета архитектонског концепта увек ће тежити том стању, стабилности у негирању сопствене динамике, да би се управо остварио нови потенцијал за нови динамичан процес. Тако у формацији архитектонског концепта важи исти принцип који је Делез изнео позивајући се на Леви-Строса (Claude Lévi-Strauss), наиме да у уметничком делу није битно присуство симетричних елемената, већ оних што недостају и нису у узроку јер „узрок има ту могућност да буде мање симетричан од учинка".[375] Дакле, оно што генерише постојање и континуитет (концепта) јесте недостатак симетрије, то јест његова асиметрија која се појављује у моменту стабилности апстракције. Асиметрија концепта остварује се као разлика апстрахованог и *вишка од апстрахованог*. Та разлика ће статичко понављање (са исходом попут *еволуције геста*), које упућује на исто,[376] преиначити у динамичко понављање. Посреди је прављење унутрашње разлике коју оно, понављање, уноси у сваки од својих момената и коју премешта с једне значајне тачке на другу".[377] Могући исход ове акције јесте дело – архитектонско дело. Зарад јасноће дискурзивне мисли, можемо рећи да апстракција води ка статичном, привременом систему, а свака могућност покретања понављања која нагомилава алтероване разлике производи динамички систем који као исходиште има архитектонско дело. На тај начин кретање архитектонског концепта и процеси архитектонског пројектовања оправдавају Делезово становиште да „постоје Идеја и чисти динамизам који ствара одговарајући простор".[378] Митолошки образац апстракције био би да ликвидира објект иако овај успоставља везе које ће омогућити његова настајања и његову аутономију. Апстракција, парадоксално, омогућава стално кретање архитектонског концепта. Овде треба евоцирати Делеза, који је рекао да ништа не узнемирава више од непрестаног кретања онога што се чини непокретним.[379]

---

[374] Делез цитира Леви-Строса [Klod-Levi Stros, *Tužni tropi*, (Beograd: Zepter Book World, 1999).], о томе како ствара уметник. Delez, *Razlika i ponavljanje*, 43.

[375] Ibid., 43.

[376] Ibid.

[377] Ibid., 44.

[378] Delez, *Razlika i ponavljanje*, uvod *Ponavljanje i razlika*, 44.

[379] Rajchman, *Constructions*, 11.

1.4.3 Чисто беспредметно

Purely Objectless

„И било да је реч о уметности или о нечему другом, у једном тренутку дотични сингуларни објект препушта се тој тајновитој страни, која је неразумљива чак и ономе што ју је створио, и која нас опседа и заноси.“[380]

Реч *conceptus*, у филозофској употреби од 13. века, може значити концепт (*conceptio, ratio, verbum mentis*) као *чисто идеалан објекат* (*purely ideal object*), као унутрашњи производ који постоји у уму пре као интенционалан него као стваран (*the real*).[381] Појам „*conceptus*“, семантички амбивалентан, даје архитектонском концепту ону специфичност или могућност да означи производ или процес унутрашње трудноће, то јест зачећа. Етимолошка основа (*con-capere* – узети заједно) речи (*word*) „концепт“ има капацитет да нешто захвати, уједини га и направи га целином, да изгради једно цело. Метафорички однос између концепта (*conceptus*) и фетуса (*the fetus*) у савременим преводима често изостаје, али је то порекло речи битно јер упућује да интелект, са свим својим екстензијама, додацима и утицајима, мора да створи нешто-концепт унутар себе. Дакле, важно је стварање. У савременим теоријама дефинисања, концепти су сложене структуре које представљају конституенте мисли. Овакве и сличне дефиниције нуде двоструке везе, садржај (*content*) концепта и неопходност

[380] Baudrillar i Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 18–19.

[381] Са Томом Аквинским (Thomas Aquinas), између 1255. и 1274, „*conceptus*“ почиње широко да се употребљава у филозофији. Педесетак година касније, почетком 14. века, Вилијам Окамски (William of Ockam) увео је ову реч у епистемологију. Средином 13. века подељеност интелекта (*intellectus*) која означава интелектуалне способности и јединице њене репрезентације постаје све компликованија, јер се у аристотеловском амбијенту разликују многе врсте интелектуалног представљања и различитих функција интелекта (*intellectus simplex – intellectus compositus,* затим различити типови интелекта*: intellectus agens, intellectus possibilis, intellectus adeptus, intellectus speculativus, intellectus practicus*). Дакле, употреба једне речи могла је да доведе до нерешиве ситуације. *Conceptus*, који се односи на глагол *concipiere*, који је, опет, већ био актуелан у филозофском речнику, имао је двострук семантички садржај: као производ и понекад као процес унутрашње трудноће. Етимологија (*con-capere*, као узети заједно) дала је посебан смисао тој речи. Али главни епистемолошки проблем са којим су се суочили Аквински и његови савременици био је управо следећи:како то придружити *менталном говору* (*verbum mentis*), који је био толико важан у теологији и фокус стављао на унутрашње стварање. Claude Panaccio, „Conceptus“ in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, 164–166.

целине, упућујући на везе између индивидуалног концепта и поседовања концепта (*concept possession*).[382] Концепт спецификује свој канонски, односно индивидуални, (пост)структурни опис; коначно, шта год *поседовање концепта* било и шта год значило, увек се полази од његових делова. Реч је о метафизичкој синтези концептуално-индивидуалног са специфичним модалитетима постојања концепта.

Међутим, питање је како се конституенти концепта организују, те који процеси и каква гибања покрећу мисли и сам концепт. Хофштатер је увео појам „концептуални скелет" како би означио један одређен *поглед* који је апстрахован из концепта, уз пројекцију одређене димензије.[383] То једноставно значи прецизно сместити концепт у одређени димензиони систем. На нивоу јединственог концептуалног скелета (који је Хофштатер инстанцирао у два различита медија, у музици и уметности), могуће је да се стекне ситуација где концептуални дијалог постаје самореференцијалан, и где наступа неко „чудесно дешавање": *нигде* може да се преобрази у „естетски угодно јединство".[384] Цео процес, математички, али не само математички, функционише као сукцесија мапирања идеја једне на другу (Хофштатер то назива концептуално мапирање) на различитим нивоима апстракције. Концептуални скелет је апстрактна структура која повезује (две) различите идеје, то је структура која има два дела што раде исту ствар, али се крећу у супротним смеровима. У процесу свог настајања и стварања, као концептуални скелет, архитектонски концепт успоставља односе са одређеном димензијом, при чему долази до момента када он постаје управо самореференцијалан и када сам генерише своја мапирања: први процес је стварање бескрајне унутрашње потенцијалности, а други генерисање енергије којом ће концепт преузети субјектне функције, то јест производњу нових објеката. На том нивоу апстракција постаје динамички процес. *Стање апстракције* („стање

[382] Fodor, *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong*, 88.

[383] Hofstadter, *Godel, Escher, Bach: an Eternal Golden Braid*, 668–669.

[384] Ibid.

бити апстрактан“) и *покрет апстракције* преклапају се и подударају.[385] Та позиција апстракције нераскидиво је везана с ауторским капацитетима, и то је идентификација оног *чисто беспредметног*, које постаје облик чисте потенцијалности.[386] Присуство, одржавање и преобликовање потенцијалности – све се то слива у процес који постаје креативна снага концепта или чист стваралачки потенцијал. Бодријар је, парадоксално, почетак стварности одредио њеним истовременим нестајањем.[387] Моменат када је ствар именована, моменат репрезентације и хватања концепта за Бодријара је моменат губитка, но када ствари почну да нестају, појављује се концепт.[388] Тај моменат истовременог нестајања и настајања концепта сличан је тренутку чистог беспредметног, које је Казимир Малевич (Казими́р Северѝнович Малéвич) објаснио чистом *врхунском белом снагом,* то је она сила која *поставља мисли у покрету*. Чисто беспредметно, *purely objectless*, истовремено је одсуство, нестајање сопственог концептуалног садржаја, фрагмената, честица, и настајање нове објектности.[389] Чисто беспредметно је савршена, идеална форма концепта. Начин како је Малевич уметност стапања концепта с његовим последицама објашњавао, са узбуђењем попут белог усијања, постаје начин да се осети снага формираног концепта: узбуђење је као пламен вулкана што трепери у људском бићу без циља значења. Људско биће је попут вулкана узбуђења, а мисли су увек упућене на перфекције.[390] Моменат када дилеме нестају, када је у паралелном, субјективном–ауторском концепту, дефинисан свеукупни контекст у коме ће се облик и форма тела, објект-концепт, појавити у свом чистом бестелесном потенцијалном стању, јесте моменат када се стварност и илузија једног концепта стапају у једно:

---

[385] Andrew Benjamin, „On abstraction: Notes on Mondrian and Hegel,“ in *Paradoxes of Appearing: Essays on Art, Architecture and Philisophy*, ed. M. Asgaard Anderson, H. Oxvig (Baden: Lars Muller Publications, 2009), 79-107.

[386] Ibid., 82.

[387] Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, 11.

[388] Ibid., 11–12.

[389] Gerry Souter, *Malevich Journey to Infinity* (New York: Parkstone, 2008), 118–119.

[390] Ibid.

„Узбуђење као истопљени бакар у високој пећи кључа у стању које је потпуно беспредметно [*objectless*]. (...)Узбуђење је као пламен вулкана који трепери у људском бићу, без намере да ишта представља. Људско биће је као вулкан узбуђења где се мисли, док се *мисли*, односе на савршенство.“[391]

Дијалог којим Маљевич отвара филозофски значај односа предметности и беспредметности означава идеју *нове реалности* архитектонског објекта, другачију од подразумеване објективности и необјективности. Спонтана противречност коју архитектонски осећамо донеће нам једну тезу која је одраз Маљевичевих теорија, а то је да објективност бескрајне енергије, у потпуном одсуству објекта, чини крајњу аутентичност архитектонског концепта. Тај моменат можда можемо изједначити са оним што Слотердајк објашњава као одбацивање постојања дуализама (тела и душе, субјекта и објекта, културе и природе) јер њихове интеракције, *простори коегзистенције* и заједнички *технолошки напредак*, стварају хибридне нове реалности, које су за архитектонски концепт моменат када су у једној позицији изједначени субјективно и објективно, материја и нематерија. Јер облик присутности напослетку и није суштински битан, он ће за архитектуру увек садржати и осећај одсуства објекта архитектуре. То је онај облик фетишизма за који Адорно сугерише да га концепти поседују: они постају очарани када „закључавају неконцептуално као своје значење“,[392] исто као што архитектонски концепт, парадоксално, крајње субјективно захвата читаву естетику себе и својих објеката.

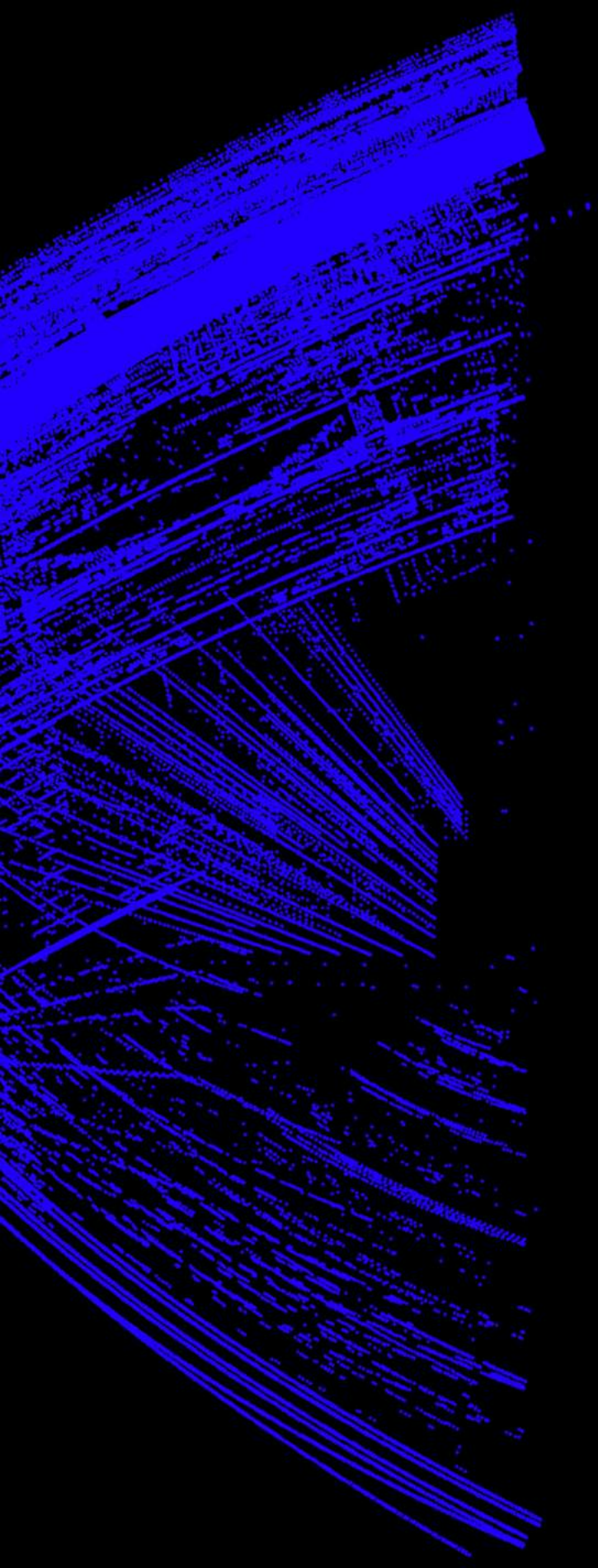
[391] Benjamin, „On abstraction: Notes on Mondrian and Hegel“ 82.

[392] Roger Foster, *Adorno: The Recovery of Experience* (New York: State University of New York Press, 2007), 162-163.

08 ТАБЛА „ПРОЦЕС“

„DOUBLE“, ЕНТЕРИЈЕР КОМПАНИЈЕ “ТЕХТИ.“, НОВИ БЕОГРАД. РЕАЛИЗОВАНО 2010. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ. ФОТО: ТОМИЋ.

„МФЦ УШЋЕ“, БЛОК 16, НОВИ БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ, II НАГРАДА (2004). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МАРЈОВИЋ.



09 ТАБЛА „ЧИСТО БЕСПРЕДМЕТНО"

„DOUBLE", ЕНТЕРИЈЕР КОМПАНИЈЕ ТЕХТИ., НОВИ БЕОГРАД. РЕАЛИЗОВАНО 2010. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ. ФОТО: ТОМИЋ.

„МФЦ УШЋЕ", БЛОК 16, НОВИ БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ, II НАГРАДА. (2004). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МАРЈОВИЋ.

II.

ЛЕПОТА КОНЦЕПТА

BEAUTY OF THE CONCEPT

Како разумети лепоту? Можда треба почети с Хегелом, као што то чини Олије, будући да *само оно што је једноставно представља почетак.*[393] Или се запитати да ли лепота, у основи, може да буде довољан и једноставан зачетак архитектуре?[394] Да ли се почетак у архитектури, као нешто непомично по себи (што за филозофско мишљење мора изгледати као потпуна случајност),[395] једноставно може наћи у лепоти? Почетак симболичке уметности и њене привилеговане форме – архитектуре[396] – Хегел је реконструисао ослобађањем појма *arche* као артистичке активности у конституисању архитектуре.[397] Проблем генералне естетичке активности у моделу непосредности и једноставности, па чак и случајности или инстинктивности, не исцрпљује се у чиновима почетка (настајања) и краја (у форми објекта) архитектонског подухвата. Савременост доводи у питање постојање, значај и вредност лепог у корист невероватног, другачијег, интензивног, изражајног, како нам то сугерише Делез. Можемо ли онда лепоту у архитектури тражити и на неком другом месту, месту ослобођеном од очекиване перцепције идеје о лепом, или естетике објекта и простора? Хегел је

---

[393] Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, 3.

[394] Хегел једноставан почетак уметности налази у архитектури: *Arche* (ἀρχή), грчка реч са основним значењем „почетак“, „порекло“, али и „први принципи владања“, „принципи знања“ и „прво место“, „моћ“, „ауторитет“.

[395] „Међутим, појам простог почетка по својој садржини нешто је тако безначајно да са стајалишта филозофије мора изгледати као посве случајно...“ Hegel, *Estetika 3*, 33.

[396] *Архитектура је почетак*. Архитектура је почетак уметности *утемељен у суштинској природи саме уметности* (а то је предмет естетике). Хегел даје следећу класификацију пет уметности: архитектура, скулптура, сликарство, музика и поезија. Свака од њих пролази кроз три естетска тренутка: симболички, класични и романтични. Почетак уметности конституисан је у појави симболичке архитектуре, и то је моменат када она заузима најчистију форму и јавља се у најприкладнијем моменту. Ibid., увод.

[397] Олије, на Хегеловом трагу, деконструише једну логичну поставку зачетка архитектуре у чистој естетичкој активности. Међутим, критичко расклапање „Хегеловог здања“ превазилази самопроблематизовање почетка архитектонског стварања, и то откривањем новог питања: шта је то следеће, или, шта следи након осећаја да је уметност мртва? Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, 4.

своје здање – филозофију уметности[398] – поставио првенствено као идеју да „ле́по“, „идеју лепоте“ или „идеју о лепом“ веже за простор и време, намећући тим чином тезу о контингенцији њене присутности:

> „Ми смо лепо назвали идејом лепога. То треба тако разумети да само лепо мора да се схвати као идеја, и то као идеја у једној одређеној форми као *идеал.* Идеја пак није ништа друго до појам [*concept-Begriff*, прим. С. В.], реалитет појма, и њихово јединство. Јер појам као такав још није идеја, премда се појам [*concept-Begriff*, прим. С. В] и идеја често употребљавају *promiscue*; већ идеја јесте само у своме реалитету присутни и уједињени појам.“[399]

На тај начин Хегел је лепоту везао за идеју, за концепт, концепт лепоте и концепт идеје. Платон је лепоту мајестетички повезао са истинитим и добрим,[400] а Олије је посредно, преко архитектуре, лепоту везао за смрт. Лепота је суштински спојена са чистим вредносним (субјективним) осећајем (објективног), иако аутономно стоји између субјективног и објективног. Слобода и бесконачност које су „(...) иманентне појму лепога, лепој објективности и њеном субјективном посматрању[401] ослобађају архитектуру од релативности коначних односа између сопствене геометрије, правила, закона, хармоније и пропорције. Лепоту у

---

[398] Хегелов задање је уједно и гробница уметности. Уметност је мртва, а Хегел са својом *Естетиком* гради, конструише њен гроб. Олије закључује да је уметност почела изградњом гробница, али да се њоме и завршава. Међутим, треба нагласити да део односа према смрти Хегел преводи у конструктивне праксе: смрт као неактуелност је најневероватнија од свих ствари. Ibid., 4.

[399] Georg Vilhelm Fridrih Hegel, *Estetika 1* (Beograd: Kultura Beograd, 1970), 107.
“*Wir nannten das Schöne die Idee des Schönen. Dies ist so zu verstehen, dass das Schöne selber als Idee, und zwar als Idee in einer bestimmten Form, als Ideal, gefasst werden müsse. Idee nun überhaupt ist nichts anderes als der Begriff, die Realität des Begriffs und die Einheit beider. Denn der Begriff als solcher ist noch nicht die Idee, obschon Begriff und Idee oft promiscue gebraucht werden; sondern nur der in seiner Realität gegenwärtige und mit derselben in Einheit gesetzte Begriff ist Idee*.” Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, 2. vol. (Berlin: Duncker und Humblot, 1842), 135.

[400] Стари Грци и Платон, који је засновао метафизички смисао вредности лепоте, широко су схватали појам уметности, који је подразумевао једну врсту знања о нечему. Лепота је један од три канонска елемента платонског савршенства: истина, добро и лепо. Panofsky, *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, 43.

[401] Hegel, *Estetika 1*, 116.

архитектури можемо видети као слободу и бесконачност (па макар то била и смрт), у једном објектном (постојању) и субјективном чину посматрања. Дакле, опет је реч о односу субјекта и објекта.

Историјски и идеолошки, промену статуса појма „лепота“ пратила су субјективна идеализовања, а различите, првенствено уметничке и теоријске пројекције означавале су склад између постојаних вредности и времена коме су припадале. На путу између митског и идеолошког увек су настајале теорије о лепом и лепоти, остављајући траг неизвесности који ће у једном часу допустити идеју недореченог, идеалног или канонског – попут митолошке идеје о лепоти краљице Нефретити.[402] Међутим, да ли лепота може стајати сама, насупрот Канту и Зенгвилу (Nick Zangwill),[403] или пак постоји моменат када ће, уместо као део структуре објекта, или као припадајућа објекту, или као да следи *нешто*, моћи да заигра *игру пукотина која фрустрира планове и разбија споменике*,[404] појављујући се као независан и слободан експонент свог реалног сопства, без претензија или интенције да дефинише или се веже за нешто? Можда је, парадоксално, управо лепота концепта, она што измиче перцепцији, у суштини бесконачно потентна, насупрот хегеловски одређеној „импотентној лепоти“ која тиме што угрожава концептуализацију управо од лепоте захтева да ради оно што лепота није у стању да уради.[405]

Разумети реч „лепо“ и варијације у европским језицима, *beauté, beauty, bellezza, kallos* [*κάλλος*]*, pulchritudo* и *Schönheit*, двоструко је тешко: и метафизички и

[402] И данас се сматра да је Нефретити најлепша жена која је икада живела.

[403] Савремени теоретичар Зенгвил следи Канта и развија теорију о зависности лепоте: лепота не стоји сама, она не постоји сама за себе. Ствари су лепе због онога што јесу у *другом* смислу. То је особина која зависи од других особина. Када ценимо лепоту ствари, процењујемо како је ова остварена у другим својим особинама. Лепота не може бити усамљена и не можемо је следити као такву. Nick Zangwill, *The Metaphysics of Beauty* (Itaca, London: Cornell University Press, 2001), 11.

[404] Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, 4.

[405] Беспомоћна лепота је плитка, једнодимензионална, она не трпи разумевање јер разумевање очекује да ће учинити оно што она не може. G. W. F. Hegel, *Hegel's Preface to the "Phenomenology of Spirit"*, (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005), 128.

семантички.[406] Прва потешкоћа је концептуална и у метафизици лепог обухваћена је још од Платона до Фичина (Ficino), као и у целокупној историји естетике, све до осамнаестог века. Историјски, појам лепог задовољавао је захтеве универзалија духа времена, као и специфичности везане за филозофске и владајуће друштвене рефлексије, обликујући продукције које су припадале уметничком домену. Други проблем директно потиче из семантичких карактеристика европских језика. Лепота се вековима мислила скоро искључиво кроз призму латинског *pulchritudo*,[407] али метафизичка основа лепог у суштини лежи у грчком мишљењу лепоте. Грчка традиција тематизује лепоту у три важна усмерења: етичко и метафизичко усмерење посредством идентификације лепо-истинито-добро (*the beautiful, the true, the good*), затим усмерење естетског које тражи оно визуелно,[408] и на крају, уметничко усмерење лепоте, које европска култура задржава све до деветнаестог века.[409] У ренесансним теоријама уметности особиту улогу имала је италијанска лексема *bellezza*, која се односила на метафизику и метафизичку идеју лепоте. Алберти и Леонардо (Leonardo) покушавали су да изграде потпуно аутономну теоријску вредност и систем правила оног лепог,[410] не прихватајући Фичинову идеју да је лепота у суштини далеко од телесних материја и наглашавајући да мера, пропорција и хармонија морају да буду објективизоване у савршеном делу. Процес субјективизације лепог (*the beautiful*), од уметничког до естетског, развија се око значења речи *beau* и *beauté*. Лепоту (*pulchritudo*) Спиноза тумачи не као квалитет објекта који се гледа него као ефекат у ономе који то види.

---

[406] Гр. *kallos* [*κάλλος*], *kalon* [*καλό*], лат. *pulchritudo,* фр. *beauté,* нем. *Schönheit*, ит. *bellezza*.

[407] Jean-François Groulier, Fabienne Brugère, „Beauty“, in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon,* 79.

[408] Ова концепција је радикализована и потпуно развијена у ренесансној мисли и дубоко је утицала на значење *речи pulchritudo* и *bellezza*, које почињу да означавају разумевање осећајем или чулом, а првенствено погледом и гледањем.

[409] Поистовећивање (у највећој мери) уметности са лепим одувек је било извор логичких контрадикција, изузетно двосмислено и контроверзно, што је довело и до радикалног оспоравања модерне естетичке мисли.

[410] Међу ренесансним теоретичарима, *bellezza* није превод речи *pulchritudo*. *Bellezza* има интелектуално значење у коме доминира првенство визије и визуелно се потенцира више него *beau* или *Schönheit*. Насупрот именици *pulchritudo,* која се користила да изрази метафизичку идеју, *Bellezza* је имала чак контрадикторне варијације. Када је пратила идеју као супериорни ауторитет, исказивала је тенденцију да реализује идеални систем пропорција и мера, чиме је понекад постајала готово неразумљива. Groulier, Brugère, ”Beauty“, in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon,* 80-82. О „*Idea delle belezze*” – за Албертијеве идеје лепоте видети у: Panofsky, *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, 68–71.

Од Декарта до Волтера (Voltaire), филозофски рационализам сагледавао је лепоту као производ субјективности, одбијајући сваку могућу објективност лепог, све до редукције на статус илузије.[411] Идеја о томе да би уметнички и естетски квалитет могао да (п)остане право својство (као својина, припадност) која је инхерентна објекту увек се чинила проблематичном. Дефиниције лепоте и лепог (*beauty* и *beautiful*) које осцилују од моралне изврсности до естетског задовољства, са асоцијацијама и рефлексијама из платонистичке традиције (а односе се на грчку реч *kalon*), нису довољне. Лепота једнако доноси естетска и неестетичка својства, чиме утиче на објект и његову форму, али и на специфично задовољство које осећа субјект. Достизање и приближавање апсолутном карактеру лепоте Шафтсбери (Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury) условљава посвећивањем самоспознању.[412] Постојање правог стандарда лепоте са стварним постојањем независно од људских умова једна је од централних идеја Шафтсберијеве мисли као целине.[413] Лепота је одраз било ког објекта разумевања: *лепо* је истовремено и знак наредбе и знак ишчекивања да се задобије пажња ума. Хјумова концепција лепоте као облика који производи задовољство блиско је повезана са егом и припада домену страсти.[414] Преко Баумгартенове (Alexander Gottlieb Baumgarten)[415] употребе латинског *pulchritudo,* Кант је најпре поставио

---

[411] У XVII веку, пре конституисања естетике као филозофске дисциплине, лепота се поништавала у име филозофске рационалности. Разумљивост лепоте није се могла утврдити филозофским размишљањем, већ је припадала пољу теорије и критике уметности.

[412] Естетско искуство увек је пратилац интелектуалне рефлексије. Те активности не само што се међусобно подупиру и ојачавају већ деле и одређене онтолошке димензије. Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury*, Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*, ed. Douglas Den Uyl (Indianapolis: Liberty Fund, 2001). 3 vols. (1737). http://oll.libertyfund.org/titles/811.

[413] Ibid. Шафтсберијева троделна хијерархија лепоте: најнижи ред лепоте припада „мртвим формама“, тј. физичким стварима као што су уметничка дела и природни предмети. Други ред припада људским умовима, онима који имају интелигенцију, ступају у акцију и изводе операције, и то Шафтсбери назива „облицима који формирају“. Трећи ред припада ономе ко формира не само оно што називамо обичним облицима него и „формама које формирају“. Та највиша, највреднија и суверена лепота припада Богу, који је створио све на свету, укључујући и људске умове.

[414] Хјум је увео две концепције лепоте. Прва је антрополошка или пасивна, лепота је ту облик. Друга или практична пак јесте лепота интереса. Лепота је облик који производи задовољство, блиско је повезана са егом, постаје извор поноса и потпуно припада домену страсти. Дакле, Хјум је лепоту везао за објект (лепота није ништа друго већ форма која производи задовољство). Хјум касније одређује да је лепота квалитет објекта (лепота постоји када ум ужива у објекту), али то је лепота која се пре свега осећа, а не опажа.

[415] Термин „естетика“ уводи Баумгартен у првој половини 18. века, означавајући њиме „нову науку, чија је сврха систематизација нижих сазнајних способности (*gnoseologia inferior*), то је

дефиницију лепог – *the beautiful*, да би је потом одбацио, али је тај контрадикторни чин постао пресудан за читаву историју естетике: естетика је утемељена као филозофија уметности.[416] Дефинисање лепоте као савршеног осећајног знања подразумева могућност да естетска истина (различита, али не супротстављена логичкој истини) сазнајно учествује у чулном и перцептивном апарату, при чему је осећај естетског задовољства, а не својство објекта, једини прави атрибут лепог. Дакле, реч „лепо“ (*the beautiful*) је полисемична до границе неупоредивости, као код Канта, Хегела или Ничеа. Савремена жеља да се лепо редукује на питање логике завршава се често замагљенијом и далеко комплекснијом семантиком. Свако прецизирање садржаја лепог нужно се суочава са избором метафизичке конструкције и питањем „у односу на шта?“, као и с ризиком да се одговор заврши у несигурној позицији између семантичких процедура и феноменолошких пројекција за које се чини да за архитектуру ипак нису довољне.

Лепота је оно што увек може бити разлог што се враћамо објекту који је поседује.[417] Тај хармоничан приступ савременог филозофа Роџера Скрутона (Roger Scruton) претпоставља да је лепота права и универзална вредност усидрена у нашој рационалној природи, а осећај лепоте има неизоставну улогу у обликовању људског света.[418] Пратимо ли једноставно тај неисторијски и непсихолошки приступ, намеће нам се једноставно архитектонско питање: где поставити лепоту и шта је њен смисао? Архитекта Леонидов (Leonidov) је сваки

наука о чулном насупрот умном сазнању.“ M. Šuvaković, A. Erjavec, ur., *Fifure u pokretu*: *Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti* (Beograd: Vujićić kolekcija, 2009), uvod. Баумгартенов пројекат, представљен у делима *Метафизика* и *Естетика* јесте грађење теорије у којој садржај елатива „прелеп“ (*the beautiful*) постаје прави *објекат знања* (*a genuine object of knowledge*), који изражава себе у складу с концептима и облицима сензибилитета који су за њега специфични. Баумгартенова оригиналност суштински се налази у покушају да пружи лепоти метафизичку основу, не правећи раскиг с реторичким и хуманистичким наслеђем.

[416] Прелазак од *pulchritudo*, како га је користио Баумгартен, до *Schönheit*, са смислом који појму даје Кант, представља темељни прекид са свим ранијим концепцијама лепоте, како оним у метафизици лепог тако и онима у уметничким теоријама. Баугмартен је циљ естетике одредио као перфекцију осећајног знања као таквог и – то је лепота. Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica, Volume 1* (Charleston: Nabu Press, 2012), 14.

[417] Roger Scruton, *Beauty* (Oxford: Oxford University Press, 2009), 6.

[418] Ibid., увод.

садржај видео као форму, а форму као неопходно савршену.[419] Да ли је онда реч о лепоти као савршеном садржају форме и да ли искушавање лепоте може значити искуство *чисте форме*, одвојене од ма које функције, утилитарности и њеног програма? Архитекта Саливен (Louis Sullivan) изјаснио се тврдњом да се лепота у архитектури, али и њене импликације у другим уметностима, јавља када форма следи функцију, те да лепоту осећамо када видимо како функција генерише и ствара објект и простор и изражава се у њиховим видљивим особинама.[420] Манифест „форма прати функцију" пројектује лепоту као нуспроизвод функционалности.[421] Тај метод аналоган је традицији у архитектонском размишљању која се враћа на Албертијеву књигу о архитектури (*De re Aedificatoria*),[422] која архитектонску лепоту (*concinnitas*) види као синтезу „узвишеног и лепог дела", као хармоничну композицију и повезивање различитих делова у складну целину. Скрутон је имплицитно одбацио неоплатонистички поглед на лепоту као особину самог Бића,[423] или као неку врсту органске коже у Албертијевом стилу (да је *лепо оно чему се ништа не може ни одузети и на шта се ништа не може додати*).[424] Дакле, према Скрутону, лепота није само у очима посматрача јер њено искушавање, у суштини, подразумева да је лепота рационално заснована. Међутим, изазов да пронађемо неку другу лепоту у свом објекту превазилази критичка суђења о лепоти преко усклађивања емоција и жеља, као и стварања могућности и услова да се изрази и вреднује естетика објекта. Лепоту као експресију естетичких идеја Кант је условио постојањем „медијума концепта објекта".[425] Истицање објекта у којем је идеја на један начин лимитирана управо самим објектом отвара питање перцепције у архитектури и проблем адаптације или интеграције естетичке идеје у архитектонски објект.[426] То

---

[419] Massimo Scolari, "The New Architecture and the Avant-Garde," in *Architecture Theory Since 1968*, ed. Michael K. Hays (Cambridge MA: The MIT Press, 1998), 161.

[420] Scruton, *Beauty*, 21.

[421] У филозофији је ово означено као „функционална лепота".

[422] Leon Battista Alberti, *On the Art of Building in Ten Books* (Cambridge, MA: MIT Press, 1988).

[423] „Бог је диван; али не из овога разлога!" Scruton, *Beauty*, 21.

[424] Ibid., 195.

[425] [„*(...) the medium of a concept of the Object*"]. Kenneth F. Rogerson, *The Problem of Free Harmony in Kant's Aesthetics* (Albany: State of University New York Press, 2008), 47.

[426] Paul-Alan Johnson, *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices*, 402-403.

значи да лепота не мора бити карактеристика сваког објекта на који се односи, али језгро задовољства које искушавамо потиче од (естетичког) објекта.[427] Међутим, овакав Кантов предлог архитектуре као *артформе* способне да створи „зависну лепоту“ значи да је лепота повезана с концептима према којима ствара или који стварају њу. На другом нивоу, проблем лепоте суштински се своди на питање да ли је задовољство у лепоти или лепом чулно или интелектуално. И да ли је могуће, и на ком месту, направити разлику између њих? Иако, теоријски, перцепција припада чулној, а осећај задовољства интелектуалној рецепцији – која је ствар интелигенције – између ове две ситуације или стања постоји много посредних позиција, тако да питање естетског задовољства постаје један од најкомплекснијих проблема у архитектури и естетици.[428] „Естетски угодан осећај“ може долазити не само од чисте перцепције архитектонског објекта и простора, архитектура пружа осећај лепог на многим другим местима и позицијама, и то концептуалним отварањем потпуно нових перспектива неестетичних простора. Зенгвил је метафизику лепог дефинисао као зависну, без могућности индивидуалног постојања: лепота не стоји сама, она не постоји за себе. Ако су ствари лепе због онога што „јесу у другом смислу“, онда је то особина која зависи од других особина. Када ценимо лепоту ствари, процењујемо како је лепота остварена у својим другим особинама.[429] Шта год да кажемо речју „лепо“, Зангвил одређује као ментални акт, ментални чин доношења чистог суда естетске

[427] Ову идеју о „објекту-медијуму“ можемо упоредити са Ајзенмановим тумачењем присуства и одсуства објекта. „Могуће је рећи да имати идеју о било којем објекту, односно о нечему што је физички присутно, без обзира на то да ли његово присуство оличава уметнички или архитектонски објект, представља једно концептуално становиште. Док је сама идеја концептуална, објекат концепције, то јест сликарство или архитектура, то нужно и нису.“ Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi,* 145. Дакле, значајно је што постоји могућност да се и на концептуалном нивоу објект мисли естетички, и посебно да концептуални садржај као објектан може и мора да поседује категорију лепоте. Ово можемо довести и у везу са Ајазенмановим објашњењем естетичког у концептуалној уметности: „(...) идеја објекта и даље отеловљује оно што би се могло назвати естетском намером; без обзира на то да ли тај објект постоји или не – и даље преостаје интенција која се односи на физички феномен (...). (…) интенција о физичком објекту нужно не захтева физичку чињеницу.“ Ibid.

[428] Раскин је, на пример, разликовао сензуално интересовање, које је назвао естетизмом, од истинског интереса у уметности, коју назива теоријом.

[429] Zangwill, *The Metaphysics of Beauty*, 11.

вредности или квалитета, иако дозвољава алтерацију да реч „лепота“ некада означава чисто материјални естетички квалитет.[430]

У атмосфери исказа да свет не постоји изван своје експресије, у брзини кинематографских слика (које су блиске архитектури), Жил Делез је лепоту назвао четвртом димензијом времена.[431] Прва димензија „овде и сада“ јесте присутност, друга, оно што је прошло, дакле прошлост, а трећа димензија, будућност, представља оно што ће се догодити али и проћи. Четврта димензија је оно што долази прекасно (*too late*). Овако дефинисана, лепота постаје временски облик пре неголи рефлексија, начин одржавања времена и трансформација сталног постајања. Због тога, ако лепоту чекамо, очекујемо, ишчекујемо, она није везана и условљена својим актуелним постојањем, већ оним у време када ће се појавити. Жан Нувел је сваки објект односно његову хиперспецифичност тражио у менталном продужетку онога што се види, онога што се пројектује. За Делеза, иманентност у стваралачким процесима одваја објект од субјекта, што заправо значи да субјект и објект (као и концепт и његов објект) у својим међусобним разликама и реципрочним путањама изнова ослобађају (концептуалну) лепоту, с којом се они напоредо појављују, наново и трансформисани. Дакле, временски посматрано, лепота је невезана, лепота је слободна, она претходи (објекту) или касни за концептом: лепота је оно што се чека. Увек постоји двострука, генеративна и трајна, унутрашња разлика између концепта и супстанцијалног објекта архитектуре у једном стваралачком процесу. Сви концептуални моменти и трајања, дељиви, фрагментарни али и повезани, интегришу се у једној површини естетичности, постајући контингентни сусрет за пад у ново будуће време архитектонске продукције. Тај отворени процес контингентног али и рефлексивног временског постојања концепта може се идентификовати с лепотом у архитектури. На тај начин, покретањем и отварањем, лепота се преноси на архитектонске стваралачке процесе. Због тога разумети лепоту у архитектури значи мислити и осећати естетику или филозофију архитектонског концепта у

[430] Ibid., 12. У ситуацијама када је лепота материјална, тада се естетичка мера и лепота разликују, а уколико лепота није материјална, онда су исте.

[431] Делез у студији случаја о Висконтијевом (Visconti) раду декомпонује време. Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 95–97.

интервалима и моментима времена будуће пројекције, дакле стварања. Онога, дакле, што очекујемо да ће се појавити и као осећај (као код Хјума),[432] али и као вредност у рецепцији сведока архитектуре, те напослетку у сврховитости нечега што се разуме као лепо.

Да ли мноштвен садржај архитектонског концепта у Леонидовљевом духу има форму која тежи да буде савршена, или лепота архитектонског концепта не зависи од садржаја концепта, већ је фрагмент или део његовог садржаја? Је ли лепота архитектонског концепта управо његово савршенство интринзичног стварања и његова метафизика лепог на коју чекамо да се појави? Можда је лепота архитектонског концепта „најбезусловније савршенство“ архитектуре? Наиме:

> „(...) лепота (…) је само спољашњи израз органског савршенства, најбезусловније савршенство које нека ствар може да има, будући да се свако друго савршенство неке ствари процењује по њеној примерености одређеној сврси ван ње саме, док лепота – разматрана једино сама по себи и независна од спољашње релације – јесте оно што јесте.“[433]

Једноставније речено, у амбивалентном карактеру архитектонског концепта увек постоји контингенција савршене лепоте. Архитектонски концепт је „најбезусловније савршенство архитектуре“ зато што производи лепоту, ону која је концептуална и независна од услова у којима настаје, односећи се не само на оно будуће већ и на пројекцију будућег путем отварања времена. Лепота концепта је потпуно слободна од објеката чије ће постојање и естетичку вредност омогућити. Архитектонски концепт попут „вечног концепта“ који је „стварно нужно леп“, у Шелинговом духу, стваралачки је елеменат дела у коме је представљена највиша лепота или вечни „концепт јединке“. То за архитектуру представља њен објект. Та лепота, посматрано делезовски, сáмо је време. Стваралачки елемент не приказује лепоту по себи, већ лепоту у стварима, те

[432] Према Хјуму, лепота се осећа, а не опажа, Хачинс сматра да лепота зависи од онога ко опажа. Кантовски, посреди је форма сврховитости неког предмета када се на њему опажа (лепота), управо без представе те сврхе.

[433] Šeling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, 15.

лепоту концепта увек преводи у „конкретну лепоту“,[434] што за архитектонски концепт значи ослобађање концепција које ће својим деловањем довести до материјалности објекта архитектуре. Архитектонски концепт, двоструким животом, независно у себи самом (први објект архитектуре) и другим животом – стваралачким елементом, – у супстанцијалном објекту архитектуре производи и ослобађа континуирано савршену лепоту. Концепт као лепо рађа лепо, па се и лепота концепта на један начин може сматрати савршенством.[435] Блиска али недостижна лепота архитектонског концепта везаће објектизован објект, али баш као што Дерида искуство лепоте везује за однос и жељу за нечим другим, лепота концепта, као нешто што је истовремено жељено и неприступачно, остаће суштински недостижна.[436] Лепота концепта је оно што ће увек превазилазити свој објект, јер она никада није „сасвим оформљена“.[437]

[434] Ibid., 15.

[435] Ibid., 15. „(...) да ли лепоту сматраш савршенством, а недостатак лепоте несавршенством (...).“

[436] Peter Brunette, David Wills, eds. „The Spatial Arts: an Interview with Jacques Derrida,“ in *Deconstruction and the Visual Arts; Media Architecture* (Cambridge: Cambridge University Press, 1994): 9–32.

[437] За Плотина се природна лепота састоји „(...) у околном расветљењу идеје материјом која је оформљена према њеној слици, али никада није сасвим оформљена“. Panofsky, *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, 52.

2.1 Жеља за формом

Desire for the Form

Човек је вечно у потрази за објектом изван самог себе, иако се жеља за објектом налази унутар њега самог.[438] Постављајући концепт жеље у функционалистичку перспективу, Делез га је посматрао како функционише, како ради.[439] Кант је дефинисао жељу као способност која помоћу својих репрезентација постаје узрок актуелности објеката.[440] Способност жеље је да призове (тај) свој објект на постојање, да омогући његову егзистенцију и изазове стварања предмета, што значи да реализује објекте помоћу свог представљања управо у тим објектима. Није, дакле, реч о сазнавању или о томе како познавати предмете, или о упознавању објеката, већ је, за Канта, реч о „практичном разлогу", о (властитим) способностима да се објекти учине стварним. Човек је по природи, о чему су писали и Хјум и Шафтсбери, покренут жељама које узрокују објекте. Једноставније речено, ради се о чистом претварању менталних представљања у стварност. Према Канту, то се дешава посредством воље.[441] Цео процес на први поглед делује једноставно: жеља се трансформише у „вишу форму" – вољу, путем које затим интервенише, делује у стварности, континуално, све док сáма садржи довољно детерминисану или детерминишућу основу.[442] За превођење жеље у вољу са неким степеном рационалности у стварном свету, Кант уводи три трансцендентне идеје (Бог, душа и свет – *God, the Soul, the World*). На том месту Делез се одваја од Канта јер стварност као променљивā није гарантована само трансцендентним (Кантовим) идејама. Комбинујући Спинозину *вољу*, која се труди да реализује оно иманентно,[443] и Ничеов концепт *воље за моћ*, који

---

[438] Georges Bataille, *Death and Sensuality: A Study of Eroticism and the Taboo*, 29.

[439] Делезов концепт жеље (*desire*) има свој извор у Кантовој филозофији, али његова конструкција комбинује елементе преузете од Маркса, Ничеа, Батаја, Спинозе, Фројда и Лакана.

[440] Cf. Imanuel Kant, *Kritika praktičkog uma* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod Beograd, 1979).

[441] Ibid., 55-56, 80.

[442] Stivale, *Gilles Deleuze: Key Concepts*, 53.

[443] Делез прати Спинозин концепт конуса који подразумева вољу која се труди да „реализује иманентно". *Conatus*, у раним филозофијама психологије и метафизике (*кобнетə*), латински је

ефикасно брише кантовску разлику између жеље и воље, Делез дефинише жељу која је инкарнирана у уметника или „племенитог супермена“ и постаје креативни законодавац стварности.[444] Уместо инстинктивне производње, Делез, служећи се Марксовим идејама о „врсти“ (*species*), наглашава способност људи да разумеју објекте, да њима овладају и одсликају их у уму пре него што их реализују у стварности. Делез једноставно дефинише жељу као производњу стварности: „Жеља производи, [и] њен производ је стваран“.[445] Овако пројектован концепт жеље укључује и комбинује креативно и продуктивно пре неголи било који други друштвено дефинисан „принцип стварности“, обавезно правећи разлику између њих:[446]

> „Ако жеља производи, она производи стварно. Ако је жеља произвођач, она једино може бити произвођач стварности, и у стварности. Жеља је скуп *пасивних синтеза* које машински повезују парцијалне објекте, флуксеве и тела, и које функционишу као производне јединице... Жељи не недостаје ништа, њој не недостаје њен објекат. Пре би се могло рећи да субјект недостаје жељи, или да жељи недостаје постојан субјекат; а постојан субјект постоји само услед репресије. Жеља и њен објект су једно, то је машина, као машина машине.“[447]

израз за напор, подухват, импулс, нагон, тенденцију, предузимање, стремљење – и урођен је као наклоност стварима, а иманентно му је то што инклинира да настави да постоји и побољшава се, унапређује.

[444] Делез користи Спинозу и Ничеа како би се ослободио трансценденталних принципа стварности (прва критика) и једнако трансцендентних моралних закона (друга критика). Stivale, *Gilles Deleuze: Key Concepts*, 54.

[445] Žil Delez, Feliks Gatari, *Anti-Edip: Kapitalizam i shizofrenija* (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1983), 23.

[446] Делез нарочиту пажњу посвећује концепту жеље у смислу Другог, истичући структуре могућности (у *The Logic of Sense*), док у *Анти-Едипу* жеља није самодовољна или самодеструктивна по себи, већ продуктивна и социјално адаптибилна. Дакле, ако је жеља заиста несвесна, следи да није репрезентована, па зато не може изазивати недостајање. Жеља је ипак континуирана, везивна и продуктивна по природи. (*... жеља, па и ако је то жеља за објектом жеље за Другим, зависи од ове структуре (могућег). Желим објект само као експресију са Другим и у моделу могућег; желим у Другом само могуће светове које Друго изражава*) Young, Genosko, Watson, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, 80-85.

[447] Delez, Gatari, *Anti-Edip: Kapitalizam i shizofrenija*, 23-25.

Делезова конструкција жеље комбинација је слободне воље која функционише иманентно, воље која је креативна и врсте која делује продуктивно у стварном свету.[448] Жеља и њене репрезентације припадају једном процесу у коме је суштински важно да се одржи објект жеље или *фантазија*, која се никада неће поклапати са серијом стварних објеката. У овом контексту питање продукције архитектонских објеката постаје делезовско питање изградње „тела без органа“, који, парадоксално, осигуравају међусобне везе одбијајући било каква *предетерминисања, органске или организоване функције*. Посреди су, дакле, два дела машине која жели [*the desiring machine*] и изазива привлачење и одбијање.[449] Тако се концепт посредством жеље може видети као машина ангажована у стварним процесима производње, машина која изражава директну везу између жеље и продукције. Једноставније, Делез је жељу дефинисао као посредни, али неминовни медијум у стваралачком процесу. Осим тога, одредио је да се питање филозофије решава у оној јединственој тачки у којој су концепт (*concept*) и стварање повезани. Будући да архитектура наликује филозофији тиме што ствара архитектонске концепте, савремено питање архитектуре решава се у моменту када су архитектонски концепт и стварање повезани. Концепт постаје стабилан и потентан када се омогући нераскидива повезаност између њега и објекта који концепт производи, то јест када концепт почне да ослобађа жељу за стварним објектима. Насупрот Делезу, рођење концепта за Олијеа значи смрт за жељу [*The birth of the concept is deadly for desire*],[450] али умирање или слабљење жеље у архитектури једновремено представља зачетак настајања форме. Другим речима, у архитектури се жеља за формом преводи и трансформише у сам облик постојања. Потреба да се материјализује пројекција концептуалног садржаја или омогући живот нове форме, формације, објекта, речи или дела само је преображај жеље концепта у нову, следећу форму.

Стварност и објекти су форме са којима и у којима делује архитектура. Бодријар „стварношћу објекта“ назива сингуларни објект, објект који измиче

[448] Stivale, *Gilles Deleuze: Key Concepts*, 62.

[449] Young, Genosko, Watson, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, 81.

[450] Hollier, *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, 180.

функционалном, програмском или семиотичком садржају који му се (заувек) може приписати. Потпуну аутономију архитектонског објекта Жан Нувел је одредио као његову хиперспецифичност. Сингуларни објект, непреводив или неизменљив без задржавања тумачења у њему самом, за Бодријара је дослован или „потпуно исцрпљен сам по себи".[451] Таква верзија сингуларног архитектонског објекта упућује на живот који овај производи, и пре било ког дизајна или свеукупне сврсисходности архитектуре, реч је о стварању специфичних властитих ефеката. Хиперспецифични објект Нувел је, готово дефиницијски, формулисао као *артикулацију онога што контролишемо и онога што подстичемо*, као место ризика и место инвенције, нешто налик Делезовом објекту жеље. Тако можемо довести у везу Делезову фантазију или Нувелова илузију, будући да обе омогућавају ослобађање стваралачке жеље. Форма за Нувела никада није коначна, она припада пољу илузије. Пројектовање концепта истовремено је стварање привида који открива места тајне (место које истовремено пројектујемо и откривамо), као и реципроцитет инвенције идеје и контроле процеса. То подручје дестабилизације, које је пре концептуално неголи објективизовано, место је илузије која раствара форму и простор, доводећи их до границе распадања. Једино питање јесте да ли смо способни да истовремено мислимо „ствари које су фаталне, вољно неконтролисане",[452] што чинимо да бисмо пројектовали крајња и друга контролисано хиперспецифична или хиперсензитивна места архитектонске форме.

Идеја о архитектонској форми представља тежњу ка концепцијској целовитости. Настајање форме Тафури је описао као појаву реда из хаоса. Дакле, сама форма је ред који се даје хаосу и истовремено га претвара у нову вредност. Тафури је то изједначио са слободом.[453] Идеја о слободи или слободном новом присуству уводи *другу* перспективу и могућност индивидуализације у разумевање форме и облика (*form and shape*) у архитектонској филозофији. Правило или тврдња да форма изражава функцију потиче још од Витрувија. Променљивост и

[451] Baudrillard i Jean Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 84.

[452] Ibid., 190.

[453] Tafuri, „Toward a Critique of Architectural Ideology," 20.

програмирање савремених функција до граница нестајања, аналогно / дигитална контрола типа и типологија и нове технологије, Витрувијев исказ смештају у историјску категорију. Облик дефинише коначне форме, и све док може да буде директна последица функције, пројекција програма или замајац покретљивости теме, он одређује диспозитив форме. Облик је у том смислу неслобода форме или њена коначност, оформљеност. Облик прати форму, али форма може превазилазити свој облик. Непостојаност, променљивост и динамика савременог контекста везују архитектонску форму за речи „израз“ и „акција“ (*express*, *action*). Капацитет садржан у термину „израз“ (*express*) постаје историјски свеж и прецизан прилог речи „форма“. Шта форма изражава, како се ангажује и како ангажује простор и време, или чега је она део, или шта форматира, или шта кадрира – све су то сасвим динамична саморефлексивна питања у акцијама формализације: форма у архитектури повезује време и друге димензије. Једноставност витрувијанских принципа које углавном следе дизајнери јесте логична, али не и довољна. Подржавање феноменолошких принципа облика укључује и *знак* или анимиране знакове, *тако да простор постаје читљив* (*и повезан*) *са друштвом у целини*,[454] а то суштински не објашњава феноменолошке пројекције простора и времена (иако им је то пројектовани циљ). Када истраживачки приступи исцрпе употребу инструмента или процеса, као и аналитичких метода, те када се аутору дозволи архитектонска слобода да размишља о архитектури као о чистој уметности, форма постаје последица естетске одлуке. Када је естетика архитектонског концепта вођена жељом за формом, архитекти стварају *предмете* са лепотом концепта или са непредвидивом интригом изнад и изван своје првобитне сврхе.

Архитектонска форма, као и сама реч „форма“, генерише модификације, груписања, форматирања и привлачења. Она изазива настајања склопова и синтагми попут форм-ације (*form-ation*), транс-форм-ација, *anti-form*, *open-form,* а заправо интегрише интринзичне концептуалне односе и временски простор у једно *тело*. Штавише, у тим односима и процесима форма постоји и чак одређује

[454] Henri Lefebvre, „From The Productionof Space,“ in *Architecture Theory Since 1968*, ed. Michael K. Hays (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998), 184.

специфичан архитектонски контекст коме припада. Форма у архитектури, коју Шумахер изједначава са оквиром (*frame*), разликује се од „функције“ или „интеракције“ (*interaction*)[455] али њихов однос суштински представља „аутопоезу архитектуре“.[456] За Шумахера, задатак архитектуре је материјализација те разлике, што се може изразити питањем како дати форму функцији. Функција и форма су различитости, или дистингвирани аспекти артефакта, а „разлика између форме и функције поставља питање њихове ефикасне корелације“.[457] Континуално мењање архитектонске стварности доводи у питање традиционалне форме у у погледу њихове способности и капацитета да задовоље динамичне функционалне захтеве. Зато се проблеми постављају или пројектују као покретљиве функције, формулари се испитују, бирају и разрађују као активна решења проблема. Разлика између форме и функције означава *инаугурисање архитектуре као рационално-реактивне дисциплине.*[458] Таква мобилност и акција за Шумахера је предуслов иновације. Дакле, као израз и као акција, као ангажовање и као деловање.

За разлику од Шумахера, Ајзенманова апстракција тежи да ослободи форму од било каквих условљених контекста, до границе вероватноће постајања форме ради форме. Растварајући форму на оно есенцијално, Ајзенман се интересује за измештање форме (*displacing form*) изван свих потребних, чак и неопходних односа с њеном функцијом. У том приступу форма се, парадоксално, ослобађа

---

[455] Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture: A New Agenda for Architecture,* Vol. II (Chichester: Wiley, 2012), 5. Занимљиво је осврнути се на Делез-Гатаријево одређење појма „autopoiesis“: аутопоеза се односи на животну способност машина и склопова (који се састоје од органских, неорганских, технолошких и семиотичких компонената) да се саморегулишу, самоповређују и репродукују. Појам је уведен у „Chaosmosis“. Термин је позајмљен из биологије, од Х. Матурана и Ф. Варела (H. Maturana, F. Varela), за које „autopoiesis“ означава способност живог бића да производи и одржава сопствено постојање.

[456] Шумахер теоријом архитектонске аутопоезе (*architectural autopoesis*) нуди нови теоријски оквир у којем тумачи архитектуру као систем који је сам способан за репродукцију (аутопоеза у дословном смислу означава самопродукцију), посебан супсистем друштва као генерички систем комуникације (*a sui generic system of communication*). Специфична разлика између форме и функције усмерава генералну друштвену улогу архитектуре. То је разлог њене узвишености, елаборирање и конкретизоване трајним апстраховањем и истовремено конкретизацијом овог односа. Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture,* Vol. I (Chichester: Wiley, 2011), 1.

[457] Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture: A New Agenda for Architecture,* Vol. II, 6-7.

[458] Ibid., 7.

статичне позиције фиксирања у простору, да би се ослобађањем од естетике и значења проверио њен капацитет као архитектонске форме. При томе се присуство свих услова и постојање низа релационих односа не доводи у питање. Измештање или дислоцирање форме (често напоредо са дислокацијом архитектонског субјекта) прецизира разумевање архитектонске форме изван њеног медијума и пре извођења посредством инструмената архитектонског дизајна или остваривања путем архитектонског пројекта. Док се Шумахерова аутопоеза архитектуре остварује у идејама које се ангажују у процесима дизајна, утичући на пројект чак и током изградње (објекта), Ајзенманова интенција је да опише и тиме савлада унутрашњу матрицу форме која има могућност да генерише архитектуру. У напору (или макар као метафора) да са сензибилитетом граматике Чомског реконструише идеје површинских и дубинских структура, у раној фази теоретизације Ајзенман се приближио идеји разликовања сензорских (површинских) и дубинских аспеката форме. Боја, текстура и облик наспрам фронталности, компресије и дисјункције. Само на први поглед, реч је о „дихотомној структури“[459] форме. Чини се да се овим поступцима пре свега отварају питања свеукупне метафизике присуства (*metaphysics of the presence*) архитектонског објекта. Не заустављајући се на тим односима, Ајзенман је даље проблематизовао место где се остварује лепота архитектонске форме, у дубокој структури или на површини. (Ре)конструкција концептуалне структуре као посредника – било да се ради о идеји, цртежу или о грàђевини која је „интенционално смештена у форми“ – служи да би се „(...) обезбедио приступ унутрашњој форми или универзалном формалном односу“.[460] Конституисање дијаграма унутрашњости, интринзичних и интерних правила и правилности *форме у форми*,[461] интересовање за унутрашње синтактичке процесе и геометрију, апстракцију и самореференцију, Ајзенман ће касније све више преводити у алат за размишљање о нестабилности историје, заправо за критику дисциплине.

[459] Рафаел Монео овакву Ајзенманову структуру назива „дихотомном верзијом своје архитектуре“.

[460] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi*, 146.

[461] У својој раној теоријској фази, или, како је сам именује, дијаграмима унутрашњости (*the diagrams of interiority*), Ајзенман трага за интерним правилима и механизмима дисциплине без икаквог контакта са спољашњим светом, у покушајима да форму окрене њој самој и испита њене индивидуалне капацитете.

Отварањем питања метапозиције архитектуре фокус се помера са форме на интересовање за формацију. Тежиште постаје питање шта је пројект, шта је формација пројекта и које су могућности дефиниције света метапројектом.[462] Променом размере или променом перспективе, те преласком на метапозицију, Ајзенман уводи нову конструкцију – „*to have a project*“ – и поставља систем који функционише око концептуалне идеје (*the conceptaual idea*). Концептуална целовитост пројекта формира се око идеје пројекта (*the idea of a project*), која ће се у пројекту концептуализовати, а затим пројектом и реализовати. Потрага за пројектом (*the search for a Project*) и субјективне мисаоне платформе као база његовог настајања, као и стање „имати пројект“, могућности су да се њиме, пројектом, дефинише свет. Осмишљен концептом, жеља за пројектом (*desire for project*), могућност пројекта (*the possibility of project*), архитект који има пројект (*has a project*) – све су то архитектонске акције, поступци и процедуре које имплицирају архитектонско дефинисање стварности. Пројект неопходно укључује критичку резонанцу дисциплине, дакле архитектуре, а као виталан начин да се *мисли свет* обликује стварност. Дакле, питање пројекта постаје питање дефиниције света. Форма за Ајзенмана губи значај, њен интегритет се мења под утицајем формације пројекта: опсесија формом постаје опсесија формацијом пројекта [*the project of form is the project of formation*]. То померање са форме на формацију идентично је као померање „from noun to verb, from object to concept“,[463] при чему чин физичке реализације постаје само моменат у процесу формације (пројекта).

Осим што, између форме и формације, материјализује објекте, архитектура пројектује питања шта је форма изван објекта, који су облици форме и какве су могућности (архитектонских) формација. Архитектонска жеља и форма стоје

[462] С пројектом „Канергио“ (Венеција, 1978.), Ајзенман је отворио свој теоријски дискурс за спољашње односе с другим теоријама, али и територијама, контекстима и метафорама. Но по напуштању Чомског и Слацког, нова Ајзенманова инспирација постају архитектонска читања Дериде, Делеза, Фукоа и Лакана, што му отвара нове могућности за тумачење архитектонске форме, простора и сврхе архитектонског пројекта. Идеја коју уводи тим заокретом јесте могућност да архитектуру као текст или палимпсест отворимо за нова и другачија читања. Више од тога, то је капацитет да повремено допустимо или можда и намерно изазовемо неодређену и нестабилну архитектонску позицију.

[463] “Peter Eisenman: Project or Prectice?“, Architecture Fall 2011 Lecture Series – September 30, 2011 at Grant Auditorium.

једна уз другу, жеља тражи свој објект, своју форму објекта, јер жеља у архитектури функционише као Лаканова формула: жеља је жеља за жељу, жеља за *Другим*.[464] Архитектонска жеља је усмерена на објект, на своје друго. Форма је само начин да се увек формулише то друго, облик који ћемо препознати као оно што је целовито и самостално.

И на крају, реч форма увек морамо везати и за њено историјско порекло, порекло из грчког *morphê* [*μορφή*],[465] што значи „форма" – „лепа форма". Између физичког и метафизичког аспекта, форма усмерава и тражи своје варијације, моделе и протоколе, дефиниције и припадајуће теорије. Чини се да је битна и сама реч која форму везује за концепт, а то је „врста" (*species*) или „тип". Та реч нас враћа на платонистички однос форме и структуре, док је појављивање у склопу *esti* и *to ti ên einai*[466] доводи у везу са Аристотеловом онтолошком терминологијом (код Аристотела је важно и везивање форме за реч „сила" – (*force*).[467] Осим тога, форма је центар односа тријаде *форма, супстанција и субјект* (*form, substance, subject*). Форма стоји између супстанције и субјекта те упућује на реалност и намеру, која води ка питањима појавности. Однос између форме и феномена одређује естетику, перцепцију, репрезентацију и узвишеност (немачка реч „*erscheinung*" обухвата сва четири значења). Жеља као оно функционално у концепту генерише настајање његових форми, стварајући снагу и енергију (лепе) форме, које ће у

---

[464] Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, 17.

[465] Реч „форма" (*form*) долази од латинског „*forma*", позајмљена је, преко етрурског језика, из грчког, где гласи *morphê* [*μορφή*]; то значи „форма" – „лепа форма" (*beautiful form*) и односи се и на калуп, *облик резултирајућег објекта*, независно од тога да ли се тиче уметности или технике, „форме" (на пример правна форма) или говора (граматичке или стилске форме). Термин „*forme*" је посебно пластичан у француском језику и прати латински, који је могао да обухвати и преводе грчке речи *eidos* [*εἶδος*] – идеја (антоним од речи *eidôlon* [*εἴδωλον*], *image-* – слика) или „*form*" (супротно *hulê* [*ὕλη*], *matter* – материја). Затим може значити и облик, аспект, контура, схема, начин постојања, нешто што јесте (урађено – *to ti ên einai*), суштина, парадигма, модел, карактер, ознака или различит знак (*morphê [μορφή], aspect, contour; schêma* [*σχῆμα*]*, shape, manner of being; ousia [οὐσία], „essence"; to ti esti [τὸ τί ἔστι], to ti ên einai* [*τὸ τί ἦν εἶναι*]*, „quiddity"; paradeigma [παράδειγμα], model; charaktêr [χαραχτήρ], mark, distinctive sign*).

[466] Аристотел је покушавао да дефинише константну напетост између сингуларног и универзалног путем онога *the to ti ên einai* – „шта је то бити та ствар" (*what it was to be that thing*).

[467] У класичној претфилозофској употреби, *eidos* [*εἶδος*] и *idea* [*ἰδέα*] полисемични су изрази (форма, структура, изглед, категорија, класа), којима Платон, својим филозофским склоповима, даје приоритет и посебна значања. Auvray-Assayas, „Species" in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, 1031.

следећој инстанцији ослобађати архитектонски стваралачки процес. Форма концепта дакле стоји између супстанције и субјекта, са свим својим сетовима могућности, и упућује на реалност и намеру, која пак води ка питањима појавности. Жеља и њен објект тако постају иста ствар, и за Делеза је то „машина машине“.[468] Објект жеље у архитектури јесте концепт и његови објекти – оно што ће производити концептуалне стварности.

[468] Delez, Gatari, *Anti-Edip: Kapitalizam i shizofrenija*, 23.

2.1.1 Геометрија концепта

Geometry of the Concept

> „Одувек се, дакле, сматрало да средиште, које је по дефиницији јединствено, у некој структури твори управо оно што, управљајући структуром, умиче структуралности. Стога за класично промишљање структуре средиште мора бити изречено, парадоксално, *у* структури и *изван* структуре. Оно је у средишту тоталитета, па ипак, будући да му средиште не припада, тоталитет има *своје средиште другдје*. Средиште није средиште. Појам центриране структуре – иако представља саму сувислост, увјет за *епистеме* као филозофију или знаност – протурјечно је сувисао. И као увијек, сувислост у протурјечју изражава снагу жудње (*the force of desire*, прим. С. В).“[469]

Геометријски, архитектонски концепт гравитира ка *идеалној чистоти смисла*, стално измештајући свој (ауто)покретни центар. У том кретању ствара формације које захватају и заобљавају самоструктуриране просторне и временске односе једне стварности. Моћ геометрије коју је Еуклид дао архитектима протеже се као несумњива кроз векове. Између два субјекта,[470] геометрије и архитектуре, увек постоји комплексан однос јер једна увек постоји у другој ма колико аутономне и слободне биле. Геометрија је увек ту, као конститутивни део архитектуре, неопходан али и независан. Иако, међутим, може да конструише, геометрија није

---

[469] Jacques Derrida, *Pisanje i razlika* (Sarajevo: „Šahinpašić“, Biblioteka Diskursi, 2007), 297–298.

“*On a donc toujours pensé que le centre, qui par définition est unique, constituait, dans une structure, cela même qui, commandant la structure, échappe à la structuralité. C'est pourquoi, pour une pensée classique de la structure, le centre peut être dit, paradoxalement, dans la structure et hors de la structure. Il est au centre de la totalité et pourtant, puisque le centre ne lui appartient pas, la totalité a son centre ailleurs. Le centre n'est pas le centre. Le concept de structure centrée — bien qu'il représente la cohérence elle-même, la condition de l'epistémè comme philosophie ou comme science — est contradictoirement cohérent. Et comme toujours, la cohérence dans la contradiction exprime la force d'un désir.*“ Jacques Derrida, *L'écriture et la Différence* (New York: Routledge, 2001), 410.

[470] Robin Evans, *The Projective Cast: Architecture and Its Three Geometries* (Cambridge: MIT Press, 1995), увод. Еванс је архитектуру и геометрију дефинисао као два субјекта чија су присуства увек повезана. Архитектуру неумитно прати геометрија, чак и када је потпуно независна. Међутим, можемо тврдити да је и архитектура увек присутна у геометријама, јер свака геометрија подразумева и своју архитектоничност, форму и / или (пост)структуралност. Дакле, свака геометирија има своју специфичну анатомију, конструкцију или грађу.

такве природе да увек стабилизује архитектуру. Прво место где ће се тражити геометрија јесте цртеж или пројект, материјални објект, зграда, план, модел или облик објекта. Но постоје места где је геометрија нејасна и прикривена, или се налази у просторима *између*, или на неком другом крају где је активна на другачији начин. Простори у архитектури где се мишљење повезује са имагинацијом, имагинација са цртежом, цртеж са објектом, аналогно са дигиталним, објект са нашим оком јесу пројекције у једној или другој форми.[471] Пројекције могу бити и процеси који ми (архитекти) изаберемо као моделе пројекције. Процеси и пројекције у архитектури територијализују и мапирају зоне конекција и транслација, транспоновања и метаморфоза, померања и трансгресија, и то су подручја нестабилности, дестабилизација и деконструкција. Та места Еванс (Robin Evans) види као територију ангажовања архитектонских релација и геометрије.[472] Покретљивост геометрије као „спознајног прогреса“ Хусерл везује за егзистенцију, и то првенствено с циљем да се искористи за објашњење оног „објективно постојећег“.[473] Преко композиције и композита, форми у којима експлицитно види и разуме, геометрија постаје суштина материје иако тада нема значење сама по себи и сама за себе. Композиција и материјално добијају све (своје) вредности преко пројекција, које је Еванс систематизовао у неколико типова пројективног или псеудопројективног простора, посредством којих је композиција, дакле геометрија и материјално, доступна перцепцији. Тако суштина геометрије постаје оно што материјализује пројекције или објективизује одређена мноштва. Отвореност питања на који начин геометрија претходи пројекцији (као авангарда) у архитектури и како изабрати „врсту“ (*species*)[474] одговарајуће геометрије представља опасност на исти начин као и одређење димензионалности (на пример три или четири димензије[475]). Систем у коме се нешто пројектује, као

---

[471] Ibid., XXXI. И за Еванса, кључна ствар веза у архитектури јесу пројекције које се могу разликовати према различитим критеријумима.

[472] Ibid.

[473] Edmund Husserl, *Ogled o izvoru geometrije* (Osijek: *Revija*, 1982), 9.

[474] У поглављу Жеља за формом помиње се однос *species–form. Шта је то бити та ствар* питање је пројекције. Тачније, пројекција форме у геометријској перспективи одредиће саму форму у архитектури. У том смислу често неупоредиве дефиниције форме увек постају питање концепта: концепт форме је концепцијски зависан.

[475] У поглављу Жеља за формом видети како Делез одређује четири димензије.

просецање пројекција, као и одређења којима се утврђује чему припада и чега је део сам архитектонски пројектантски поступак, концепцијски се увек могу забележити неком од геометрија које у тим пројектантским процесима заправо и настају.

Најсавременији појам „геометрија“ односи се на многобројне геометрије и теорије, где се тачност и граница њихових дефиниција губе између увек нових модела доступних помоћу дигиталних технологија. Тесна преплитања геометријских теорија са аналитиком и теоријама бројева (или теоријом земље и космоса) дају стално нове аналитичко-геометријске, композитне и хибридне моделе и платформе.[476] Они се међусобно разликују према томе какав простор изучавају (онај Еуклидов или простор Лобачевског), каквим методама се служе[477] и какве објекте, то јест фигуре, или пак њихова својства – изучавају.[478] Међутим, свака геометрија може се окарактерисати одговарајућом групом трансформација[479] које изучава, као што се елементарна геометрија посматра у оквирима Еуклидових кретања, а пројективна у координатама колинеација, то јест пројективних трансформација.[480] Дакле, друга важна геометријска идеја (прва је садржана у капацитету геометрије да објективизује) јесте трансформација. Све своје специфичности она преноси на начин гледања и бележења ствари и простора у перспективи,[481] која је у основи архитектонског пројекта. Геометрија и

[476] На пример, геометрија и анализа дају *диференцијалну геометрију*, теорија скупова и геометрија дају *теорију скупова тачака* или *топологију*. То значи да питање пројекције увек постаје питање концепта (геометрије концепта).

[477] Као што је аналитичка теорија кривих другог реда у аналитичкој геометрији, или чисто геометријска, синтетичка теорија кривих другог реда у синтетичкој геометрији.

[478] Тако се могу разматрати полиедри и њихова својства, криве и површи… Надаље, питања метрике (мерење дужина, углова и површина) изнедриће појам метричке геометије, док преко питања инциденције, припадања, распореда долазимо до појма геометрије положаја илити пројективне геометрије.

[479] У вези с трансформацијом стварности у сан видети поглавље Изван облика: сан.

[480] У Еуклидовој геометрији, филозофи су проналазили моделе знања. Спиноза је увео појам етике као „геометрије афеката“. Сер (Serres) је целокопан развој филозофије повезао са развојем геометрије, постављајући их у исту раван. Геометрија је често сматрана моделом неопходне, вечне истине, о чему још увек сведочи архитектоника Витгенштајновог„Трактата“.

[481] Ибер Дамишово (Hubert Damisch) *Порекло перспективе* представља реминисценцију на Хусерлов „Увод о пореклу геометрије“. Ренесанса је поставила питање да ли је перспектива измишљена или откривена, то јест да ли је то природна форма која се може наћи у свету или је посреди конвенција. Та игра између проналаска и открића једна је могућност објашњења

перспектива постају мреже (чак и у смислу који им је дао Латур) које отварају могућност дефинисања формалне анатомије и структуре концепта, при чему ће сама постструктуралност концепта захтевати додатак боје и светла, или производњу сасвим нових елемената и ефеката. Геометријски витализам ствара просторне и временске димензије концепата које ће пројектовати референтни архитектонски систем, док ће перспектива одредити позицију субјекта и могућност пројектовања илити пројекције објекта. Иако је на први поглед реч о готово научном, егзактном принципу, ниједан избор геометрије, било еуклидске било нееуклидске, не осигурава архитектури конзистентност и чврстину.[482] Пре традиционалног учвршћивања и фундирања, активна улога савремених геометрија и многе њихове комбинације налазе се у просторима између методологија и техника архитектонског пројектовања, све до специфичне улоге у различитим поступцима концептуализације и апстраховања. Улога геометрије тако постаје најјаснија и најтачнија у композицијама изван материјалности објеката које дефинише, а не на првом месту у њиховом конституисању. Према Евансу, двадесети век доноси архитектури – поред композиционе и пројективне – и „трећу геометрију“ (*signified geometry*). Нове могућности технолошког развоја из којих израста *геометрија додира*, те појава празнине у комплетности и сумња у логику Еуклидове геометрије актуелизују пројективну геометрију као геометрију *визије*.[483] Пројективна геометрија успоставља односе и *једно* претвара у *друго*: мисли у слику, пројекат у објект – бавећи се у тим процесима првенствено *нестабилним и нејасним местима*. Реч је о транслацији, превођењу,

порекла геометрије и перспективе. Порекло и развој перспективе Дамиш сматра пародијом порекла геометрије, па је перспектива, као и геометрија, заснована на читавом перцептуалном и сензорном *телу претходног знања*. У својој ренесансној дефиницији, перспектива је – и то је оно што је важно за Дамиша – понајнајпре конструкција *сфере* у којој се одвија историја, управо у смислу који је одредио Алберти. Реч је о могућности (мета)наратива да дода димензију оног несвесног, што за архитектуру постаје значајно у пројектантским процесима.додати несвесну димензију. Cf. Hubert Damisch, *The Origin of Perspective* (Cambridge, MA: MIT Press, 1995). Дакле, осим да објашњава и објективизује, и персепктива и геометрија нуде могућност дескрипције која уводи идеју чисте естетике.

[482] Термин „нееуклидска“ геометрија обухвата хиперболичку и елиптичку геометрију, које су негација еуклидске геометрије. Суштинска разлика између еуклидске и нееуклидске геометрије је природа паралелних правих.

[483] Пројективна геометрија проистекла је из практичног проблема геометријске, односно, линеарне перспективе у уметности, а која подразумева цртање илузије просторне дубине, онако како то реално видимо.

трансформисању једног у друго,[484] иако је инхерентни циљ превођења, као и у језику, заустављање на новом стабилном месту или позицији као пројективној равни. Захватањем целовите пројекције или слике, тема постаје сам процес пројекције и говора, чак и у тренуцима кад се постиже сталност илити статичност трансформације. Активност пројективне геометрије састоји се у следећем: њене фигуре се деформишу у складу с тачком гледишта, док се *линије гледања* (најлакше их је замислити као светлост) не деформишу. Тема је, дакле, пут трансформације од објекта до медијума његове трансмисије. Пројективна геометрија тако пројектује систем с дефиницијом фиксних места (простор) и углове посматрања (позиција), при чему се фигуре деформишу у складу с тачком гледишта (дистанца субјект–објект). Тако се тежиште акције помера са објекта на медијум преноса, попут светлости и светлосних зрака.[485] Ситуација остаје стабилна и компактна све док је реч о фиксираним позицијама и дефинисањима пројекције, но ствар постаје динамична и нестабилна када уведемо и применимо ефекат и законе других перспектива. Оно што је пројектовано као посебно почиње да са раствара када се у наше гледиште укључи питање времена и нових димензија брзина, као на пример у космологији.[486] Иако је на први поглед

---

[484] Пројективна геометрија студира геометријске особине које су непроменљиве у односу на пројективне трансформације. У односу на основну, она има другачију поставку, пројективни простор и селективни скуп основних геометријских концепата. Пројективни простор има више тачака него Еуклидов. Геометријске трансформације, наиме, дозвољавају да се додатне Еуклидове тачке преобразе и тако почну да указују на бесконачност (као да опет призивамо Чомског). У пројективној геометрији, коначно, важи принцип дуалитета: из сваке теореме добија се нова теорема заменом појмова њиховим динамичким или статичким корелативима, на пример *тачка* : *правац у равни*, *пројекција* : *пресек*, при чему се у свакој трансформацији чувају својства геометријских фигура. То нам говори да увек постоји макар минимум непроменљивог у структури геометрије (као што је то у примеру из лингвистике сталност места елемената у мрежи односа који творе систем).

[485] Управо због овог померања, Поенкаре (Henri Poincaré) ставља акценат на физички предмет, уводећи теме метричке геометрије као студију солида (додира) и пројективну геометрију, геометрију визије илити светлости.

[486] Архитектонска перспектива наликује писању. Писање представља постављање и преплитање елемената система који се гледа из тачно одређене тачке (субјект). Хегел је често узимао речи заједно да би их, постављањем у директне односе, употребљавао и обрађивао, јер на други начин није могао да објасни њихово значење. У намери да дође до значењског садржаја лексема, цртао је перспективу неког семантичког склопа успостављањем релације међу речима, како би у приближавању укупном значењу дошао до дефиниције једне речи, контрастирајући је, после свега тога, с другом речи О Хегеловим појмовима видети Michael Inwood*, A Hegel Dictionary, Blackwell Philosopher Dictionaries* (Oxford: Blackwell Publisher, 1992), увод. На исти начин перспектива служи архитектима да сопствене елементе, попут речи, доведу у међусобне односе и (првенствено) објасне последице заједничког значења.

потпуно статична, пројекцију карактерише динамичан идентитет, будући да увек преводи и поставља односе пројектованог објекта и увек постиже свој резултат или (жељени) исход. Сама пројекција укључује и све изван онога што као таква садржи. Осим тога, субјект и објект пројекције увек су трансформабилни јер пројективни систем који одређују свагда зависи и од контекста коме припада. У архитектури је реч о условима и методама пројекције, али и о њеном свеукупном контексту и смислу као архитектонске вредности. Системски, пројекција мора подразумевати три ствари: шта се пројектује, на шта (у шта) се пројектује и однос или акцију са оним *између* (како, где, када, ко...). Комплексан однос пројекције и пројектованог, исто као и идеја да се резултат архитектонске пројекције мора видети у архитектонском објекту, пре свега другог отвара питање како пројекције мењају стварност. Међутим, пре неголи сâм исход (који, упркос томе, геометријски можемо претпоставити), најспецифичније тачке и линије пројекције односе се на концептуалну контролу транспоновања жеље за материјализацијом. Везе између концепција, текста, скице, пројекта, дизајна, плана, схеме, дијаграма, али и њихових даљих пројекција на неку површину – сферу и површ, као и на други медијум (пројекција схеме на дијаграм, дизајна на детаљ, аналогног на дигитално...), или пак једноставно на простор – постају потпуно нови топоси за записивање концепта.

Геометризацијом речи и цртежа у Чумијевом теоријском пројекту *The Manhattan Transcripts* успоставља се њихов пројективни однос, а у потенцираној форми транскрипта демонстрира могућност концепцијског записа.[487] У архитектонско тумачење стварности, не само у том теоријском пројекту, Чуми посредством планова, секвенци и дијаграма симултано уводи појмове као потребу да објасни сложене форме односа између простора и његове употребе, између типа и програма, објеката и догађајā. Он гради специфичну секвенцијалну геометрију приказом цртежа и појмова, методом којим традиционални елементи архитектуре дати у цртежу подлежу критици и самопровери речима, истовремено се стапајући у јединствено значење. Неопходност нове савремене, увек изнова конструисане геометрије архитектуре која ће у цртежу пројектовати реч, а речима објаснити

[487] Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts* (London: Wiley, 1995).

пројекцију цртежа, огледа се у примеру раслојавања различитости архитектонских концепција. Аутентичан „запис“ (*notation*), реч коју Чуми користи, постаје геометризована форма „брзе апстракције“, дијаграм а не скица, који треба да изрази концепт и често сву суштину пројекта.[488] Цртеж постаје размишљање које превазилази сопствени исход. Материјализација мисли несвесним посредовањем руке, облик бележења активности ума, записивање, нотација или геометризација размишљања посредством нових технологија и сасвим других медијума – само су неки од метода да се забележи геометрија концепта. Дамиш је потребу за увек новом, специфичном техником објективизације демонстрирао немогућношћу тачног перспективног приказа облакā. Традиционално, геометрија је пружила симболичан оквир за откривање скривених космолошких значења света. У савременом контексту, потенцијал геометрије да транспонује и трансформише допринео је поновном актуелизовању перспективе.[489] У универзуму који се тумачи у складу са западном метафизиком, насупрот материји и духу, геометријске форме имају капацитет да се крећу изван граница видљивог и невидљивог, телесног и нематеријалног, апсолутног и контингентног, *идеалног и стварног*.[490] Као што је однос између идеала и стварности у ренесанси био изједначен с визуелном јасноћом и одржаван интелектуалним и уметничким иницијативама, тако је савремени однос између стварности и будућности могуће видети посредством функција *других* перспектива. Различите геометрије постају анатомија савременог света, налазећи поуздање у нумеричким основама,[491] квалитативним вредностима питагорејског

[488] Bernard Tschumi, *Notations: Diagrams and Sequences* (London: Artifice Books on Architecture, 2014), 6.

[489] Иако перспективу треба разумети првенствено као конвенцију, бескрајне варијације и промена правила укључују њене сталне модификације, као и могућност да се примени на сасвим другом месту и из друге позиције. Перспектива је често замишљена као пример репрезентације који служи као „идеалан модел“ или као начин да се постојање или реалност измере и коначно процене, па се може и тумачити на линији Темплове (Nicholas Temple) тврдње да у основи симболичког и епистемолошког значења перспективе превладава дубоко уграђен поглед на свет који се сматра савршеним. Nicholas Temple, *Disclosing Horizons Architecture: Perspective and Redemptive Space* (New York: Routledge, 2007), 25-26.

[490] Evans, *The Projective Cast, Architecture and its Three Geometries*, 38.

[491] На пример, нумеричка геометрија често служи као један од водећих принципа хуманистичке мисли.

бројевног мистицизма,[492] платонским идеалним облицима, или пак у генерисању епистемолошког разумевања универзума. Прецизност и апстракција коју нуде савремене геометрије аналогна је бескрајним записима дигиталног. Додатно, Хусерлово феноменолошко истраживање историчности геометрије осигурало јој је филозофски контекст. Дерида је на специфичан начин видео Галилејеве идеје, те критички донео преокрет у промени од наслеђене до чисте, то јест аутономне геометрије. Галилео је математизовањем природе „саме по себи“ ослободио геометрију од наслеђеног начина интуитивног концептуализовања, конструисања и доказивања.[493] На ослобођеном месту те традиционалне интуитивности, и у филозофији и у архитектури, појавила се потреба за новом *перспективом*. Дамиш претпоставља да се модерна (чиста) геометрија заправо појавила из перспективистичких интенција.[494] Нови модели филозофског и научног размишљања, све од ренесансе, постављају и нове могућности испреплетане употребе и односā између броја, геометрија и перспектива. Реч је увек о покушају да се објасни и систематизује стварност, као и архитектонска потреба да се *идеална форма* постави у релације и постојане моделе реалности и стварности, без сталних контрадикција и парадоксā. Тако је несумњива важност и основни капацитет геометрије у продукцији различитих модела и прототипова стварности, те у техникама пројектантског процеса, превазиђена Деридином „институцијом геометрије“, то јест геометријом као чистим „филозофским актом“. Слично идеји дијаграма који Ајзенман пројектује као геометрију која преузима комплетну интелектуалну мапу мишљења, или можда само као један од могућих записа анатомије архитектонског концепта.

---

[492] Питагорејска космологија је путем бројева тражила свет у најчистијем и најапстрактнијем облику, приписујући му тако не само свети карактер него чак и физичку стварност.

[493] Jacques Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction* (Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1978), 20, 35. Дерида је покренуо важно питање да ли је перспектива вештачки схваћена као део постојане наслеђене геометријске традиције, чији се губитак може пратити у развоју постренесансних токова мишљења, и да ли је чиста геометрија имплицирана у перспективи ренесансе. Ренесансна перспектива је била део већ постојећег инструменталног света, заправо један од његових главних агената. Ту идеју имплицира Хуберт Дамиш. Cf. Damisch, *The Origin of Perspective*. Филозофија и архитектура суочавају се с питањем како се живот наставља након геометрије, а многи теоретичари доводе у питање суштину односа геометрије и перспективе. То су значајне импликације за архитектонску мисао с обзиром на традиционалну улогу геометрије у афирмацији космолошких значења архитектуре.

[494] Ibid., 86.

Феноменолошки, геометрија нам нуди могућности за продукцију стварних „идеалитета“. Хусерл у самој конкретној појавности геометријског објекта очитава његову суштину – идеју,[495] па су објекти геометрије, при таквим пропозицијама, идеални објекти, а њихово тело потпуно транспарентно и исцрпљено својом феноменалности. Идеални објект постоји само једном упркос својим различитим манифестацијама, а идеална објективност јесте бескрајно понављање све док објект остаје идентичан себи.[496] Управо као архитектонски концепт и архитектонске концепције. Дерида се, надаље, супротставља Хусерловој концепцији историјског и контингентног стварања идеалних објеката, као „супратемпоралних“ (безвремених) ентитета који одувек постоје и само су „несавршено актуелизовани у стварности,“[497] проблематизујући тако транзицију и путању од постојања до идеалности.[498] Писањем или пројектовањем, идеални објекти геометрије испољавају своју потребу за телом. Способност идеалног да се отелови оличава начин постојања његовог непросторновременског смисла. Концентрисање смисла у писаној речи или архитектонском концепту омогућава поновно активирање тог садржаја у неком другом времену и на другом месту, у некој *другој* пројекцији. У том смислу питање пројекције (која може бити чисто концептуална) идентично је специфично формулисаном повезивању које Делез успоставља с геометријом преко проблема другог – „autrui“; тачније речено, други је „израз мог света“ који не постоји изван експресије, други је геометрија

[495] Дерида користи језик феноменологије да би преко Хусерлових феноменолошких пројекција дошао до идеје о деконструктивистичком дискурсу разлике.

[496] Дерида наглашава да Хусерл схвата и конципира идеалне објекате геометрије сасвим другачије од Канта, они су код њега конституисани и створени, они не постоје одувек, док су за Канта само откривени и представљају оно што је субјект и раније поседовао.

[497] Постоји разлика између два типа објективности (на вишем нивоу од осећаја које доносе) – између идеалне објективности и стварног објекта (*ideal objectivity and real object*). Прва разлика је у (прет)конструисању и њиховој производњи. Друга разлика је у њиховој привремености. Стварни објект има своје индивидуално место у објективном времену света, иреални објекат је потпуно слободан, тј. безвремен. Али његова безвременост или његова супратемпоралност представљају само модел привременог. Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 71.

[498] Реч је о преласку са унутарпсихичког стварања објективне идеалности на геометрију. Осећај идеалног објекта, према Хусерлу, у стању је да се седиментира у језику, а затим поново укључи и реактивира у другом субјекту. Преко језика и идентитета идеалног објекта, геометрија је у стању да се понови кроз време и код различитих индивидуа.

живљења.[499] То друго за Делеза јесте принцип просторних *диспозиција нашег бића*, који открива потенцијал за *друге геометрије*. Дословну материјализовану демонстрацију тог принципа налазимо у преклапању два мишљења као две геометрије и два света у геометрији објекта Арапског института у Паризу.[500] Идеја *друге* геометрије, или преклопљених геометрија две цивилизације, арапске и француске, раслојена у кибернетици сенки и светала, прича космолошки сан о бескрајном ткању два орнамента, две стилизације различитих култура, сведених у једном објекту архитектуре.

Наше присуство када заузмемо простор сместа мапира планетарну територију, и то исцртавањем архитектонских планова. Пројекције су архитектонско средство мапирања, превођења и репрезентација на различитим пољима која дефинишемо као *просторе пројективних преноса*. Зато је у архитектури геометрија одувек имала пројективну улогу. Као транзитивна, скоро анаморфична, она преображава ствари експлоатишући Ајнштајнове визије и Еуклидове метрике, те везује филозофске формације, идеолошке појмове, естетику и пројекције концепата. Присетимо се, центар избегава структуралност, коју једновремено чини могућом и коју заправо именује. Концепт је центар архитектонске свеукупности. Све пројекције у архитектури центриране су око њега. За Дериду, идеја је полазиште које води феноменолошком исходу, и зато би нека могућа „феноменологија идеја“ била депласирана.[501] На сличан начин, идеја се, за Ајзенмана, концептуализује, па је концепт уједно концептуализовано тело идеје и њена прва пројекција. Геометрија у архитектури не служи да се пројектују идеални концепти. Реч је пре о потрази за привременим идеалним геометријама концепта које ће омогућити ослобађање и рад концепција, односно континуалне транслације и нових пројекција стварних објеката. У том смислу, у архитектури је непрестано реч о процесу идеализације у пуном сензибилитету, који му и Дерида додељује.[502] Процес идеализације декомпоноваће увек очекиване традиционалне поставке и

[499] Rajchman, *Constructions*, 93.

[500] „Institut du Monde Arabe“, Pariz, Francuska (1981-1987.), архитекте Жан Нувела.

[501] Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 138-139.

[502] У архитектури најјасније можемо схватити процес идеализације о коме Дерида говори као о откривању граница.

планове, те отворити могућност да се ствари (као и речи) поставе и пројектују на други начин, доводећи тако до граничних стања и центар и структуру мишљења, све да би се конструисала привремена целовита (пост)структура заједно с границом која ће се изместити. Није реч о повратку на стање хаоса приликом конституисања концепта, већ о чистом стваралачком архитектонском поступку. То је фаза када концепт, готово до нивоа визуелне перцепције, изражава нешто што се не може видети али је присутно. Када је идеалну есенцију могуће превазићи помоћу морфолошких корелата различитих геометрија, тада почиње да се наслућује нови, други објект архитектуре.

2.1.2 Момент / Место суперсиметрије

Moment / Place of Supersymmetry

> „Филозофски концепти [*Les concepts philosophiques*, прим. С. В] су фрагментарне целине које се не уклапају једне у друге зато што се њихове ивице не подударају (...) [оне] заједно одзвањају, а филозофија која их ствара увек је једна моћна, неиздељена, премда отворена Целина [*Un-Tout*]: неограничено Једно-Све, Omnitudo, које обухвата све концепте на једном истом плану. То је подлога, подметач, пресек, један план конзистенције или, тачније, план иманенције концепата [*le plan d'immanence des concepts,* прим. С. В)], планомен.“[503]

Делез-Гатаријава дефиниција узрочне функције између концепата и плана иманенције[504] (*будући да план није концепт нити концепт свих концепата*) ставља у фокус везе и односе између концепта и плана,[505] путем којих и којима филозофија о(п)стаје (или постаје) конструктивизам чврстих и нераскидивих планова и концепата. Филозофија као изградња онога *између*, у средишту (*milieu*) плана и концепта, истовремено ствара концепте и исцртава план,[506] остајући у тим процесима слободна и флексибилна да новом утилитарности (концепта и плана)

---

[503] Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 46.
“*Les concepts philosophiques sont des touts fragmentaites qui ne s'ajustent pas les uns aux autres, puisque leurs bords ne coïncident pas... Et pourtant ils résonoent, et la philosophie qui les crée présente toujours un Tout puissant, non fragmenté, même s'il reste ouvert: Un-Tout illimite, Omnitudo qui les comprend tous sur un seul et même plan. C’est une table, un plateau, une coupe. C’est un plan de consistance ou, plus exactement, le plan d'immanence des concepts, le planomène*.“
Deleuze, Guattari, *Qu'est- ce que la philosophie?*, 38.

[504] Требало би нагласити Делезово разликовање појма „иманенција“ и појма „план иманенције“: иманенција се односи на онтолошки статус разлике, док се план иманенције (*the plane* или „plan“, као француски термин) апсолутно односи на *milieu* где се развијају концепти, као и покрет што обухвата све блокове простора и времена (другачије него хаос, који је, као крајње искључење, усмеравајућа снага *са бесконачном брзином*).

[505] Делез-Гатаријев „план композиције“ (*The Plane Composition*) у књизи *Хиљаду платоа* еволуира даље у „план иманенције“ (*The Plane of Immanence*) у књизи *Шта је Филозофија?*, поготово у смислу улоге хаоса и посебних акција уметности и филозофије.

[506] У француском језику појам „*milieu*“ значи околина, центар, средиште, средњи, средина. У Делезовој и Гатаријевој филозофији „*milieu*“ треба читати као технички термин који комбинује сва ова значења.

одреди и нове стварности. Концепти омогућују плану отвореност према сопственим појединачним идентитетима и кретањима, усмеравајући своју енергију на деловање унутар и изван плана. Парадоксално, план имманенције представља јединство које окупља и у себи поставља концепте – „бесконачне брзине коначних кретања,“[507] да би их, у флуидној средини, разградио и еластично покренуо у апстрактној конфигурацији плана. Тај филозофски, али готово и физички модел план–концепт парадигматски реконструише архитектонски однос постструктуралног *тела* архитектонског концепта и његове *сфере*, илити универзалног контекста коме припада. Као и код Делез-Гатарија, у архитектури се оно што је увек повратно испуњава у другом, а композит концепата као *архипелаг или скелет*, апсолутне површине или запремине, некад деформисане и фрагментарне, настаје и нестаје у комплексној архитектонској платформи, или пак у неком од архитектонских планова. Дисциплинарна целина, целовитост архитектуре која се непрестано мења и креће, усложњава и апстрахује саму себе, но ипак интенционално задржава своју фракталну природу.[508] Тако конструисан архитектонски план последица је неопходности да се савладају димензије простора и у њему поставе виђени концепцијски облици у тренуцима свог појављивања и покретања. Када дубину времена пројектујемо у хоризонт догађаја – а апсолутни хоризонт архитектуре независан је од сваког посматрача – и населимо га концептима, план постаје јединствен носилац или платформа састављена од архитектонских концепата.[509] Архитектура захтева вишеслојни план који ће омогућити да се концепти комбинују производњом просторних и временских веза које се укрштају и истовремено обезбеђују насељавање плана новим концептима. Променљивост и релациона естетичност плана, његов простор, картографија и морфологија – увек су везани за категорију времена. Трајања, интервали и брзине динамичких односа архитектонских концепата конструишу геометрију плана. Привремена објективизовања димензија успоравају

[507] Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 46.

[508] Фрактал је геометријски лик који се може разложити на мање делове тако да сваки од њих, макар приближно, буде умањена копија целине. Термин је извео Беноа Манделброт (Benoît Mandelbrot) 1975. године, из латинске речи *fractus*, чије је значење „сломљен“, „разломљен“. Фрактал има фину структуру, превише је неправилан да би се могао описати традиционалним еуклидским језиком и сам је себи сличан.

[509] За Делез-Гатарија план је апсолутни хоризонт. Делез и Гатари, *Шта је филозофија*, 46–47.

или убрзавају концепт, да би овај својом објективизацијом у простору и времену поништио сопствене пројектоване дистанце и димензије. На Вирилијевој линији, то бисмо могли објаснити као „бесконачно дељење у времену“ чија је сврха да се поништи концептуална граница „између физике и метафизике“.[510] Између Бергсоновог трајања и интуитивног, можда контрадикторног схватања реалног времена или трајања, и Башларових тренутака, концепт и време увек ће се стопити у једно, у акцију и заједничко ангажовање. Независно од тога да ли ће се време у архитектонске процесе уводити интуицијом и континуирано, или путем ограничених интервала трајања, догађај и простор увек ће бити условљени ангажовањем концепта.[511] Концепцијски пресеци дају значење и димензију времену у естетској представи конструисаних планских структура.

Потреба планског (у)темељења у архитектури води порекло још од Витрувија, који је преко поретка категорија покушавао да обухвати стабилност и свеукупност продукције архитектонске стварности, а тиме и света. Витрувијев појам *dispositio*, са примарним значењем *осећај извођења процеса*, носи и секундарно значење, „резултат процеса“, укључујући и радње *поставити заједно*, *вршити* и *разрадити*. *Dispositio* обухвата појмове *ichonographia, ortographia, scenographia*, што кореспондира са основом, пројекцијом, перспективом.[512] Преко тих појмова процес дизајнирања нечега разликује се од завршеног дизајна. Процес и прављење планова и цртежа није план, иако се у њему сагледава процесна активност коју овај покреће, посебно када се сагледава као програм за истраживање новог. Због

[510] Pol Virilio, *Kritični prostor* (Čačak–Beograd: Gradac, 2011), 44.

[511] Однос различитих временских категорија или одређења приликом покретања концепта било би могуће пратити готово дијаграмски, или преко математичких функција, у супротстављању теорија Бергсона и Башлара. Према Башлару, континуитет постоји у хетерогености, док Бергсон комбинује континуитет и хетереогеност. Cf. Gaston Bachelard, *Dialectique de la durée* (Paris: Presses Universitaires de France, 1963).

[512] Различити преводи Витрувија дају различите комбинације појмова, различите поделе, али се дистрибуција појмова генерално односи на уређивање односа чисте техничке активности архитекте и онога што се очекује или даје као естетичко, дакле појавно. Ред (*order-taxis*) и поредак (*arrangement-diathesis*), *eurithmy*, *symmetry, propriety, economy* квалитети су објекта који представљају и естетичке особине дела уметности које су, опет, продукт архитектонске креативности. Постоје две подељене категорије, оно што архитекти раде или њихова уметност у смислу техничке активности, и естетички квалитети зграде који се производе као дело уметности. Првој категорији припадају *ordinatioo, dispositio* и *distributio*, а другој *eurithmya, symmetria u décor*. Robert L. Scranton, „Vitruvius, Art of Architecture“, in *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 43, No. 4 (1974): 494-49.

тога тај цртеж са *линијама и угловима који подлежу континуираним варијацијама*, или *посебан избор цртежа и бројева у архитектонском плану*, функционише као дигитални дијаграм.[513] У чистом геометријском простору архитектуре могућност сасвим *друге* савремене геометрије доноси нову организациону структуру плана за тумачење нових концепција и категорија. На тај начин, план нам се нуди као оно што омогућава да разумемо свет посредством стабилних пресека стварности. Архитектонско питање плана увек почиње питањима да ли конструисањем простора можемо истовремено деконструисати архитектонско мишљење и да ли самим планом можемо задржати слику, ту Делез-Гатаријеву слику којом представљамо „(...) значење мишљења, служење мишљењем, оријентисање у мишљењу...“[514]

Било који архитектонски план приказује облик односа изван свог цртежа. Дакле, план превазилази своју пројектовану замисао. Стварање идеологије планом Тафури је упоредио са Де Стијловим (De Stijl) секташким и Баухаусовим (Bauhaus) еклектичким начином репрезентације, користећи дизајнерски метод који дубоко повезује град и ону продуктивну структуру.[515] Два историјска Корбизјеова урбанистичка плана сведочанство су да се под променом размере и детаља у континуалним исцртавањима и брисањима плана разуме наступање будућег простора и времена. Док моделује прецизну, јасну и строгу поруку у Плану „The *Ville Contemporaine*“ (1922.) и Плану „Воазан“ (*Plan Voisin*, 1925.),[516] Корбизје намерава да преко слободе у слободном плану радикално пројектује временске дистанце између прошлог и будућег времена. План „*The Ville Contemporaine*“ није само модел града од три милиона становника, с високим канцеларијским торњевима и стамбеним блоковима утопљеним у парк. Ти просторни параметри служе само да понуде визију *другог*, или одговоре на питање шта простор и време још могу да буду. Променом димензије простора, сразмере детаља и целог, Корбизје уводи нову размеру и ствара нове *урбане*

[513] Nelson Goodman, *Languages of Art–An Approach to a Theory of Symbols* (Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976), 218–219.

[514] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 53.

[515] Tafuri, „Toward a Critique of Architectural Ideology,“ 19.

[516] Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol. 1: 1910–1922* (Zurich: Éditions d'Architecture, 1990), 34–42.

организме, а у ствари, убрзавајући време у промени перцепције простора, даје могућност новог плана.[517] Синопсис плана је бескомпромисно представљање имагинарног на отвореном и слободном пољу где се пројектује концепт сасвим новог живота у новим димензијама простора. Са истом идејом, али провокативнији План „Воасен“ радикалним негирањем простора поништава историјско наслеђе уништавањем великог дела централног Париза, да би понудио поетичну визију парка и облакодера у коме ће фантастична идеја авиона наговестити ново доба.[518] Поетска слика новог Париза постаје концепт којим се мисли будући простор који се, опет, *може одупрети смрти*. Парадоксално, строго контролисана геометрија концепата Корбизјеових планова постаје попут Делез-Гатаријевог ризоматског простора, ризома који чврсто стабилизује тло. Оба Корбизјеова плана, превазилазећи објашњења морфологије простора и времена, генеришу принцип мисли да је увек *други*, следећи слободан простор оно што ће једино бити довољно у новим стварностима. Тако ти планови постају антиметод сопственог метода јер се појам „план“ јавља најпре као позив архитектама да архитектуру разумеју као стварање онога што долази:

> „План је зачетник.
> Без плана влада неред, произвољност.
> План носи у себи суштину осећаја.
> ...
> Савремени живот очекује нови план за кућу и за град.“[519]

Геометризација естетичности Корбизјеових планова личи на Фукоову идеју плана као организма, у коме примарне функције распоређују анатомске елементе и

---

[517] На изложби на којој је презентован План, Корбизје говори да анализа доводи до таквих димензија, до такве „нове“ размере и до таквог „стварања“ урбаних организама толико различитих од оних које постоје – *да то ум тешко може замислити.*

[518] Le Corbusier, *Oeuvre complète, Vol. 1: 1910–1922*, 109-117.

[519] Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 1999), 33.

„*Le plan est le générateur. Sans plan, il y a désordre, arbitraire. Le plan porte en lui l'essence de la sensation. Les grands problèmes de demain, dictés par des nécessités collectives, posent à nouveau la question du plan. La vie moderne demande, attend un plan nouveau pour la maison et pour la ville.“ Le Corbusier, Vers Une Architecture (Paris: Les Éditions G. Crès Et C, 1925),* 33.

постављају их на привилеговане положаје у телу. Сврха тога је да се омогући вршење тих функција.[520] Хијерархијски принципи који предност дају једној функцији над другима имплицирају идеју видљивих диспозиција и јасне суштинске функције, не би ли се, са мање или више *слободним органима*, осигурало и оно мање важно вршење осталих функција.[521] Теоретичар Рајхман видео је вредност плана изван строге прецизности, парадоксално – у отклону од Кантовог схематизма, иако план сам по себи увек нуди извесно поједностављење.[522] Савременост свеобухватног система оно је што увек мора да се конструише изнова, флексибилно у односу на простор и време, где је оно мање комплетно и оно неправилније увек потенцијал за следеће. Генеративна вредност плана је у привременим стабилним конструкцијама, које нуде могућност за поновно *измишљање.* Идеју да се неформалним плановима који увек полазе од *фиксних геометрија нашег бића* отварају нови планови и нове пројекције Рајхман претвара у својеврсне виртуелне будућности. Архитектонска изградња слободног плана у коме кретање и измишљање концепата повезују план с другим планом и концептима, истовремено везујући простор за недовршени смисао времена, ослобађа целокупну идеју естетичког деловања архитектуре.

Потпуност форми пројектованог апстрактног система плана има тежи томе да утилитарно објасни идеју о изградњи нових територија мишљења. Употребе пролазних филозофских конструкција и експерименти с виртуелним, као уметност пројектовања, претварају се у процедуре плана да се нацрта оно што се види у нашим визијама. Корбизјеу је план нудио основну стабилност имагинације:

> „У основи је план. Без плана нема ни величине ни замисли и израза, ни ритма ни облика ни повезаности... План тражи најживљу машту. Он исто

[520] Mišel Fuko, *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka*, 313.

[521] Ibid.

[522] Rajchman, *Construction*, 1–3.

> тако изискује најстрожу дисциплину. План је одређеност свега; он представља пресудан тренутак ... он је строга апстракција...“[523]

Хијерархијом елемената план демонстрира комплексне мреже простора и времена као илустрацију моћи да се утиче на стварност. Апстраховањем онога што је сложено и диспозицијом идеја на начин да постану изводљиве и преносиве као аналитички садржај, у тако сажетом облику, план „(...) изгледа као кристал, као геометријски цртеж, он садржи огромну количину идеја и покретачку намеру...“[524] План је и формација и акција, оперативни механизам,[525] форма или формација што преузима аутентичан и технолошки свет прецизности, укључујући и процесе преображаја читавог антропогеографског пејзажа. Корбизје је у тај нови пејзаж уводио видљиве процесе стапања субјекта са самим собом. Даље од тога, план конституише територију на којој естетика хаоса успоставља ритам, тон или боју, тежину преводи у лакоћу, док простор добија текстуру и могућност да се појаве његови константни интензитети. План напослетку доноси облике територијализације и детериторијализације (у оба случаја са одређеним дефиницијама), па кадрирање постаје средство којим се ствара пресечна концепцијска раван будуће композиције.

У другој размери, настајање архитектуре концепта у његовом контексту – плану, платформи, дизајну естетици концепта и конструисању филозофије, постаје средство да се савлада пројектовани и затечени хаос. Заправо, двоструко значење речи „план“ нуди могућност да се она употреби дихотомично. Реч „план“ (француски *plane*) може имати два правца или два смисла значења: план – „plane“ у геометријском смислу, и „план“ који преузима улоге превођења и склопова у језичким (концептуалним) конструкцијама. У тексту *Хиљаду платоа, капитализам и схизофренија*, Делез и Гатари термин „план“ употребљавају у

---

[523] Le Korbizje, *Ka pravoj arhitekturi*, 36.
„*Le plan nécessite la plus active imagination. Il nécessite aussi la plus sévère discipline. Le plan est la détermination du tout; il est le moment décisif*.“ Le Corbusier, *Vers Une Architecture*, 37.

[524] Ibid., 145.

[525] Тафуријева хипотеза је да је „архитектура као идеологија плана“ замењена реалношћу плана у тренутку када је овај сишао са утопијског нивоа и постао оперативан. Tafuri, „Toward a Critique of Architectural Ideology,“ 28.

првом значењу – *plane*, док *plan(e)* користе када су присутне обе семантичке компоненте (на пример *plan d'organisatori*, *un plan de consistance*). Термин, дакле, употребљавају у преводу (као *the plan*).[526] Парадигматски оквир плана и планског који у *другом плану*, као позадину, формулишу Делез-Гатари, аналоган је пореклу интуитивне архитектонске намере да се истовремено чврсто задржи техничко-технолошки и научни оквир, али да се увек дозволи слобода апропријације филозофских модела и концепција. У том смислу тумачење плана у архитектури можемо довести до две крајности. Прва припада простору представе (пројекције и перспективе, технологије и естетике) те има логичку и епистемолошку улогу. Друга је у томе што пројекција – када план преузме функције концепцијског сечења, кадрирања, суперпонирања и пројектовања – суштински представља стварање критичких концептуалних пресека. Упркос тим крајностима, план је увек сазнајни критички модел који онтолошки почива на некој врсти геометрије. Једноставније, неопходно је разликовати план као једну од пројекција, као архитектонско средство или модел, с једне стране, и план као слику или систем мишљења, с друге стране. Креирање плана, као и сам план, мора бити актуелно, но његова суштина и интерпретација увек превазилазе његову (геометријску) поставку и актуелност. То значи да план Чумијеве „пирамиде“ или „лавиринта“ можемо нацртати на два начина, при чему први (технички) увек, макар митолошки или интуитивно, припада другом. Батај је метафору лавиринта (као категорију читаве егзистенције) видео као нешто што се може представити само језиком. План функционише као језик, он приказује линије, путање, трајекторије, скривене пролазе и празне просторе. Насупрот Батају, који претварање лавиринта у пројекат види као коначност (затвор), архитектонско исцртавање лавиринта могуће је када план постане слободно тло за нове лавиринте и нове трајекторије. Зато значај плана у архитектури превазилази своју основну историјску и идеолошку категорију. Деконструкција феноменолошког фиксирања плана отвара нове системе и просторе за разлагања управо слике мишљења у којој је план постављен. Историјска идеја плана, блиска чистом, стабилном и контролисаном геометријском простору, првенствено има вредност парадигме. Претварањем

[526] „*Le plan de consistance*“. Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Capitalisme Et Schizophrénie: Mille* Plateaux (Paris: Les Éditions de Minuit, 1991).

таквог разумевања у категорије које генеришу системе активних односа укључених у све стварности, активност и време, те категорије идеалног архитектонског плана постају обавезне и обавезујуће. Тако савремена упитаност како видети или како дати простор и време у плану, као свеукупност променљиве стварности, постаје значајнија од његове моделске вредности.

У свим овим превођењима можемо тврдити да архитектура, делезовски посматрано, као уосталом и филозофија, представља *једновремено стварање концепата и успостављање плана, па је концепт стога почетак филозофије или архитектуре, а план њихово заснивање*.[527] Штавише, план садржи генеричку функцију концепата јер пресецањем односно уређивањем хаоса омогућава стварање концепата.[528] У том смислу план је пресек, сечење или раван зáхвата једне стабилне пројекције хаоса. Производња архитектуре и филозофије налази се у простору организованог, креираног хаоса који није инертно стање ни случајна мешавина. Архитектонска и филозофска продукција на специфичан начин пролазе кроз остваривање конзистентности и компактности, што се дешава пројектовањем планова различитих размера и величина. Микроплан или макроплан, план регулације, генерички план, хоризонтални план, вертикални план, просторни план или план композиције, референције или иманенције – све су то синтагме којима план као средство, инструмент или на крају као пројекција дисциплине оцртава један склоп који задржава простор и време у једној композицији или слици мишљења. Чак и када је реч о динамичком плану, интенција плана је да објасни једно место и један моменат којим ће се у архитектури представити одређено стање простора и времена, а у филозофији пресек мишљења. Функција плана је да се време види као просторно, али и да се простор временски пројектује, или – сходно начину на који Батај ослобађа време и простор дајући плану подређену функцију – план се мора искористити да би се избрисао. То са собом повлачи закључак да се план користи како би се поставио и пројектовао други, шири или ужи план.

[527] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 47.

[528] Ibid., 55.

Критичка улога плана у техничкој производњи архитектуре јесте несумњива, али његова савремена улога превазилази функционалне аналогије са пројектом коме припада. Корбизјеова употреба различитих модалитета плана развила је сензибилитет приказа у једној равни који објашњава шире, вишедимензионално и комплексније деловање. У видљивом хиперреализму, скупом формалних односа и инструментализованих елемената производи се и дефинише простор, и то преко хоризонталне пројекције, а заправо се пројектује вертикално или визуелно поље субјекта, и обрнуто. Реторичка и на први поглед конвенционална формула плана формалном целовитости демонстрира да је свака суштински битна идеја изван димензија самог плана, те да је тема оно што се планом може пројектовати.[529] План преузима моћ да трансформише начине размишљања у поступцима бележења, на пример концепцију набирања која одступа од уобичајене перцепције или очитавања простора, као што Ајзенманов пројект Ребстокпарка и показује. Како нацртати план који може забележити ствари што нестају у неуобичајеним правцима и поново се склапају, или како постићи читљивост свих димензија и текућих покрета који се не могу у потпуности ухватити у фигурама, облицима или основама? Ајзенман мисли да се цртањем пројекција цели однос с пројектним цртањем мења. Набирање се не може пројектовати из комбинације хоризонталног и вертикалног пресека, већ захтева топографски модел и укључује другу врсту знакова које Ајзенман зове „индекс“.[530] У том случају указује се на нешто невидљиво, на виртуелни покрет који ће преформулисати и простор и време у свим правцима. Због дубоке комплексности простора и просторних односа, неопходност плана постаје његова виртуелност у времену. Делез је зато у савременом контексту мапирање померио на дијаграм, док је у архитектури та функција померена ка програму и програмирању, као што је и типологија померена ка кодирању, а перцепција измештена ка машти и имагинацији. Онда када су у архитектури тематизовани празнина, дислокација и одсуство, када је, с новим технологијама и отвореним територијама, виртуелно постало легитимни

[529] Antony Moulis, „Le Corbusier's horizon: Tehnique and the Architectural Plan.“ in *Architectural Theory Review*, Vol. 8, No. 2, (2003): 134-142, (приступљено 25. септембар 2015.), https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:3597/Antony_Moulis_Le_Corbusier_s_Horizon.pdf.

[530] Rajchman, *Construction*, 23.

инструмент пројектантских процеса, појам плана се издигао изнад механизма који објашњава један просторни поредак. Чак и када је виртуелан, план није уопштен или крајње апстрактан, нити је празан или деконструисан. Али план поништавањем или рушењем деконструише себе самог у истовременој новој поставци. Његова слобода налази се у чињеници да никада није ни идеалан ни немогућ, будући да служи да задржи и запише оно најинтензивније, суперсиметрију, те да уведе нови приступ мишљењу о архитектонском простору, али и времену. Зато Делез користи слику плана да објасни врсту размишљања која посредује у хаосу случајних догађаја (и сложености њиховог стално променљивог порекла и исхода), с једне стране, и структурираног, уређеног размишљања, с друге стране. Непрекидно се бавимо хаосом и његовим савладавањем, наметањем хијерархија, организовањем постструктура, стварањем речима и стварањем ствари, разумевањем тренутка и краја. Размишљање посредством плана јединствен је одговор на неке посебне околности које могу бити сложене као филозофско истраживање или наизглед једноставне као оно што у архитектури зовемо контекст. Сваки нови концепт ствара нови план или нове слике мисли које пружају теоријску и практичну конзистентност једног временског интервала. План у архитектури је концептуална конзистенција, логичка и естетичка структура, план је истовремено пресечна раван концепта и раванско концептуално сечење. Архитектонски план је јединствена (а)симетрија која усклађује однос *материје* и *антиматерије*, концепт и његове могуће пројекције.[531] Суперсиметрија представља природну симетрију концепта, где свака врста елементарне и партикуларне честице препознаје свог будућег партнера[532] – своју

[531] Howie Haber, „Supersymmetry, Part I (Theory),“ in *Reviews, Tables and Plots*, Particle Data Group, 2015. Преузето са: http://pdg.lbl.gov/2014/reviews/rpp2014-rev-susy-1-theory.pdf.

[532] Суперсиметрија или просторно-временска симетрија представља концепт за који у науци нема потврде. То је у физици замишљена симетрија природе односа две основне класе честица различитих по спиновима. Свака честица из једне групе повезана је с честицама из другог *суперпартнера*. У до сада најдетаљнијој анализи *чудно лепих честица* физичари нису могли наћи оне које су суперсиметричне, и које би биле парњаци из сенке свим познатим честицама у моделу модерне физике. Посебну класу честица чине Б мезони – врло тешке честице, састављене од два различита кварка (један од материје, а други од антиматерије) – распадају се и творе друге честице. Начини распада честица уопште могу се међусобно разликовати, па су Б мезони погодни за проучавање асиметрије између материје и антиматерије. Последица ове симетрије у природи јесте то што сваки тип честице има једног или више суперпартнера, то су друге честица које деле многе исте особине, али се на пресудан начин разликују. Та асиметрија на неки начин објашњава зашто постоји све што постоји. Почетна претпоставка тврди да је приликом Великог праска (Big Bang) настала подједнака количина материје и антиматерије.

будућу пројекцију. *То је симетрија која повезује простор и време са суперпартнерским правцима простора и времена*, што је у архитектури оличено као могућност да простор и време имају димензије сасвим другачије од оних које познајемо. На крају, морамо покушати да дефинишемо ту нову димензију користећи план. Ајнштајнова теорија релативности описала је и предвидела многе аспекте нашег света путем подтеорије која уводи скуп једначина који се поклапа са одређеним скупом симетрије. Суперсиметрија је једина симетрија која се може додати симетрији Ајнштајнове теорије а да не доведе до тога да резултирајуће једначине не буду у складу са светом у којем живимо, и то је, напослетку, чини посебном. Суперсиметрија је претпостављена као јединствена симетрија простора и времена. Аналогно дуалној природи честица, концепти у потрази за својим суперпартнерима откривају место концептуалне суперсиметрије, филозофске позиције од које се не одустаје и естетизоване форме која се пројектује. Временски распон у коме се једновремено и у целовитости концепта препознаје контекст, чак и када је замагљен, и облик, иако недовршен, и програм, могуће некомплетан – актуелизује се бележењем суперсиметрије путем плана који добија савремено, отворено и динамично тумачење. План је суперсиметрија концепта, то је његова просторно-временска (а)симетрија, која успоставља равнотежу филозофије и естетике концепта те онога што ће се појавити као његова пројектована вредност. План је зачетник појавног.

Ипак, постоји разлика у количини материје и антиматерије у свемиру (у корист материје). Али суперсиметрија има капацитет да у један објект обједини све честице.

2.1.3 Антиформа

Anti-form

> „Али како би се архитект могао занимати за деконструкцију? Коначно, деконструкција је анти-форма, анти-хијерархија, анти-структура, супротно свему што заступа архитектура...“ „Управо из то разлога“, одговорио сам.“[533]

Деконструкција интересује архитектуру зато што цепа, раставља и све премешта у парадокс, и то је чини беспрекорном инспирацијом у концепцијском, али и у методолошком и техничком смислу. Када себи допустимо слободу да архитектонски концепт посматрамо као идеални објект архитектуре, као целовитост, као једно мноштвено које тежи да успостави савршену форму која конструише планове – у исти мах се појављује осећај коначности. Одлагање као принцип осигураће неопходне архитектонске метафоре деконструкције које унутрашњим (пост)структурама концепта доносе нове моменте постојања. У тренуцима критичког одупирања формализацији, анатомија концепта, концептуално тело и међузависност ентеријера и екстеријера концепта постају видљива слика сопствене пројекције. Апстрактна (анти)форма или запис концепта увек су двоструко одређени – интимном филозофијом концепта и његовим сувереним наступањем у напору да савлада и произведе другу форму. Тако природна амбивалентност истовремене интенционалности концепта ка самом себи и ка продукцији новог отварају концепт за континуирана дуална читања. У тим ишчитавањима појављују се временски интервали који захватају односе унутрашњих бесконачних кретања архитектонског концепта и стварних и могућих актуелизација. Као последица тих релација појављују се моменти и трајања преклапања живота концепта и креативних чинова, акција, активности и актера које концепт ослобађа својим трајањем и деловањем. Како сагледати сва та комплексна присуства слике и мисли? Како у тим временским интервалима материјализовати особеност одсуства концептуалног објекта и присуство његовог аутора? Питања естетике бележења, записа, кодирања, или питање како у

[533] Први сусрет Бернара Чумија и Жак Дериде. Tchumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 191.

архитектури приказати мишљено, како крајње нематеријално материјализовати на тачан, специфичан, оригиналан начин – све то постају теме аутентичног архитектонског метазаписа. Између постструктуралистичке грађе и феноменолошке позиције, амбивалентни карактер архитектонског концепта испољава парадоксалне вредности у погледу тога како се преводи и пројектује концептуални садржај. Пројектовање тела за концептуални садржај и простора коме он припада прва је инстанција архитектонске продукције. Једнако као идеју о феноменалној архитектури, архитектонски концепт нуди свету и стварности идеју о ономе шта он сâм може да буде. Дерида је поставио можда и суштинско питање архитектуре (али не само архитектуре): Да ли се питање архитектуре као могућности мишљења може свести на представљање мисли?[534] Дакле, како уопште представити архитектонску мисао? Свака мисао и мишљење тежи да окупира, услови и дозволи континуитет представе, јер мишљење само по себи никада, ни у прекидима, није независно од оног претходног. Концепт због тога тежи трајним акцијама форматирања, генерисању апстракција форме или формација као доказима свог континуалног постојања. У контрадикцији с тим, мноштвена постструктура концепта тежи да се одупре облику, остављајући слободу за концепт и концептуалне интенције, па и за то да антиформа задржи могућност поновног оригиналног деловања. Идеалитет или бесконачно уграђено у архитектонски концепт беспрекорно ће пратити измештање центра и растварање концептуалне *опне*, са циљем да пројектује не само своју већ и друге форме. Дакле, целовит као једно, фрагментаран својим мноштвом, концепт са својим акцијама записује се кодирањима антиформе.

„Форма прати функцију“, један је од слогана који је одредио идеју да бити модеран значи бити дисциплинарно прецизан. Савременост је архитектури донела постструктурализам, деконструкцију, идеје дематеријализације[535] и естетику

[534] За Дериду, архитектура мора имати значење, и осим онога на шта тим значењем реферира, мора имати и моћ да то и предочи. Симболичка вредност тог значења мора усмерити структуру и синтаксу, форму и функцију архитектуре. Исходишта спољних усмерења према принципу (*arché*), фундаменту или фундирању, трансценденцији или коначности (*telos*), никада нису само архитектонска. Derrida Jacques, „Architecture Where the Desire May Live,“ (Interview with Eva Meyer, 1986), in *Rethinking Architecture*: *A reader in cultural theory,* ed. Neil Leach (New York: Routelge, 1997), 301-317.

[535] Посебно видети тумачење деметаријализације Жана Нувела.

нестајања.[536] У том амбијенту увек постоји неизбежан ризик од грешке при употреби традиционалних техничких архитектонских термина „функција“ и „форма“. Уобичајена једнодимензионалност функција недовољна је да задовољи и подржи нове концепције простора и времена. Како функција подразумева трајање и / или репетицију, савременост ће захтевати функције које повезују време. У сваки пројектовани простор може се уводити функција и програм, што значи да је статус сада програмираног потпуно остварен тек у будућности, те да је будућност условљена природом садашњости.[537] Функције постају динамике, процеси покретā, преласци једног стања у друго, да би оно што ће се програмирати као архитектура имало капацитет да прими концепцијски садржај. Концепцијски, функција ће захтевати да се бележе различита пролазна стања, избегавајући коначност форме[538] и осигуравајући себи флексибилност која ће објашњавати сложеност архитектонске временитости. Осим тога, форма ће трајно имати потенцију да буде формализована. Када се појави могућност приказа концептуалног у архитектонским медијумима, прагматична и естетичка вредност концепта рефлексивно ће се преносити у даље и следеће архитектонске процесе. Стабилност формације и консеквентност функције концепта[539] одредиће медијум преноса између концепта и његових записа. Дијалектички однос интринзичних елемената унутар еволуције самог концепта и акције којима ће се утемељити архитектонска форма увек су интегрисани на специфичан начин. Зато се унутрашња дијалектика архитектонског концепта може једноставно описати као

Jean Nouvel: Architecture is listening. Filmed by Germain Ferey, Edited by Martin Kogi, Produced by Marc-Christoph Wagner. Copyright: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014. [Online] https://vimeo.com/85425632 [приступљено 2015.]
Jean Nouvel Les traits de l'architecte. Video recording, France Television Distribution. (2009).
Jean Nouvel in interview with Peter Hyatt. [Online] https://vimeo.com/52043845 [преузето јуна 2015.]
"With new technology you can lie". Imagina- the 3D technology's European trade fair, Montecarlo, 2010.

[536] Као на пример Вирилиова идеја естетике нестајања између брзина и политика савременог друштва, естетика нестанка у блурованим сликама осећаја пролазности у друштву брзине*: свет какав видимо пролази*. Cf. Paul Virilio, *Esthétique de la Disparition* (Paris: Editions Galilée 1989).

[537] Andrew Benjamin, *Architectural Philosophy* (London and New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press, 2000), 74–175.

[538] Ibid.

[539] „Форма стоји између супстанције и субјекта и упућује на реалност и намеру (*intention, reality*) која води ка питањима појавности.“ Погледати поглавље Жеља за формом.

потенцијална коегзистенција две супротстављене силе. С једне стране, можемо тврдити да је архитектонски концепт форма са идејом трансформације из неке претходно постојеће геометријске идеје, или на пример из платонске супстанције. У том случају, запис форме се може добити у низу дизајнираних медијума, све да би се објаснило идеално геометријско стање. Међутим, друга сила изместиће архитектонски концепт у атемпорално, декомпозиционо стање и удаљаваће га од потребе за отеловљењем. У том деконструктивистичком моделу, као нешто што је расклопљено а интегрисано из неких већ постојећих, мање или више специфичних просторних и временских ентитета, те елементарних и партикуларних честица, концепт ће се континуирано одупирати окончању облика. Управо то је енергија којом ће стварати нови вид субјективитета. У тим ситуацијама архитектура ће често призивати трансдисциплинарне врсте алата, уметност, језик или неки комплементарни медијум, иако је антиформа концепта суштински без референтности. Самореферентна али интенционална ка целовитости, што демонстрира сетовима формалних односа које приказује, антиформа у извесном редуктивистичком ставу остварује специфично јединство филозофске и естетске основе за свако стварање. Друга интенција концепта усмерена је ка фрагментацијама и структуралности, од којих и настају антиформе као прелазна стања апстраховања садржаја концепта. Када се узимају заједно, та два записа чине суштину формализације и процесности концепта у архитектури, те утврђују инхерентну природу концепт-објекта, као и његову способност да буде представљен.

С реминисценцијом на Паула Клеа (Paul Klee), који је интегрисао покрет и линију као нераздвојне, мобилност линије Ивана Вингам (Ivana Wingham)[540] тумачи као потенцијал за различите записе, превођења, мапирања концептуалног садржаја, али и као могућег креатора виртуелног, иманентног и отвореног. Линија је телесно и концептуално мобилна, она има сопствену телесност, али и могућност да развије геометрију за друга отеловљења. Када се креће, постаје непредвидљива, пројектујући у свој систем референције, те концептуално и материјално дефинишући апстрактне геометријске процесе и формације. Обједињујући

[540] Ivana Wingham, *Mobility of the Line: Art Architecture Design* (Basel: Birkhauser Verlag AG), 106.

простор, трајекторије, време и процесе, линија постаје једноставно средство архитектонског цртежа. Бернар Чуми развио је цртеж као концептуални медијум до чисте, аутентичне пројектантске вредности. Цртеж као слика мишљења стапа се с пројектованим простором, као што се концептуално „супертело“[541] посредством различитих декодирања утапа у Чумијеве архитектонске објекте.[542] Специфично Чумијево пројектовање између процеса пројектовања концепцијске структуре и дизајна самог објекта преводи цртеж као мишљење и као естетичку пројекцију мисли у материјалну реалност. Осим тога, цртеж праћен наративом који носи могућност текста да у себи стварним учини време даје савршену могућност материјализовања архитектонског концепта. У исто време, филозофија концепта у себе ће инкорпорирати архитектонске процедуре и акције, стварајући (дис)хармонију пројектантског мишљења и његову објективизацију. Критички, филозофија помаже архитектури да преводи типологије у кодирања, дигитално у аналогно, слику у мисао (насупрот Волфовој слици која прати појам), стварајући тако равнотежу између онога што се производи и онога што се објашњава. Међутим, сâм архитектонски медијум често није довољан да објасни архитектонске концепције и феномене. Осећајући неопходност да у архитектонском концепту објасне време, Чуми и Ајзенман преузимали су средства из филмске теорије и романескне форме *новог романа (nouveau roman*). Реконструкције догађаја или функције фотографске камере, виртуелни експерименти с телом и кретањем – само су покушаји да фикција забележи оно концептуално. Комбиновањем филозофских и књижевних аналогија (као на пример у пројекту Ромео и Јулија Питера Ајзенмана), усложњавањем пројектантског процеса процесима дисторзије и различитим фрагментацијама, Чуми и Ајзенман испитивали су могућност концептуалног записа. Иако се савремена критика, уметност и филозофија изван дискурса архитектуре нуде као концептуални инструменти, чини се да непрестано измиче једина одредница *која*

[541] Овде треба узети комплексно значење префиксоида „супер“ (изнад, над, понад...), као у синтагмама *superimpose, supersede, superscript, superstructure, supertax, superficial, superlunary, superalloy, superconductivity, superman, superstar, supercomputer, superhighway, superpower, superhuman, superplastic, supercritical, superfine, supersensitive, supercharge, supersaturate, supergalaxy...*

[542] Овде се упућује на другачије језичке конфигурације које је Чуми увео у архитектонски језик како би донекле објаснио комплексност архитектонског концепта: суперимпозиција, суперпозиција...

дела архитеката чини битно различитим од делā филозофије: њихова материјалност.[543] Дуга традиција еволутивног приступа на коме почива архитектонско пројектовање потврђује да „баш као што постоји логика речи или цртежа, постоји и логика материјала, и оне нису исте. ... Реч није бетонски блок...“[544] Цитирајући Делезов текст „Концепт филма није у филму“, Чуми оставља архитектонски концепт као аутономан спрам медијума и објекта који је овај произвео, покушавајући да његово тумачење прикаже преко специфичне идеје дијаграма.

Традиционално, дијаграм[545] је заводљив архитектонски реквизит јер се нуди као средство да се прикаже или покаже идеја, концепт, концепција, процес, а затим и да се објасне архитектонске апстракције, метаморфозе или метафоре, те на крају и сâм материјални и нематеријални свет. Могућност да манипулише геометријом, да цртежом и речју дефинише склопове широких варијација, чини дијаграм оперативном техничком и филозофском алатком. Поливалентна реалност архитектуре условљава да ми, уколико желимо користити дијаграм, непрекидно морамо ближе да га одређујемо, заправо да га пројектујемо. Као концептуални архитектонски медијум, дијаграм ће свеукупно припадати самом концепту, а његово кретање и дизајн пратиће рад концепта. Због тога, више од *селективне апстракције и / или редукције концепта или феномена*, дијаграм може постати *архитектура једне идеје или ентитета*.[546] Мишел Фуко је изместио дијаграм из класичне геометрије, и постављајући га у простор између представе традиционалног и знакова модерне моћи, отворио питање пукотина, шупљина, процепā. У потпуној нестабилности и променљивости дијаграма Видлер налази његову способност да непрестано узбуркава материју и функцију образовањем

---

[543] Tchumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 192.

[544] Ibid., 192–193.

[545] Енглеска реч „*diagramme*“ потиче од латинске речи „*diagramma*“ (*dia* – преко и *graphein* – нешто записано, попут слова или алфабета). Дијаграм се тумачи као фигура састављена од линија, илустрована фигура, ознака, контура. Важно је уочити значење контуре: *дијаграм служи нечем другом. Он илуструје дефиницију, помаже при доказивању тврдње, приказује ток или исход неког деловања или процеса.* Antoni Vidler, „What is a Diagram anyway?“, in *Peter Eisenman: Feints,* ed. Silvio Cassarà (Milan: Skira, 2006): 19-27.

[546] Mark Garcija, “Introduction: Histories and Theories of the Diagrams of Architecture,“ in *The Diagrams of Architecture,* ed. Mark Garcia (London: Wiley; 2010), 18-37.

сталних *мутација.*[547] Дијаграм Делез не користи као средство за репрезентацију постојећег света, или да би објаснио стварност, већ га активира као агенс, што значи да он, дијаграм постаје активан учесник у производњи нове врсте стварности*, нових образаца истине*. Дијаграм постаје инструмент којим се „претходне филозофске мапе“ могу реконфигурисати у оне које се морају посебно изнова исцртавати, уз брисање граница и постојећих референтних вредности. Изједначавајући говор архитектуре о празном простору и стварање пукотина у таквим топологијама, Делез користи дијаграм да дестабилизује аутономно стање концепта које му осигурава његов самореферентни карактер. Утилитарност Делезове идеје дијаграма, као просторно-временске апстрактне машине и многострукости која одбија сваку „формалну дистинкцију између садржаја и експресије,“[548] кореспондира са ослобађањем функција архитектонског концепта. Ова Делезова теоријска поставка, насупрот савременим архитектонским тенденцијама које дијаграм у архитектури првенствено користе као дизајнерско средство, нуди нам механизме да дијаграм употребимо као средство трансформације концептуалног садржаја за даљу архитектонску продукцију.[549] У том смислу, тело дијаграма, концептуално подређено, развија сопствени метод стварања, постајући *природни продукт* или *партнер имагинације и интуиције*, или чак *случајни отпадак дизајнерског процеса.*[550]

Још једна идеја о функционалности дијаграма коју је Делез изнео нарочито је значајна за методологију архитектонског пројектовања, иако на први поглед припада другим граничним дискурсима. У питању је Делезово тумачење сликања дијаграма као концептуалног алата, записа или медијума. У својој студији о сликару Бејкону (Francis Bacon), он у сликарској техници и наношењу боје на платно открива рад дијаграма (или „граф“, како га Бејкон назива).Као и дијаграм, слика је алтернативно и изнова, с појавом сваког свог слоја, нарушена, избрисана

[547] Vidler, „What is a Diagram anyway?,“ 19–27.

[548] О различитим Делезовим концепцијама дијаграма видети: Young, Genosko, Watson, *The Deleuze and Guattari Dictionary*, 87-90.

[549] Зграда је машина, на исти начин као што је Делезова и Гатаријева књига машина. Andrew Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects* (London & New York: Routledge, 2007), 60.

[550] Garsija, ”Introduction: Histories and Theories of the Diagrams of Architecture,“ 24–25.

и поново конструисана.[551] Сликарев ментални *граф* је на тај начин непосредно поништен чином сликања „фигуративне датости“, било у сликаревом уму било на платну. Истовремено преклапање слоја по слој представља и делимично нестајање слојева који су дубље нанесени,[552] те слојеви боје различитих густина и текстура постају смисао архитектонског дијаграма, у коме се осликавају тело и покрет, догађај и лепота концепта. Важни односи између контекста, концепта и садржаја појављују се као будући метанаративи дијаграма. Изван историје архитектуре и њених идеолошких вредности, путем анатомије архитектонских дијаграма, Чуми је покушавао да испита информације и конституисање концепта, садржаја и контекста, како би дошао у позицију да поново конфигурише дефиницију онога шта би архитектура могла бити. Слотердајк је испројектовао генеричке форме сфера, и то обликом и репетицијом мехурова, глобуса и пене, да би формом форме објаснио концепцијску слику света и живота. Латур је исцртао мреже, као што је Ајзенман просторно моделовао линије да би дошао до антиформе набора у који ће заправо сместити њихов негатив, то јест мисао о флуидном, стално савијајућем простору.

У стању недовршености текста и следственој могућности мењања значења Дерида је нашао прилику да дијаграму дâ један други сензибилитет. Мреже амбивалентних и полисемичних елемената остављају простор да се непрецизним речима прецизира поље деловања које, без сумње, постоји унутар и изван текста. Деридина идеја „мистичне бележнице“, Чумијева „сценографија“ преклапања филмских секвенци и језичких конструкција, Фројдово „исцртавање менталних мапа“, Ајзенманови „дијаграми дијаграма“ или Делезово „сликање планова“ – све су то покушаји да се ствари прикажу, представе, предоче и објасне, те да одређени мисаони склопови, поступци или процеси постану комуникабилни. Због тога све те варијације и комбиновања могу бити техничка средства или оперативни механизам у настојању да се архитектонски концепт на различите начине прикаже или запише. Најчешће комплексна и слојевита, мрежа је састављена од

[551] Делез описује Полокове слике тако што истиче да оне „истовремено постају сликање катастрофе и сликање дијаграма“.

[552] Gilles Deleuse, *Francis Bakon, The Logic of Sensation* (Mineneapolis: University of Minesstota Press, 2003), 81.

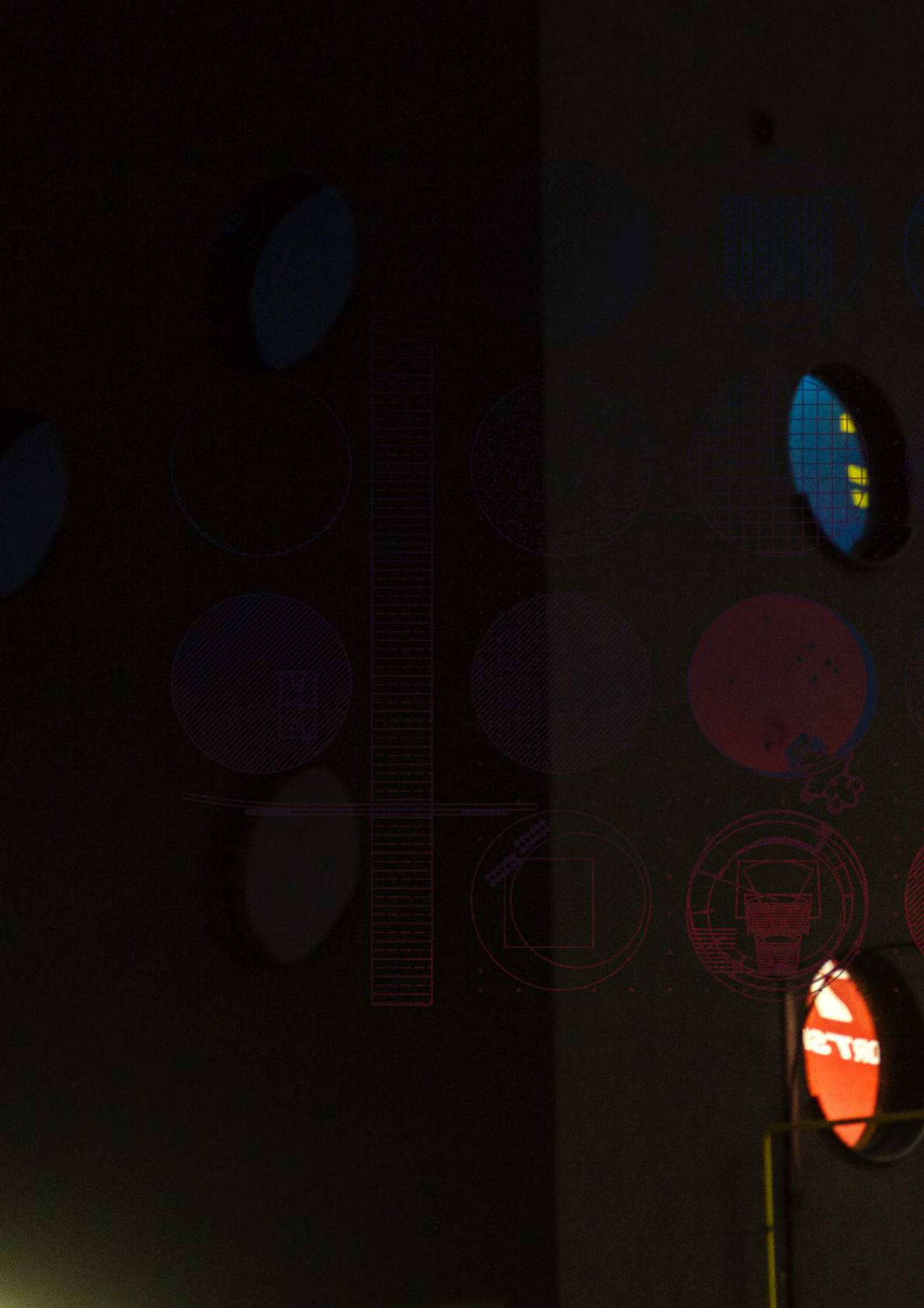
амбивалентних и / или полисемичних значења, није ни коначна ни бесконачна у свом антиформалном стању, јер концептуални захтев или императив недовршености измешта концепт који се одупире форматизовању. Шумахер је, с друге стране. архитектуру готово подредио медијуму, одређујући је као зависну од цртежа односно дигиталног модела. У таквој методологији пројектовања медијум и форма су комплементарни будући да се форма увек пројављује унутар или у оквиру посредника, који постаје *резервоар индетерминисаних експресивних могућности* које могу да се детерминишу тако што ће бити *селектоване да формирају*. Ментални садржај, по Фодоровом мишљењу, увек је индукован својом формом и садржајем.[553] Концепт је за Делеза бестелесан иако се настањује у телу (а заправо се не подудара са стањем које остварује).[554] То значи да ћемо у записима концепта заувек видети неку његову пројекцију, тело које никад није идентично концепту самом. Исто тако, као што *ћемо увек наћи изнова себе у ономе што смо створили*[555] (како се каже у Вагнеровој опери „Валкира“ (*Die Walküre*), у Акту II)[556] – тако се и концепт, проналазећи се у ономе што ствара, јављати заправо као антиформа својих пројекција и објеката које креира.

[553] Fodor, *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong*, 27.

[554] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 28.

[555] [*I find only myself, every time in everuthing I create.*] Fodor, *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong*, 120.

[556] У театрологији епских опера „Прстен Нибелунга“ (*Der Ring des Nibelungen*) немачког композитора.



10 ТАБЛА „ЖЕЉА“
„ТЕХТІL“ ПОСЛОВНИ ОБЈЕКТ, УЖИЦЕ. РЕЛИЗОВАНО 2007. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ. ФОТО: ДАНИЛОВИЋ
„БЛОКОВИ 25-26: CITY PARK, ЦЕНТРАЛНА ЗОНА НОВОГ БЕОГРАДА“, НОВИ БЕОГРАД (2006.), КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ.
НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ. САРАДНИЦИ: ТОПЛИЧИЋ, ЛУЖАНИН.

11 ТАБЛА „АНТИ“
„ТЕХТИЛ“ ПОСЛОВНИ ОБЈЕКАТ, УЖИЦЕ. РЕЛИЗОВАНО 2007. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, САРАДНИЦИ: СТАМАТОВИЋ, СТАМАТОВИЋ, ЛАЗИЋ, СТАТИКА: РОСИЋ. ФОТО: ДАНИЛОВИЋ.
„ТУРИСТИЧКО ПРИСТАНИШТЕ НА САВИ, БЕОГРАД“. КОНКУРСНИ ПРОЈАКАТ (2003). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МАРЛОВИЋ, САРАДНИЦИ: ЈЕФТОВИЋ, СТАТИКА: ПОПОВИЋ, ВАСОВИЋ.

2.2 Естетика нестајања субјективности

Aesthetics of the Disappearance of Subjectivity

> „Шта је заправо веровање у стварност, шта је идеја стварности, која је најважнија метафизичка функција стварног? То је пре свега уверење да ентитет надмашује своју непосредну датост, односно јасније говорећи, то је уверење да ћемо у скривеном стварном наћи више него у очигледној датости.“[557]

Само на први поглед парадоксално, архитектонска концептуализација подразумева напоредне процесе настајања и нестајања. Архитектонска концептуализација непрестано ће одређивати процесе настајања стварног и истовремено, управо онолико колико је усмерена на стварање, изазивати и нестајања најобјективнијих и најодређенијих физичких појава. Дакле, архитектонско „стварно“ (*the real*) настаје једновременим нестајањем *другог* стварног. Питање почетка постојања стварности (*the real*) Бодријар је поставио паралелно с питањем света у коме (модерна или савремена) људска бића нестају.[558] Идеје почетка стварног света у модерном добу одлуком да се свет трансформише науком, аналитичким знањем и увођењем нових технологија делимично нуде разјашњење настанка архитектонске стварности. Увођење виртуелног (*virtual reality*), комплексне мреже просторних и временских односа (*networks*) те дигиталног кодирања – (невољно) дестабилизује сваку потпуну научну детерминацију актуелног. Осим тога, могућност да се трансформација света посматра у односу на космолошке метафоре и кроз призму могућности промене Архимедове тачке гледишта помоћу Галилејевог телескопа, при чему се референтна тачка посматрања стварности измешта изван себе саме и изван света – потпуно може променити логику њеног разумевања. Хана Арент је, узмимо то као пример, проблематизовала трансформацију света сучељавајући освајање свемира, с једне стране, и освајање простора сходно величини и онтолошком статусу

[557] Bašlar, *Novi naučni duh*, 28.

[558] Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, 10.

човека, с друге стране.[559] Изван свих филозофских тумачења, специфичност архитектонског схватања стварности експлицитно упућује на материјализацију универзалних принципа постојања преко партикуларног овладавања простором. Прво или универзално доводи у везу архитектонски простор с временом, а друго или партикуларно омогућује да се дефинише или форматира стварност. Због тога архитектура захтева повремено одрицање од антропоцентричког или геоцентричког погледа на свет, али и радикалну елиминацију свих елемената и принципа појављивања у ономе реалном. Посреди је начин да архитекта употреби међусобно повезану моћ апстракције и маште, и то као могућност да пројектује целокупну лепоту и ред целине – дакле свој универзум – неизбежно постављајући аутентичан, сопствени референтни систем. За архитектуру то повлачи директно питање шта је архитектонски простор и које су могућности просторних пројекција. Одакле (када) и где (ка чему) архитекта пројектује стварност? Тачно је да архитектонска стварност почиње у свом нестајању, и то оном бодријаровски парадоксалном истовременом нестајању када почне да постоји [„*We may say, then, that the real world begins, paradoxically, to disappear at the very same time as it begins.*“][560] Паралелна стварања и нестајања, или креирања стварности у нестајању, превазилазећи свој парадокс, објашњавају архитектури њену сопствену материјалност, чињеничност и очигледност. То је последица извесне самореферентности архитектонског нестајања и настајања: с нестанком света и стварности, архитектонска стварност истовремено почиње да постоји, штавише настаје на истом месту преузимајући време и прошлог и будућег објекта, као и све прелазне временске одреднице. Архитектонско дело у једној, просторној димензији почиње и завршава се у себи! Архитекта гради, ствара, поставља, даје значење, подиже и руши вредности, напоредо започињући процесе нестајања. Он заправо брише, он поништава – да би на истом месту, са јаснијим или мање јасним трагом оног претходног, поставио нову вредност.

[559] Hannah Arendt, „The Conquest of Space and the Stature of Man,“ *The New Atlantis*, Number 18, Fall (2007): 43-55.

[560] Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, 11.

Међутим, у архитектури све почиње пре и изван њене стварне реализације, на исти начин као што се и њено биће не окончава у њеним рушевинама. Као што људи призивају ствари у постојање, чиме у *исто време убрзавају њихову судбину и суптилно их одвајају од њихове брутално реалности* (*reality*),[561] тако пре креирања сваког архитектонског *сада* архитекти сами себи представљају, именују и концептуализују ствари. Дакле, пре сваке стварности, испред и унутар сваког архитектонског стварања, постоји архитектонски концепт. Ако прихватимо да ствари почињу да постоје од часа кад наступи могућност њиховог именовања, онда и ствар у архитектури започиње своје бивање речју. Речи и ствари су увек (фукоовски) повезане јер речи материјализују постојање појма (*notion*) о нечему. И тај тренутак када је ствар именована, моменат репрезентације и час када концепт хвата тај моменат, означава архитектонско место страха од суочавања са истином о могућности постојања уопште. Прецизније, као што Бодријар истиче Фројдово откриће да се концепт појављује када ствари почну да нестају, или пак када *стварно нестаје у концепту*, тако се и архитектонски концепт појављује када нестану речи и ствари које је захватио. Друга, можда интензивнија акција јесте супротан покрет којим концепти, идеје али и све што концепт захвата – а то су фантазије и снови, жеље и фикције – *нестају у свом самом испуњењу.* Концепт, наиме, нестаје или се претапа реално.[562] То значи да ће реципрочним поступцима архитектонски концепт нестати у свом испуњењу или у свом остварењу.

Да бисмо остали у научним оквирима, треба објаснити двоструког нестајања у архитектури, што суштински омогућава трајање процеса стварања. Фундаментално, идеја стварања повезана је с преобликовањем материје, са омогућавањем живота формама и њиховом трајању у простору. Супстанција и физичко поље пролазе кроз стварна стања и тако производе или постављају ефекте.[563] То у архитектури поједностављено објашњава феноменологија.

[561] Ibid., 11.

[562] Нестајање може бити третирано као дословно стварање чисте реалности, зато што све нестаје када остане чиста реалност. То није тема архитектуре. Архитектуру интересује време које ће преузети на себе да оствари оно што је вероватно и потенцијално, и време када ће пронаћи начин да оно рационално, постојано и (филозофски) реално учини стварним.

[563] Материја има два облика, супстанцију и физичко поље, гравитационо или магнетно.

Међутим, када посматрамо архитектонски концепт као узрок који производи свој ефекат, он сам потпуно нестаје у свом деловању, ефекту, ефективности, рефлексији или свом раду. Хегеловски посматрано, ефект није само ефект, већ постаје нова оригинална материја, нова јединственост, што је за архитектуру значајно јер омогућава да настане њен објект, који ће, опет изнова, производити нове аутентичне ефекте. Реч је о трансформисању концептуалног садржаја а затим и о његовој интеграцији са ефектом сопственог делања, сопствене акције. Тако у архитектури важи Хегелова двосмисленост или могућност двојаког деловања (као узрок и као ефекат). То је идеја да деловање превазилази пасиван ефекат, чиме процес стварања и (пост)продукције постају тежиште сваког архитектонског процеса. Дакле, *wirkung* или оно што се ради, на шта се делује, што се чини или производи (*gewirkte*), с једне стране, и утицај на нешто, деловање, акција (*Wirksamkeit*), с друге стране, два су нераздвојна архитектонска процеса у једном истом чину стварања.[564] Као што су код Хегела узрок и ефект нераздвојни, тако су концепт и његов ефекат (објект архитектуре) стално зависни и увек повезани. Ако реално и стварност разумемо у Хегеловом духу, то јест ако архитектонски направимо разлику између *Realität*,[565] и *Wirklichkeit*, при чему је оно прво нешто блиско егзистенцији, дакле упућено на идеалну реалност, оно објективно, сува чињеница и идеја да оно што постоји трајно морамо везати за његов концепт, односно стварност, а оно друго разумемо као актуелност – у дистинкцији између та два вида постојања треба тражити место за архитектонски концепт. Концепт производи стварност. Његово деловање, акција, његова узрочност обликује и ствара променљиву објективност. Стварност је оно што је везано за концепт, што настаје из концепта, док се у супротном ради о пукој чињеници, реалитету који је подложан свакаквом тумачењу, односно репрограмирању просторних чињеница

[564] Битно је разликовати Хегелове појмове *Wirklich* („*actual*“, „*the real*“), што означава стварност, с једне стране, и *Wirken* („*to be active*“, „*to be effective*“), оно што је актуелно и може преузети ефективност, деловати, с друге стране. *Wirken* је – дело. Глагол *Wirken* („*to operate*“, „*to work*“, „*cause*“, „*act*“ (*on*), „*affect*“) значи да нешто делује, ради, узрокује, укључује, утиче. Реч „*wirkung*“ је пак двосмислена, може означавати оно што је учињено или произведено (*gewirkte*), или утицај на нешто, деловање, акцију (*Wirksamkeit*). *Wirkung und Gegenwirkung* („*action and reaction*“).

[565] *Realität* код Хегела има два значења, прво кореспондира са идеалним, у вези је са *Dasein* тј. егзистенцијом, постојањем, блиско реализацији плана интенције, телу као реалности, блиско божанском концепту. Друго је значење блиско „актуелном“ и односи се на збиљу (*Wirklichkeit*), „*actuality*“, или на стварност (*the real*).

које су само материјал за архитектонско тумачење и дескрипцију. Архитектуру интересује уметност нестајања из које концепт развија стратегије за стварање нове вредности, јединствено стварног, *других* естетика, и коначно могућност да предвиди ултимативни и коначни објективни исход. Дакле, концепт настаје у својој пројектованој стварности, истовремено је преобликујући како би својим нестајањем створио нову објективну стварност. Перфектно обликована или идеална стварност постаје она што има слободу своје концептуално условљене променљивости. Концепт омогућује симултану игру завођења, како је види архитекта Жан Нувел, те могућност игре и експериментисања са свим стварима и стварностима, као и могућност уметности и сталног измештања тајне за којом се трага. Уметност архитектуре по себи у савременом свету постоји само на основама свог нестајања. Није реч једино о уметности симулирања нестајања концепта у другом објекту, већ је то уметност практичног стварања новог. Није реч ни о концептуалној борби за одржање концепта у његовом нестајању, већ о појављивању нечег сасвим новог, како то демонстрира Чуми деконструкцијом парка Ла Вилет, дословно отварајући време и простор за потпуно нове деконструкције. Уводећи трансформације догађајем (убрзавање или успоравање простора и времена), Чуми поставља питање шта би границе света стварно могле да буду. Архитектонско нестајање и стварање није једноставно претварање концептуалног у објективно, или виртуелни преображај ствари, конструисање реалности и обликовање стварности. Нестајање као форма или процес није крајња, већ иманентна и витална димензија постојања архитектонског објекта. Речи и објекти архитектуре живе једино на основама нестајања, испуњавања и трајања свог концепта у њима самима. Архитектонска стварност која је ту и која је интенционална према времену и простору који је чине, то је пројекција концепта. Ишчезавања реалности, нестајање слике у неумољивом покрету од аналогног до дигиталног, инвенција техничке, истините и лажне слике, слике у свим њеним формама, архитектонска акција у упорном и истрајном гесту за „објективном“ реалности – усмерени су на могућност објективизирања оног концептуалног у архитектонском објекту. Тако концепт може претварати ствари у виртуелне, дигиталне, компијутеризоване, у нумеричку реалност а затим и у

актуелност, стварајући неку врсту антрополошке револуције објекта. То је друго нестајање, нестајање концепта у сопственом објекту.

Потреба за разумевањем концепција и откривање техника нестајања и нестанка, претапања, растварања или дематеријализације, или транспарентности, у архитектури су, као прецизне, заступљене још од готике, са видљивим идејама светлосног раслојавања простора. Колин Роу и Роберт Слацки (Colin Rowe, Robert Slutzky) транспарентност су дефинисали оним „што је јасно неодређено", чиме њен појам одвајају од уобичајеног схватања као нечег „савршено јасног".[566] Тиме најпре уводе идеју да је физички простор у архитектури увек више од њене једноставне перцепције. Пре(д)модѐрна и модѐрна, која је пропагирала отвореност и транспарентност до нивоа фетишизма, у архитектуру је, парадоксално, унела императив и апсолутну владавину објекта у смислу како то тумачи Кенго Кума (Kengo Kuma), као *објект илити форму материјалне егзистенције различиту од његовог окружења.*[567] Ревидирањем савремене архитектонске контекстуализације и деконструкцијом *филозофских замки модерног субјективизма*, Кума је понудио модел антиобјекта као рефлексију на архитектонске напоре који не стреме томе да нешто претворе у објект, већ супротно, томе да спрече стварање објекта. Стварни задатак савременог архитектонског пројекта јесте архитектура нестајања, што за Куму значи брисање архитектуре. Феномен брисања објеката можемо протумачити и Вирилиовом концепцијом брзине која путем аналогија с филмским методима открива непозната одсуства која служе да *створе* феномен присутности.[568] У вишеструким преломима и десинхронизацијама трајања објективизација се поништава у брзини свог нестајања. На исти начин, перцепција архитектонског објекта потпуна је само у дисконтинуираној реалности састављеној од пауза, недостатака и дислокација самих објективних димензија. То се подудара с Куминим веровањем у могућност „других врста присуства" антиобјекта.[569] Дакле, у распарчавању и стварању прекида са стварности, Вирилио

[566] Colin Rowe, Robert Slutzky, „Transparency: Literal and Phenomenal", *Yale Architectural Journal perspecta*, 8 (1964): 21–32.

[567] Kengo Kuma, *Anti-Object* (London: AA, 2008), увод.

[568] Cf. Virilio, *Esthétique de la disparition*.

[569] Kuma, *Anti-Object*, увод.

деконструише конструисани простор који „(...) није само конкретна и материјална супстанција конструисаних структура, сталност елемената и архитектоника урбанистичких детаља“.[570] Статус савремене архитектуре, у неминовном контексту „узнемирујућег деловања напредних технологија“,[571] налазимо у средишту сукоба два процеса. Први од њих, примарно је материјалан, конструисан од физичких елемената, а други нематеријалан, такав да не трпи стабилност и зато континуирано деконструише однос простор : време. Време је за Вирилија основа разумевања савремености јер распарчава и дереализује стварност. Могућност нестајања архитектуре Кенго Кума тражи у креирању објекта супротним покретима од самог настајања, дакле партикуларизацијом коју види као потентну нестабилност за продукцију антиобјекта“.[572] Методолошки, фрагментација поуздано осигурава могућност структурализације. Лајбниц је предложио представу универзума као склопа неједноставних индивидуалних честица (монада – *individual particles*), у чему Кума види могући метод да се у архитектури, попут нестабилне комбинације или осцилације монада, омогуће континуалне промене, тачније децентрирања објекта архитектуре од његове симплификоване материјалности.[573] Кумина „деагрегација“ или партикуларизација, као и Вирилиово временско дереализовање стварности, говоре о неопходности померања савремене естетичке представе архитектуре у потпуности ослобођене од статичких реалитета и фиксираних позиција.

Дакле, нестајање архитектонског објекта представља проблем архитектонског реализма и стварности, и само на први поглед ствара привид парадоксалности, јер заправо усложњава односе субјекта и објекта архитектуре. У различитим процесима нестајања, архитектонски концепт развија своју егзистенцију и логику, а суштински означава архитектонску одлуку куда желимо да стварност иде, покушавајући чак и да је усмеримо. „Оно Нешто“, мисаоно, као нужни супстрат

---

[570] Virilio, *Kritični prostor*, 15.

[571] Ibid., 16.

[572] У поглављу Елементарне и партикуларне честице даје се могуће тумачење елементарног као стабилног и партикуларног као посебног, у динамичној фрагментарној (пост)структури архитектонског концепта.

[573] Kuma, *Anti-Object*, 119.

концепта, па тако и архитектонског „(...) јесте крајња апстракција садржајнога које није идентично с мишљењем, и та се апстракција не може докинути никаквим даљњим мисаоним процесом.“[574] Увек је реч о односу форме и садржаја, о односу субјекта и објекта, те могућности апсолутне супозиције садржаја и форме. Архитектура нарочито демонстрира тај принцип, будући да је видљивост њеног објекта особено везана за субјективност. Једноставније, објект и субјект архитектуре непрекидно се откривају у својој констелацији. Естетичка дистанца између субјекта и објекта производ је њиховог узајамног посредовања, тако да представља управо простор у коме настаје то „нешто“ архитектуре. Посредством Адорновог стварног и илузивног односа субјект–објект, и рекурзивних математичких функција, објаснили смо да архитектонски концепт има капацитет или потенцију субјективног деловања и активности објективизације. Међутим, измештања концепта из објектне у субјектну позицију и обрнуто не елиминишу субјект-аутора, већ у тим процесима рефлексије архитекте и његовог концепта почињу да граде једну врсту субјективне композиције (*composition*).[575] На овом месту архитектура дозвољава видљивим Адорнов поступак, нестајање у самој ствари (субјект-аутора у сопственом концепту), да би се до оног неидентичног доспело преко саме идентичности (поистовећивање субјекта с концептом). Међутим, престанак идентичности субјекта са самим собом и наступање онога што са́мо није субјект већ концепт (објект), у архитектури није једнак елиминацији субјекта, него представља субјективни капацитет појављивања у некој другој форми – концепту (објекту). Због тога су архитектури блиске све постструктуралистичке теорије и концепције: разумевање субјеката као *фрагментарних цикличних појава*.[576] У тим процесима архитекта програмира појављивање света – пројектује (креира, ствара пројекте), и призива њихово непрограмирано појављивање, то јест стварност. То је прво нестајање архитектуре: нестајање субјект-аутора у свом концепту. Делез је често инсистирао на динамичкој индивидуализацији субјекта, што значи на конструкцији која се дефинише покретом којим се развија. Адорно је инсистирао на идентитету

[574] Adorno, *K*, 123.

[575] *Composition* је реч коју Декарт користи као синоним за синтезу. Башлар јој даје смисао ближе склопу или саставу, сложеној целини.

[576] Krstić, *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*, 159–160.

субјекта. У архитектури, субјект никада није дат, његов идентитет креира се у свим покретима између настајања и нестајања, ослобађајући специфичну естетику у којој ће бити могуће настајање архитектонског концепта.

2.2.1 Страст илузије

The Passion of Illusion

„Они уопште ниједну ствар неће сматрати реалном, осим ове сенке предмета које су направили људи.“[577]

„Зар мислиш да они виде нешто друго осим својих сенки и сенки других људи, које светлост ватре баца на супротан зид пећине?“[578]

Светлост је оно што даје живот и дефинише димензију простора и времена. Феноменолошки, светлост експлицитно служи да објасни оно што постоји, што је ту и сада, док светлосни зрак треба да објасни пројекцију и њену путању. Светлост увек прати сенка, и као што она, светлост, поништава таму, тако сенка увек замућује и гуши светлост. Таму и дубоке сенке Паласма (Juhani Pallasmaa) сматра суштинским за архитектуру, јер замагљивањем оштрине вида диференцирају дубину и дистанцу, чиме изазивају појављивање *несвесног, периферних визија и тактилних фантазија*.[579] Мистерија таме и поетика светлости у архитектури, видљиве у феноменима сенке и рефлексије, осигуравају интимност и блискост између два света – светлог и тамног, ентеријера и екстеријера, субјекта и објекта архитектуре. Задржавајући се на опни после откривања њене текстуре и објашњавањем форме, сенка раслојава и растапа претпостављене границе два простора, и својим одразом заправо мистификује путању и извор светлости. Сценичност у којој рефлексија светлости и естетика сенки Платонове пећине, као и осећај бестелесности бића што се инфинитезимално покрећу, померају и нестају у њој (као индивидуе, стварност, интуиција, али и све чињенице) – пројектују стварност на неко дуго место и у неко друго време. Слојевит ентеријер пећине који Платон описује у префињеном сукобу светлости и сенке заувек ће бити критички модел онога шта видимо, шта разумемо и чему припадамо. На исти начин убрзање разградње и раслојавања архитектонског простора, и то не само у савременим формама дигиталних и

[577] Platon, *Država* (Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002), 207.

[578] Ibid., 206.

[579] Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Ski: Architecture and the Senses* (Chichester: Willey, 2005), 46.

виртуелних простора већ и у хипертекстуалности архитектонског дискурса, нуди нестајање стварности у бескрајној игри светлости и таме. Нестајање никада није дословно, ништа не ишчезава потпуно, јер иза свега што нестане остају трагови и сенке. Методолошки и епистемолошки, архитектура испитује шта *остаје* када све нестане, када се сав простор материјалног раствори у концептуалном, када се стопи у концепт. Платонове бескрајно архитектоничне слике сенки и спора померања онога шта се мисли производе илузије независно од тога да ли је реч о фикцијама које опонашају стварне видљиве објекте, репродукцијама које се пројектују на зид пећине или о мисли да је стварност негде друго. Да ли је реч о фалсификовању света или пре о могућности да се стварност види на начин како бисмо желели да је видимо а затим и пројектујемо? Свака референција у рефлексији светлосних зрака даје у својој сопственој сенци физичку објективност која није ту, али која поставља суштинско архитектонско питање: каква заправо желимо да буде (физичка) стварност? Како да замислимо стварност коју желимо пре него што она почне да постоји, пре него што се појави?

Теоријски и лингвистички, реч појава (*appearance*) стоји наспрам речи илузија (*illusion*).[580] Али изглед или појава може се односити и на лажни изглед или илузију. Она може бити повезана са индивидуалном субјективношћу и односити се на грешку коју чине чула, имагинација или расуђивање.[581] Кант је илузију везао за трансценденталну субјективност, па је илузија трансцендентална у оном

[580] Немачки језик има неколико глагола с феноменолошким значењем, а француски само један термин, и зато је у француском тешко правити разлику између немачких појмова *Phänomen* и *Erscheinung*. *Erscheinung* у немачком стоји наспрам *Schein* (*deceptive appearance, illusion*). Кант је направио разлику између *Erscheinung* и *Phänomen*, на једној страни, и *Schein*, на другој страни, чиме је одредио модерну дефиницију речи „*phenomenon*“. Тиме је он у филозофију увео разликовања речи *Schein*, *Erscheinung* и *Phänomen*, односно разлику између феномена (*Phenomenon*) и појаве (*appearance*). Ламберт (Lambert) је вероватно први употребио реч „феноменологија“, иако је и даље оперисао традиционалним терминима и дистинкцијама истине и изгледа (*truth* и *appearance*). Феномен је објект перцепције (*phänomenon – object of perception*). *Erscheinung* је обично преведено француским *phénomène* (у енглеском „*appearance*“) да би се разликовало од *Schein*, које је на француски преведено као *apparence* (*illusion* у енглеском). Управо то ствара компликацију са речи *Erscheinung* (она је појачана чињеницом да је тешко разликовати француско *apparence* и енглеско *appearance*, упркос томе што су те речи у корелацији са сасвим различитим лексемама). У суштини, енглеска реч „*illusion*“ захвата аспект „преваре“ садржан у речи *Schein*. Françoise Dastur, „Erscheinung / Schein / Phänomen / Manifestation / Offenbarung,“ in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, 281–286.

[581] О концепцији архитектонске грешке видети у поглављу Недостатак у вишку. Могућност грешке.

смислу који је појму „трансцендентално“ доделио Кант. Дакле, илузија је супротстављање феномена и ствари по себи (*the phenomenon* и *the thing-in-itself*).[582] Илузија формира неопходан и неизбежан део операције мишљења, који константно игра критичку улогу, па је зато Делез део свог свеукупног пројекта посветио „дијагностиковању илузије“, показујући како она фалсификује истински (*the true*) покрет мишљења.[583] Капацитет илузије да види оно што се *не види* оправдава често филозофско мишљење да је илузија као трансцендентална појава (*Schein*) једина ствар која може пружити праву истину. Можда у том смислу илузију можемо видети, макар привремено, као саму истину, остављајући по страни неизбежно питање да ли је она заиста чин преваре, погрешно уверење или лажна перцепција стварности, самообмана.

Идеја да исправно и истинито гледамо и мислимо ствари које нису сада и овде, да исправно и истинито гледамо и мислимо објекте који ће тек доћи – изгледа као ситуација која је архитектонски неразрешива. Ако је илузија случај у коме се најјасније перципира архитектонски објект, оно што желимо да буде, онда се илузија изједначава с релевантном стварности. Архитектонска чињеница и можда једина истина јесте да не постоји савршена коинциденција и преклапање између појаве и реалности. Као и да не постоји јасна и прецизна разлика између стварности и илузије. Анатомија простора усмерава нас да одвојимо тело и мишљење у различите категорије, подстичући нас да сумњамо у перцепцију када се појави *продуктивна илузија* која постаје посредник између тела и мисли. Зато се архитектонски пројект, као стално условљен продуктивном илузијом, никад дословно не подудара са оним што је сам пројектовао. Перцепција у суштини има за циљ сазнавање, али свака истина коју откривамо само је контингентна и привремена. У том смислу перцепција архитекте служи да контингентно учини покретним, да привремено претвори у континуално. Реч је о посредовању између концептуалног садржаја и концептуализације у току пројектантског процеса, у

[582] *Thing-in-itself* – ствар по себи, Кантов је концепт развијен у делу *Критика чистог ума*: сама ствар је објекат какав би нам изгледао ако бисмо се ослободили услова простора и времена, тј. кад би ствари у себи, као предмети, биле независне од посматрања (*Kritik der reinen Vernunft*, 1781).

[583] Stivale, *Gilles Deleuze: Key concepts*, 42.

коме методолошки, архитектонски процеси могу почињати из илузије. Ипак, погрешно разумевање, превара, завођење или симулирање, као што Бови (Malcolm Bowie) тумачи, могу бити и начин за конструисање неизбежног *аутономног система* сазнавања.[584] Штавише, илузија има капацитет да ефикасно замени значење оригинала, опонашајући сам *мит о оригиналности*.[585] Механизми и конструкције који оригиналне идентификације преводе у нешто *друго* како би заједнички конструисали илузију архитектонски су неопходни јер представљају средство за рад у архитектури. Перцепција или феномени не могу у потпуности описати или заменити жељену архитектонску стварност, и то због неприступачности оним елементима који се никад неће појавити, већ ће заувек остати само садржај концепта. Због тога је нека врста одвојености и дистанце од стварности у процесу пројектовања концепта, сасвим неизбежна. Илузија, као стање којим ће увек превазилазити стварност, омогућава архитекти да концепцијски, захватањем стања између илузије и стварности, трајно одржи капацитет да обликује и производи. Континуалним преласком из стварности у илузију, архитектонски концепт остварује њихово перфектно јединство. Територије стварности и илузије, где постоје преокрети у којима стварност може постати илузија а илузија стварност, почињу да представљају архитектонски простор у којем се коначно нуди као бескрајно, а бескрајно генерише коначно. Архитектонски концепт тако раствара познато у непознато како би савладао простор и проширио се изван свих пројективних граница. Концептуална слобода да претварамо одраз познатог у непознато, а затим то непознато у нешто блиско разумевању, омогућује нам да пројектујемо аутентичну архитектонску, можда и идеалну стварност.

С кореном у најдубљем делу интелекта, илузија нас непрестано увлачи дубље и прецизније у своју стварност, јер ум према Бергсону, „(...) у својој дубини ствара, не грешке, већ *неминовне* илузије“.[586] Делез је предложио дискурзивну илузију

---

[584] Neal Leach*, Camouflage* (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 2006), 159.

[585] Ibid., 177.

[586] Илузија не потиче само од наше природе, од света у коме живимо, већ и „са стране бића које нам се најпре појављује“. Илузија је дубока, она нас вуче, можемо у њу скроз утонути, и увек је неодвојива од наше ситуације. Према Делезу, Кант је раздвојио појам грешке од појма илузије,

као једну другу логику, као могућност да се размишља на другачије начине.[587] Узгред, логика код Делеза увек изнова досеже нови смисао, стварајући стално нове слике мисли коришћењем логике мноштва. У *срцу илузије* Делез проналази логику односа „Форми“ (the Forms) са њиховим инстанцијама, што значи да до логике оног универзалног и оног посебног долази повезивањем одговарајућих операција генерализације и спецификације.[588] Оваквим ангажовањем илузија је ултимативно инвестирана у архитектонску стварност, посредујући између универзалног и детаља. Чини се да илузија у Делезовом систему има капацитет да периодично редефинише статус објекта. Пројектантски процеси су покрети аналогни делезовским прекидима понављања у којима се разлика, у свом најјачем интензитету, зауставља – све да би се генерисао простор илузије као контекст у коме ће се пројектовати. Архитектура универзално (као на пример концепт) увек тумачи и активира детаљем (као његов објект), а детаљ континуирано интерпретира размеру и димензионише општē. Управо због тога, илузија протумачена на Делезов начин, као логика и дискурзивност *другачијег*, уводи у архитектуру функционалистичку димензију превођења. Архитектонско прелажење из стварности у илузију функционише као континуално залажење у хаос или зону нестабилности, да би се, помоћу детаља, пројектовали ред и стабилност. Зато је функција детаља да задржи референцију транспоновања. Објашњавајући значај границе (или преступа), Делез истиче да „(...) није ограничена ствар оно што намеће границу бесконачном, већ граница чини могућом ограничену ствар“.[589] Архитектонски концепт, негирањем и поништавањем границе стварности и илузије, чини могућим стваран живот архитектонског објекта, истовремено пројектујући границе као места непосредног додира коначног и бесконачног. Та ствар би била једноставна акција превођења и транслација да свака граница није илузорна, и да свако одређење не негира

што је Бергсон преузео од Канта. Delez, *Bergsonizam*, 13. Осим тога, Делез је Кантову замену грешке појмом „илузија“ видео управо као Кантово оружје за промену слике мишљења. Delez, *Razlika i ponavljanje*, 226.

[587] John Rajchman, *The Deleuse Conections* (Cambridge: MIT Press, 1998), 50.

[588] Ibid., 53.

[589] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 150.

непосредни однос са оним што је неодређено.[590] Архитектонски концепт, као објект стварности и објект илузије, као онај објект који пројектујући и материјализујући управо границу стварног и илузорног – да би је поништио – управо омогућује илузорну стварност и стварну илузију, дакле праву стварност субјекта и објекта архитектуре. Наиме:

> „Успјели објект, у смислу да постоји с ону страну властите реалности, јесте објект који производи однос надметања, однос који може издржати отклон, противурјечност, дестабилизацију, али који доиста суочава тобожњу свјетску стварност с њеном радикалном илузијом.“[591]

Разумевање субјекта и објекта у архитектури било би релативно лако савладати кад бисмо стално остајали у домену реалног времена и стварног простора. Али ток времена и променљивост простора у својој актуелизацији пролазе и друге флуидне инстанције, компликујући свест о томе шта јесте, шта бисмо желели да буде и куд бисмо желели да стигнемо. Када се наспрам актуелног постави виртуелно, када се у стварно уведу фикција, машта и сан, дестабилизује се и позиција субјекта и објекта, као што се нарушавају и принципи и прецизност појмова, њихове функције и архитектонска стварност. Ако као највиши смисао архитектонског дела, чина или геста на тренутак поставимо материјализацију тајне – тајне која у откривању нестаје – чини се да је парадоксално и неизводљиво дефинисати архитектонску позицију у времену и простору са које би остваривање те тајне било могуће. Ипак, свеукупна *заводљива игра* стварања архитектонског објекта налази се у могућности да се између стварности и илузије у архитектонском облику појави идеја о тајни коју пројектујемо. Непознато место које откривамо, место тајне, за Нувела је место ризика, незнања, открића. Архитектонски пројект суштински настаје у таквим међупросторима, али он и сâм ствара те заводљиве просторе, које Нувел назива виртуелним просторима илузије, стањима која ће плести комплексне односе око почетне идеје или концепта. Следећа инстанција јесте претварање тих стратегија отклона и изазова – уз

[590] Ibid.

[591] Baudrillard i Jean Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 16.

успостављање равнотеже онога што надзиремо и онога што провоцирамо – у архитектонски пројект. Сасвим сажето, према Нувелу, ментална екстензија онога што видимо виртуелни је простор илузије и ментални продужетак који постаје заводљиви простор за деловање архитекте.[592] Да ли је то простор нестабилности и несигурности, где се појављује неочекивана концептуална лепота, или простор у коме ће се, контролисањем неочекиваног, конфигурисати прелазне архитектонске форме? Архитектонске пројектантске технике често померају перцепцију из поља материјалног у нематеријално, и то посредством виртуелног као другачијег од илузије.[593] Бодријар је оно виртуелно именовао као учесника у хиперреалности.[594] Но виртуелна стварност, као скуп технологија за синтетизовање аутентичног склопа визуелних, додирних, звучних или других чулних искустава, нуди нам модел за стварање привида и симулира неопходни осећај реалности илузије. Као детерминисано, виртуелно пројектовање илузије постаје ствар технике архитекте да дефинише оно што могу бити услови у којима се пројектовано виртуелно, дакле одређено, може ослободити у реалности као актуелан и недетерминисан објект. Архитектура подразумева облик постојања као нешто актуелно, при чему архитектонски објект трајно има могућност концепцијске разградње, па чак и нестајања у свом концепту. То значи да се уз објект стално може појављивати његово илузивно.[595] Никада не постоји чисто актуелан објект, то је архитектонска неминовност, али није и архитектонски императив. Нарушавање, или то што објект никада није сасвим и чисто актуелан, Делез објашњава као последицу „измаглице виртуелних слика које су неодвојиве од актуелног објекта ма колико се опирале актуелном“.[596] То утапање или међусобно стапање актуелног и виртуелног, као функционално транспоновање стварности у илузију, из архитектонског или пројективног ракурса делује једноставно симетрично – све

[592] Ibid., 13.

[593] Ibid., 18. Према Бодријару, илузија није исто што и виртуелно, она је нешто сасвим друго. За Нувела се стварање простора који није читљив, који би био ментални продужетак онога што видимо темељи на јасним стратегијама, онима које су и саме често стратегије отклона.

[594] Ibid., 18.

[595] У основном тумачењу, код илузије је увек реч о опажању, модификованом реципирању неког реално постојећег предмета или догађаја, за разлику од халуцинације, где реални објект не постоји.

[596] Жил Делез i Кler Парне, *Dijalozi* (Beograd: Fedon, 2009), 188–193.

док се не уведе време као други елемент стварности, али и илузије. Уколико у дијаграм стварности,[597] објашњен актуелизацијом виртуелног и обратно, уведемо „време“, и то посредством Хусерлових објективно одређених доживљаја којима се мисле *објективне временске датости*, – пројектантски проблем постаје једнако „заснивајући моменат објективности“ као и одржавање илузије у том одређеном тренутку објективности.[598] Дакле, пројектантско питање измешта се на временски пресек када се у објективном појављује прелазак осећаја у машту,[599] што је, насупрот Хусерлу, моменат када се машта, фикција, стварно и виртуелно стапају у могућност *стварности* илузије. Архитектура своје објекте реализује између стварности и њене пројектоване илузије. Тако у архитектури најстварнија ствар постаје оно непредстављиво, нека врста *естетичке илузије* када (у складу са Бодријаром) апсолутна сличност и апсолутна разлика стоје заједно. Парадоксално, илузија тако подразумева процес, и то процес упућен ка извесном крају, ка архитектонском објекту. Архитектонска самосвесна и контролисана концептуална употреба илузије дубока је као у Калдероновом (Calderon) раду,[600] где је кључ амбивалентних поларитета у суочавању с временском илузијом. Циљ је, методолошки посматрано, да се достигне пуна димензионалност критичке илузије у стварности – управо самим илузивним средствима (концептом), на исти начин као што Калдерон у процес властите критике укључује позориште. Средство самокритичности постаје облик представљања. Концепцијски, илузија постаје оно што је сам њен облик репрезентације у актуелном објекту. Пројектујући илузијом оно ефемерно, пролазно, привремене стварности, ми заправо трагамо за постојаним архитектонским обликом стварности. Као што деконструкција технички расклапа, демонтира концепте, нудећи нам моћан концептуални и технички пројектантски апарат, илузија нуди архитектонске

---

[597] А „са стварношћу имамо посла само уколико је мислимо и проматрамо“. Хусерл, *Предавања о феномеологији унутрашње временске свијести*, 17.

[598] Ibid., 17. У подручје феноменологије, према Хусерлу, спада управо ово или оно што је објективно: „исказивање априорних истина које спадају у заснивајуће моменте објективности.“

[599] Ibid., 61. За Хусерла је машта облик свести који се карактерише као „оприсућивање“. Дакле, машта није облик свести који би могао представити било какву објективност или било коју суштински могућу црту као ону што је у тој објективности дата. Суштина маште је да сама ништа не даје.

[600] Anthony J. Cascardi, *The Limits of Illusion: A Critical Study of Calderon* (Cambridge: Cambridge University Press, 1984), 17.

метафоре како би се производила *места на којима се сама жеља може препознати, где може да живи*. За Нувела, то је место тајне за којим се трага, које стално измиче, док је за архитектонски концепт у питању поље на коме ће истражити своје крајње филозофске и естетичке границе.

2.2.2 Самокомплетирање у виртуелном

Self-completion in Virtual

Архитекта пројектује механизме и процесе, објекте и просторе којима се супротставља реалности и чистом реалитету света.[601] Променама перцепције којима се прелази са материјалног у нематеријално, архитектура контролише и производи стварност. Реалност, оно што нешто јесте и оно што се појављује без замишљања или призивања неког стања ван искуства, без ослањања на интуицију, ограничава живот на реално и као такво заправо прошло. Ма колико својим активностима и ‚производњом стварности изнова потврђивала материјалност и постојање, архитектура непрестано одбија да ограничи живот на реалност. Идеја архитектуре је да отвара питање новог и *другог*, да увек поново руши и декомпонује своје (мета)физичке стварности како би изнова стварала. Слобода архитекте да виртуелно пројектује у будућем простору и времену дестабилизује реалност и редефинише потенцијал постојећег актуелног. То је сасвим аналогно Делезовом инсистирању да никада није реч о дефиницији шта је нешто према већ актуелизованим облицима, већ шта је нешто у односу на оно што следи, оно што долази.[602] Дакле, питање је како одговорити оном непознатом, непредвидивом, изненадном или случајном. То не значи да је виртуелно (као наспрамно реалном)

[601] Видети како Балантајн (Andrew Ballantyne) доводи у везу Делезове идеје куће-машине, земље и територијализације. Зграда-објект је део машине који се активира и постаје продуктиван када је у употреби; чак и нешто једноставно као *мала кућа* може се користити на различите начине, у различитим временима или у различитим групама људи. Шта објекти најчешће производе, то је територија – простор у коме одређени ред преовлађује или изгледа као да нешто са собом повлачи. „Зграда је мала песма.“ Andrew Ballantyne, *Deleuze and Guattari for Architects* (London & New York: Routledge, 2007), 60.

[602] Делез актуелно и виртуелно везује за временске категорије садашњег и прошлог. У комплексном разматрању актуелног, стварног и виртуелног, он виртуелно везује за оно прошло и оно што никада до краја није актуелизовано. Cf. Daniel W. Smith, *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental Empiricism* (Chicago: University of Chicago, Department of Philosophy, 1997). У архитектури, виртуелно пре везујем за будуће (и никада потпуно актуелизовано) иако у односу на архитектонски концепт увек садржи и категорију прошлог; виртуелно, наиме, може претходити архитектонском концепту. Према Делезу, „стварно“ се разликује преко „актуелног“ и „виртуелног“: актуелно је више као оно што се уобичајено схвата као стварност (*the real*), то јест као ствари које постоје независно од нашег начина размишљања о њима и њиховог сагледавања. Виртуелно је област трансценденталних услова за актуелне ствари, односно оне које морамо претпоставити. Adrian Parr, ed. *The Deleuze Dictionary* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005), 222. (*the real is the virtual and the actual*).

једино могуће у смислу ствари које се, са аспекта стварног света, могу или не могу догодити. Парадоксално, стварност непрестано постаје контингент виртуелног. У реверзибилним релацијама виртуелног и стварног суштина је да се концепт појављује, а идеја актуелизује.

Актуелност (*actuality*), као оно што је у релацији са стварним (*садашњост је оно што пролази, што дефинише актуелно*[603]), носи капацитет за промене. Делез је изнео схватање актуелности у вези са концептом могућности: стварност се одвија и одваја од свог потенцијала. Архитекта у свакој ситуацији *стварно* сагледава на делезовски начин, да би употребио потенцијал стварности. Архитектуру, наиме, не интересује потенцијал који се никада неће или не може претворити у чисто актуелно (такав *потенцијал* је, уосталом, контрадикторан у својој семантичкој равни). Идеју која се актуелизује у једној мисли или објекту можемо у потпуности разумети само ако видимо и њено виртуелно наличје. За архитектонску продукцију то значи да је свака актуелизација праћена дословно виртуелним те да пројектантски услови никада нису само они што се морају и могу претпоставити стварним. Стварни услови, које Делез одређује као „потенцијале живота из чијих услова се појављују мозак, субјективност или ум“,[604] интегрисани су у виртуелно, што постаје услов схватања архитектонске стварности. Као што разумевање текста почива изван његовог читања и његове текстуалности, значење и смисао архитектонског објекта увек је изван његовог реалног контекста. Ако суштински желимо да схватимо објект, као и текст, морамо ићи даље од његових (њихових) стварних елемената, изван очигледних контекста, преко пројектоване границе субјекта и објекта. Динамички континуитет архитектуре и текста остварује се сталним измештањем у виртуелни проблем, ситуацију или модел из ког се сваки архитектонски објект или текст поново актуелизује. Зато се концептуална контрола пројектовања јавља у склопу генерисања континуитета и секвенци паралелних или укрштених читања стварности и њених виртуелних пројекција. Другим речима, архитектонским концептом пројектује се пратеће виртуелно као специфични контекст у коме ће се, уместо разумевања и објашњења стварности,

[603] Delez, Parne, *Dijalozi*, 191–193.

[604] Parr, *The Deleuze Dictionary*, 10.

мислити о аутентичној будућој актуелизацији концептуалног. Јер сваки објект, као и текст, специфична је, потпуно другачија актуелизација, те сваки актуелни објект, текст или догађај постаје могућ јер му концепт стварности даје виртуелну димензију, а самим тим и моћ да се делезовски речено, *понавља* – како би у континуитету стварао оно другачије. У архитектонском пројектовању, виртуелно је (ре)конструисана, идеализована и / или деконструисана могућност стварности. Зато идеју да стварност увек може бити другачија повезујем са бивствовањем оног виртуелног. Концептуална слобода или слобода концепта да пројектује, да постави виртуелно, да виртуелно учини стварним пре саме стварности представља чист методолошки потенцијал архитектонског концепта. Блискост концептуалног и виртуелног чини да архитектонски концепт буде доступан преко свог виртуелног објекта, док концепт, истовремено, обликује виртуелно путем дизајна, дизајнирањем привремених критичких стања. Као што у Делезовом раду концепти постају средство којим се крећемо ван искуства не бисмо ли могли поново да размишљамо, тако виртуелно у пројектовању има улогу у стварању инспирација и критичких контекстуализација да бисмо поново могли да пројектујемо, а заправо да одржимо интензитет процеса пројектовања. Како би испитао домет акција стварности и савремени простор, Делез је, на пример, уводио ризоматско размишљање у виртуелне просторе компјутера и дигиталних уметности, све да би, поништавањем постојећих граница, стварао нове просторне, ризоматске или друге мреже.[605] Превођење делезовских питања попут оног *шта тело може да уради?* или *где се чула завршавају?* у питање растварања тела и архитектонског простора дигиталним техникама постаје метод којим се укидају и поништавају ограничења у актуелизацији архитектонског концепта. Бергсон је, рецимо, тврдио да је простор вештачка деформација материје која је резултат наше репрезентације. Осим тога, простор је прожимање дисконтинуираних и симултаних елемената – објеката. Раздвајајући простор и време, Бергсон је заправо увео један архитектонски важан термин – *непосредност* (као у примерима непосредност трајања, чулности, доживљаја....), који се тиче опипљивих чињеница. Значајно је и то што је Бергсон опросторавање дефинисао као акт који није изведена апстракција, већ прелазак са *једноставног опажања протежности*

[605] Ibid., 297.

на чисту концепцију простора. У том смислу виртуелно омогућава архитекти да пројектује непосредне датости, да њиме опросторава стварност у процесу пројектовања, симулирајући дисконтинуиране објекте и елементе будуће актуелне збиље. Због тога виртуелно постаје архитектонска техника и метод да стварно (субјект) испита крајње могућности и домете непосредног виртуелног објекта.

У Делезовој онтологији актуелно и виртуелно (*the actual, the virtual,*) две су међусобно рефлексивне и узајамно употпуњене карактеризације стварног (*the real*).[606] Чинећи слично стварним, виртуелно има капацитет да изазове актуелизацију, иако се никад не поклапа и не може се потпуно идентификовати са актуелизацијом стварног. Међутим, пројектовање и настајање архитектонског објекта није линеаран процес од виртуелног до актуелног, или од актуелног до *другог*, или актуелизације у *другом*, или актуелизације виртуелног. Пројектовање је комплексан процес претварања могућег у стварно оним покретима актуелизација стања и ствари како би се остварило динамичко поље континуираног смењивања виртуелног у оквирима актуелног. Дијаграмски (а дијаграм је увек концепцијски условљен) реципроцитет виртуелног и актуелног, процес којим виртуелно ствара оно присутно у времену, уз очување своје сингуларности и атемпоралности, права је архитектонска актуелизација. То представља задржавање виртуелног као дêла субјективитета у објекту архитектуре. Никад не пројектујемо и никад и не постоји чисто актуелан објект архитектуре. Као мноштвен, архитектонски концепт увек ће подразумевати слојеве актуелних и виртуелних елемента.[607] Кад нешто постоји само у концепту, јавља се и помисао која у питање доводи његово стварно постојање (*actual existence*). Али жеља за актуелним постоји заувек, жеља за актуелизацијом, односно за другим објектом архитектуре. Разлика која се ослобађа покретима

[606] Када инсистира да виртуелно није само по себи потенцијал, Делез се наслања на Скота (Duns Scotus). То је у архитектури битно, и због тога му приписујемо првенствено методолошку и техничку вредност, јер виртуелно увек потиче од стварног.

[607] Свака мноштвеност подразумева актуелне и виртуелне елементе, а „Свако актуелно се окружује измаглицом виртуелних слика“. Delez, Parne*, Dijalozi*, 187.

различитих постојања, актуелних и / или виртуелних концепата, неопходна је осцилација која обезбеђује стварање једног облика способног за живот.[608]

Савременим дигиталним техникама и променама дискурса можемо моделовати виртуелно које претходи свакој актуелизацији и захвата је. У том контексту важност дизајна као процеса, метода и генерисања виртуелног расте и надмашује традиционалну улогу у чистој техничкој производњи пројекта. Дизајн постаје концептуални метод-алат за (ре)конструкцију и деконструкцију будуће стварности, средство да се створи виртуелна стварност у којој би се критички испитивала пројекција будућег објекта архитектуре. Из тога следи да се суштинска повезаност концепта и актуелности објекта налази у виртуелном: актуелно је *само допуна или производ*, оно припада виртуелном, то је *изграђена индивидуалност*.[609] Архитектонски концепт актуелизоваће виртуелно и себе као објект преобратити у субјект,[610] а дизајн у средство креирања, технику и метод за продукцију прелазних виртуелних стања и функција. Питање дизајна постаје питање естетичких и техничких могућности да се формално преобрази сфера виртуелног у којој се стварају специфичне димензије концепата за продукцију архитектонског објекта.[611] У том контексту можемо прихватити једну од идеја дизајна као процеса комуникација, што Шумахер уводи у савремене теорије и

---

[608] Видови постојања су различити: материјални, нематеријални, стварни, актуелни, виртуелни, реални. Генерисање виртуелног има улогу да дефинише оне по себи динамичне и променљиве стварности, те да ослободи ново виртуелно. То је *стварно* јер оно што ми доживљавамо и осећамо јесте стварност. Виртуелно није супротно актуелном, нити га искључује, већ је само другачије.

[609] Delez, Parne*, Dijalozi*, 189.

[610] „Шта је са специфичности онда? Опет, укратко, важно је препознати да су концепти виртуелни мултиплицитети, чак и ако нису сви мултиплицитети концепти. То значи да концепти нису ни стварни (актуелни), нити су процеси производње стварних стања ствари. Они су пре виртуелни облици који инсистирају (неминовно, иманентно) у оквиру процеса производње, који су на тај начин актуелизовани у стварним (актуелним) стањима ствари.“ Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 61.

[611] Дизајн је увек служио да се објасни, прикаже и склопи један систем размишљања. Рефлексија „процеса дизајна“ почела је са Албертијем, али Дирану (Durand) се признаје да је био први који је предложио конкретан метод дизајна у архитектури. У 21. веку, захваљујући новим могућностима различитих софтвера, развој дигиталних технологија потпуно је променио технику и технологију архитектонског пројектовања. Дизајн постаје тема и неретко сам себи сврха. Параметарско пројектовање и специфичне рачунарске платформе померају границе и брзину тог чина.

методологију пројектовања.[612] Процес дизајна је отворен за посматрање будућих пројекција медијумима које захвата моделима и обрасцима који служе у сврху превођења структуре у склоп, материјализације детаља, али и трансформације и декомпоновања познатог, очекиваног. Усложњавања сложености, али и редукција комплексног као секвенце дизајнерских одлука, у кретању од апстрактног до конкретног осцилују између функционалних и формалних условљености. Све су то начини којима је могуће генерисање или дизајнирање виртуелног.

Реч „дизајн“ (као и реч „пројектовање“) има непрецизан карактер јер је у оквиру енглеско-француске традиције поједностављена на исцртавање, стилизовање, бављење формом и естетиком.[613] Енглески *design*, именица и глагол, покрива читав спектар значења: намера, план, схема, парцела, мотив, основна структура, али и лукавство и превара. Као глагол, „дизајнирати“ укључује и значења „измишљати нешто“, „симулирати“, „нацртати“, „скицирати“. Историјски, „disegno“ (*design*) је један од главних концепата ренесансне теорије уметности. „*Disegno*“ са значењем дизајн и пројекат (*design, project*), проналазак, нацрт и намера, укључивао је и чисте интелектуалне активности. Француски појам *dessein* (17. век) аналоган је италијанском *disegno* са двоструким значењем, које је средином 18. века раздвојено са *dessin* и *dessein* – дизајн и цртање. Дакле, значење ренесансног *disegno* превазилази *drawings* као репрезентацију или знак, и заправо обухвата и пројект (*project*), интенцију и специфично мишљење (*taught*). Коначно, значење речи *design* одредио је Шафтсбери, као концепт дизајна [*concept of design*], где је дизајн јединица пројекта или цртеж [*design is unity od project or as a drawing*],[614] те се управо тако преводе речи *disegno* и *dessein*.[615] Иако је дизајн подразумевао и одређени начин мишљења о цртежу и интелектуални пројект,

[612] Одлука о дизајну је основни тип комуникативне операције која карактерише „аутопоезу архитектуре“. Patrik Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture, Volume II: A New Agenda for Architecture* (Chichester: Wiley, 2012), 254-259.

[613] Реч је пореклом из латинског *signum* – знак (*sign*); енглески: *design*; француски: *dessein, dessin*; немачки: *Zeichnung;* латински: *designo*.

[614] Anthony Ashley Cooper, Earl of Shaftesbury, *Letter Concerning the Art, or Science of Design,* 1812.

[615] Италијанска реч *disegno* означавала је, осим цртежа, и план, пројекат који се предузима, као и намеру, али и сликање, поему, књигу, зграду, сликање *слика које немају боју*, машту и ред, расподелу и изградњу. Jacqueline Lichtenstein, DISEGNO, in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Princeton University Press, 2014), 224.

каснијим изменама удаљава се од еквиваленције са својим италијанским кореном *disegno*.[616] Идеју да је дизајн ментална репрезентација, форма која представља мишљење или имагинацију уметника као појам који је *увек оригиналан у својим пропорцијама*, налазимо још код Вазарија. Дизајн је нешто попут форме или идеје свих објеката природе, било да се ради о људском телу било о животињама, биљкама или зградама, скулптури или сликарству.[617] Из схватања (*cognizione*) да се „једно" своди на релацију целине и делова, на делове сучељене међусобно и у целини, формира се концепт (*concetto*), чију *ручну експозицију* Вазари назива цртеж (*disegno*).[618]

Смисао дизајна повезан с лукавством и преваром нуди подршку идеји стварања путем виртуелног дизајна. Дизајнер је *лукави планер који је поставио своју замку*,[619] па дизајн мора да буде довољно варљив да се претвара и да креира алтернативне светове. У својој *Филозофији дизајна* Вилем Фласе (Vilém Flusser) израз и презентацију унутрашње везе између уметности и технологије види у дизајну. Указујући на место на којем се *окупљају као једнаки*, означава га као топос синтезе која омогућава нови облик културе.[620] Фласе сматра да лингвистичка комуникација, било писмена било као говорна реч, није више довољна и способна да пренесе и објасни мишљења и концепте које имамо у суочавању са светом.[621] Због тога он предлаже нови кôд, кôд „техничке слике". У исти регистар можемо ставити и Шумахерово повезивање функције и лепог посредством дизајна. Лепота мора бити „умотана у мистерију" како би испунила

---

[616] Ibid. Историчари и теоретичари покушавали су да задрже Рафаелово и Вазаријево значење речи *disegno,* наглашавајући да је он много више него цртеж, и користили су реч „circonscrizione" која означава само цртање контура (код Албертија). Данас у свим језицима постоји аналогна употреба речи *design* (често као одјек индустријске традиције Баухауса), па се та реч односи на продукцију плана или пројекта у чисто материјалном смислу, али не означава интенцију или интелектуални пројект.

[617] Cf. Giorgio Vasari, *The Lives of The Artists* (Oxford: Oxford University Press, 1991).

[618] Вазари није окупиран само питањем могућности остваривања лепоте, већ могућностима уметничког представљања, могућностима онога *designo*. Erwin Panofsky, *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti*, 72.

[619] Vilém Flusser, *The Shape of Things: A Philosophy of Design* (London: Reaktion Books, 1999), увод.

[620] Ibid.

[621] Vilém Flusser, *On Writing, complexity, and the technical revolution*. Interview in Osnabrück, European Media Art Festival, September 1988, (приступљено фебруара 2017), https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcAAcoH8.

своју функцију коју истина не може испунити, односно да доведе *дизајнерски процес одлучивања до закључка, покрет по покрет, одлуку за одлуком*.[622] Функција лепоте објашњена на тај начин може постати кôд архитектуре који практично и концептуално оперише и комуницира заједно с дизајном и посредством њега. Смисао „мистерије лепоте" јесте да усмерава дизајн на стварање естетичких вредности концепата, што се, посредством виртуелног, дешава у процесима архитектонског пројектовања, и то пре продукције објекта. Лепота, као и технологија и уметност, упућује процес дизајна (*the design process*) на стварање виртуелних критичких прелазних форми концептуалног садржаја. Улога лепоте и естетичких вредности јесте да иницира, али и да одреди карактер дизајнерског процеса. Лепота ће допунити функционално резоновање, истовремено откривајући скривени сензибилитет концепта. „Информациони" садржај концепта (попут дигиталног) јесте несумњив, док лепота стално узима *дах мистерије*,[623] чинећи да на непоновљив начин заједно делује са нарочито наглашеном рационалности естетичке евалуације. Мистичност, али и мистификација лепоте, по себи је неопходан део концептуалног функционисања – и не само стога што је, као код Шумахера, потребно да лепота на тачно одређен начин *ограничи и доврши процес дизајнерске детерминације*. Више од тога, лепота је извор дизајнираних виртуелних простора, нека врста основне концептуалне естетике која треба да остане латентна, тајна, скривена током целог процеса пројектовања. Зато нам дизајн као *лукавство* даје могућност да стварамо виртуелне лажи које ће нам донети стварни живот концептуалног. Архитектонска привилегија да мислимо концептуално и производимо виртуелно даје нам слободу и лакоћу у пројектовању. Понављање и појављивање виртуелног чиста је чињеница рада неког концепта који тежи да виртуелно преведе у стварно, тачније у пројекат,[624] а онолико *далеко колико идемо у концепт* (као што је и Кант увидео), задржавајући извор лепог, заувек ћемо моћи да стварамо стање где концепту одговара више објеката.[625] Сам архитектонски концепт изазива кретање

[622] Schumacher, *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture,* Vol. I, 306-308.

[623] Ibid., 305–308.

[624] То је чист систем разлике и понављања, како је одредио Делез. Delez, *Razlika i ponavljanje*, 31.

[625] Ibid., 33.

мишљења и процесе сукцесивних пројекција, експериментишући како се може појавити у оном пројектованом. Референрајући на Делезову мноштвеност, Нувел концепт никад не види као једноставан. Јасно је да концепт има отворену везу с пројектовањем. У некој врсти паралелизма у самопројектовању или самопостављању, архитектонски концепт ослобађа нове комплексне односе и концепције одређених функција и стратегија, измишљајући нове стварности како би се привремено комплетирао у виртуелном. Када концепт стимулише и ствара неке друге, измештене стварности и виртуелности, то значи да самокомплетирањем у виртуелном, у првој следећој инстанцији, зачиње материјализацију објекта.

Савремена архитектура има потребу за *утемељењем без тла*, она се суочава с потребом да гради у ваздуху, космосу, да фундира у празнини, али и да осваја нове просторе и покуша да појми границу етра. Зато у концепт лакоће (*lightness*), као модернистички раскид с тешком материјалношћу, и уз брутално одвајање од традиционалног зидања, Рајхман истовремено укључује отварање нових простора и изостанак анкеровања на месту за објекат. Капацитет транспарентности да се назре увек следећи план, блискост нових технологија које растварају простор, те брзина промена и мисли и слике – потврђују да појавност није исто што и постојање и да виђење не осигурава присуство. Дизајн може, макар то био и (виртуелни) привид, отворити врата за пројектовање које је супротстављено сили гравитације или представља контраст брзини и статичности, или је чак ослобођено од идеје традиционалне дефиниције *простора архитектуре*. Докле ће концепт да досегне, ствар је контекста у који (се) пројектује. Виртуелно тело архитектонског концепта донеће облик којим ће се одредити сензибилитет његове видљивости, као што, на пример, у Колхасовим пројектима лакоћа настаје од прозрачних екрана који успостављају светлосне шупљине где индиферентност структуре и функције почиње да се мења у своју супротност. Концепт континуирано измешта ствари изван пројективних оквира, а лакоћа (концепта) је неподношљива јер се он, концепт, креће у потпуно слободном простору.[626] Архитектура настаје у оној дискретној тачки супротности тежине и лакоће

[626] Milan Kundera, *Nepodnošljiva lakoća postojanja* (Beograd: BIGZ, 1984), 2.

концепта која је *најтајанственија и најмногозначнија од свих супротности.*[627] Одупирање концепта гравитацији и децентрирање тежишта оставља довољно простора и времена за нове перспективе и нове стварности, те истовремено нове лакоће или слободе филозофије концепта: посреди је савршено нестајање стварности у концепту и концепта у његовом објекту.

[627] Ibid.

2.2.3 Идеална суштина фикције

The Ideal Essence of Fiction

Фикцијом се генерише контингентност за естетичко разумевање концепта у коме ће се развити специфични методи којима се *архитектонски сан* преноси између субјекта и објекта архитектуре.[628] То је двоструки процес, имајући у виду да смо одредили да архитектонски концепт може у себи замењивати улогу субјекта и објекта. Дакле, постоје моменти када је архитектонски концепт истовремено субјект и медијум преношења својих пројектованих фикција ка новој фикцији – *другом објекту* архитектуре. Спиноза и Фихте су показали следеће: да бисмо градили концепте, морамо се служити апстракцијама и фикцијом.[629] Пројектантски, фикција је чист концептуални стваралачки метод. Садржај концепта и његова мноштвеност производе различита фикционална стања, све до потпуне симулације онога што се пројектује за будући стварни простор и време. То практично значи да концепт из себе ослобађа фикције које представљају критичка и естетичка симулирања модела могућих концептуалних пројекција. Ако је моћ имагинације само други назив за „(...) процес стваралачког стапања са фикцијом, дакле за активну фикционалну компетенцију“,[630] онда се на нивоу концепта остварује повезаност и блискост замисли и стварања, али и интенције и фасцинације аутора. „Концептуално тело“ онда постаје оно које има капацитет да производи различито контекстуализоване имагинације субјекта архитектуре. Тако циљ фикције или фикционалног постаје то да нам ствари и стања, објекте и контексте предочи готово као реалне, односно да у различитим фикционалним ситуацијама аутор дође до тога шта је права замисао о супстанцијалном објекту архитектуре. У том смислу, „стапање с фикцијом“ током процеса

[628] Фикцију тумачим као Редфордов (Colin Redford) парадокс или парадокс фикције (*фикција је игра која почива на имагинацији*). Александра Костић, ур. *Парадокс фикције: Огледи из савремене аналитичке естетике* (Beograd: Fedon, 2011). Фикција као таква представља инструмент преноса имагинације првог на други објект архитектуре. Концепт из себе ослобађа фикцију којом други објект архитектуре постаје медијум за пренос фикционалног концепта (дела). Уколико се то потпуно оствари и заправо фиксира другим објектом архитектуре, достиже се идеална суштина фикције.

[629] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 263.

[630] Žan-Mišel Šefer, *Zašto fikcija?* (Novi Sad: Svetovi, 2001), 181–182.

концептуализације може да донесе *преокретање хијерархијских односа опажања материјалних феномена и имагинативне активности*.[631] Фикционални механизми архитектонског концепта упорно ће манипулисати на нестабилном подручју миметичког привида и стварности, како би се релативизовало стварно и могуће, а сама фикција постала метод да се објасне и критички провере естетика и домет вредности објекта архитектуре који се ишчекује.

Средствима опонашања, привида, мимезе или неким другим поступком фикција треба да омогући приступ имагинарном, фиктивном свету који се одређује као такав, све стога да бисмо видели свет какав желимо пројектовати након увођења новог архитектонског концепта. Како се свака фикција завршава представом, излагањем свог садржаја, а представа је увек представа о нечему и трајно се „односи на нешто“,[632] тако се концептуална представа завршава представом онога што је архитектонски могуће. Када ће тој представи одговарати неки трансцендентни објект (архитектуре) у одређеном референцијалном систему, зависи од ауторске одлуке о задржавању одређене фикционалне представе. Реч је о стапању концепта и његовог материјалног објекта, стапању као средству којим се приступа ономе што представља стварни циљ сваког механизма фикције – фикционални свет.[633] Због тога је фикција динамичан и нестабилан, али продуктиван пројектантски метод у чијем ће се концепту појавити потпуна, мање или више истинита, представа о будућем супстанцијалном објекту архитектуре. Императив присуства у архитектури делује јединственом снагом, то је оно што архитектуру чини архитектуром. Ајзенманова аналогија постојања објекта архитектуре и текста, и не само у сагласности њиховог постојања као идеалних суштина „метафоричких представа“, одређује се „симултаним присуством и

631 Ibid.

632 Ibid., 157.

633 Улога стапања, према Шеферу, јесте да активира и реактивира процесе фикционалне миметичке моделације. Циљ је симулација да се стварно налазимо у ситуацији чији привид стварају мимезе. Фикција обликује *чињенична стања, делатне ситуације, материјалне ситуације и опажајно искуство*. Иако функционише посредством перцептивних обмана, циљ фикције није стварање привида, обмана или илузија, већ фикционалних механизама моделевања за којима следи укључивање у тако добијен модел. Šefer, *Zašto fikcija?*, 200.

одсуством“ односно „утеловљењем фикције и грешке“.[634] То можемо разумети као фрагментисање фикције и као грешку присуства и одсуства текста и објекта. Тим покретима стимулише се и надахњује садржај и текста и објекта, а остварује се и динамика промене контекста архитектонског објекта. Неоспорно је да у архитектури непрестано постоји унутрашњи и спољашњи дијалог концепта и његовог објекта, као и објекта и контекста коме овај припада, те да ће логика, апстракције и инспирације уграђене у фикцију прелазити на другу страну, са објекта на објект и са објекта на контекст који може бити и сам текст. Увек је реч о разумевању које служи да се нешто употреби, о тумачењу да би се то нешто превело. Зато се у архитектури константно налазимо на подручју открића, што значи на подручју ризика да погрешна употреба фикције постане пројект по себи и пројект за себе. Фикцију једноставно треба схватити као начин или модел трагања за архитектуром која је далеко реалнија од онога што фикција јесте. Само на први поглед, архитектонски је парадоксално то што се континуираним децентрирањем и дислоцирањем (у друге стварности) фикција потпуно центрира. Ајзенман је то препознао као одсуство јединствене истине архитектонског објекта у постављању или пројектовању „субверзивних“ истина,[635] а то са собом повлачи или може да оствари пројектантску слободу да се прошири простор за акцију. Сасвим сведено, неопходно је одржавати архитектонску фикцију зарад одржања сопствене метафизике, и то током свеукупног живота облика, било да је реч о концепту или о његовим објектима.

Пратећи даље Ајзенмана, важно је проблематизовати још један концептуални аспект архитектуре који увек поставља темељна питања односа форме и простора, напоредо са односом процеса и објекта.[636] Процеси и процесуирања у архитектури крајње су различити. У свим разноврсним радним процесима, динамичким структурирањима хијерархија, поредака и распореда, у пројектантским и дизајнерским процесима, различитим читањима или исписивањима текста до дигиталних кодирања – фикција ће стално манипулисати одређеном физичком

[634] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 42.

[635] Ibid., 43.

[636] Ibid., 43.

стварности. Контролисано и прецизно, Ајзенман је у пројекат Ромео и Јулија увео фикцију како би створио привремене моделе који ће омогућити различита стапања, али и да би приказао варијације могућих архитектонских ситуација. Стратегијама суперпозиције елемената, преклапањем стварности и фикције, пројект се раслојава попут палимпсеста, да би се потом, поништавањем континуитета између прошлости и садашњости, спојили историјски елементи и елементи фикције. Пројекат Ромео и Јулија[637] и прича о младим љубавницима покреће фикцију као игру и као пројектантски метод што почива на комплексној имагинацији. Позајмљене различите верзије драме о двоје младих љубавника пренете су у комплексан контекст, стварајући вишеслојни пројект дословном применом фиксационалних механизама. Памћење и миметизам за Ајзенмана представљају неопозиву дихотомију. Претапањем три приче и три композиције различитих димензионалних карактеристика, креира се нови објект у којем фрагменти текста задржавају формалну аутономију како би одржали и свој идентитет. Реч је заправо о Ајзенмановом релативизовању, чак и жртвовању грађења архитектуре у корист испитивања бесконачних могућих очитавања пројекта. Читање архитектуре као скупа више текстова, преклапања реалности и фикције у пројекту, свесног замагљивања садашњег прошлим као сећањем[638] – доносе нестабилне али могуће конфигурације за различите интерпретације. Та различитост је контингенција нове фикције инвенцијом фикције, да би се затим фикција даље *отелотворила у другу фикцију*. За Ајзенмана, та *друга фикција* јесте објект. [639]

Ајзенман је наглашавао да је концепт „акт“ који непроменљиво конституише један мисаони склоп, стално у новом, фиктивном и реалном ентитету који је суштински генеративан. Архитектонски концепт непрестано остварује бесконтекстуално стапање актуелног и виртуелног, при чему ће фикција увек нудити могућност методолошке вредности контекстуализације концепта.

[637] Неизграђен пројекат Питера Ајзенмана „Moving Arrows, Eros and Other Errors: Romeo and Juliet“, Verona, 1985.

[638] Stefano Corbo, *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman* (Farnham: Ashgate Publishing, 2014), 51.

[639] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 89.

Концептуалне фикционалне конструкције, ма колико фрагментарне биле, долазе изнутра, готово искључиво психолошким путем, али концепт се такође генерише мноштвом спољашњих фактора, од простора и програма, преко распореда, па све до функција и програмирања. Сваки пројект има (свој) концепт, а генерисању идеја и концепата Чуми је дао једнаку важност као и њиховој материјализацији и постављању у физичке просторе. Да би обезбедио и осигурао доследност те аналогије, Чуми употребљава црвену боју, „која није боја“, да би (не)бојом означио постављање архитектонског концепта у реални простор. Архитекта *измишља концепте*, као што их и филозоф креира и производи, али поред тога и више тога – архитекта их материјализује и смешта у физички простор.[640] Архитектонски концепт подразумева материјалност, или прецизније могућност материјалног. Однос архитектонског концепта и фикције (а и фикција је извесна функција материјализације) зато је увек дубљи од елементарног привида једноставних транспоновања. Фикција црта, исцртава, конституише могућу стварност, то је метод који „моделује у глини“,[641] да би архитекта могао да замисли исходишта интенције концепта. Зато ће за Чумија фикција у архитектури заменити функцију.[642] Идеална суштина фикције тако постаје стална деконструкција концепта, расклапања и демонтирања свих структура и слојева, не би ли његове привремене конструкције почеле да стварају најидеалније тло за настајање супстанцијалног објеката архитектуре. Архитектонска фикција деконструише, омогућавајући концепту попут Вавилонске куле потенцију да никада не постане коначан.[643]

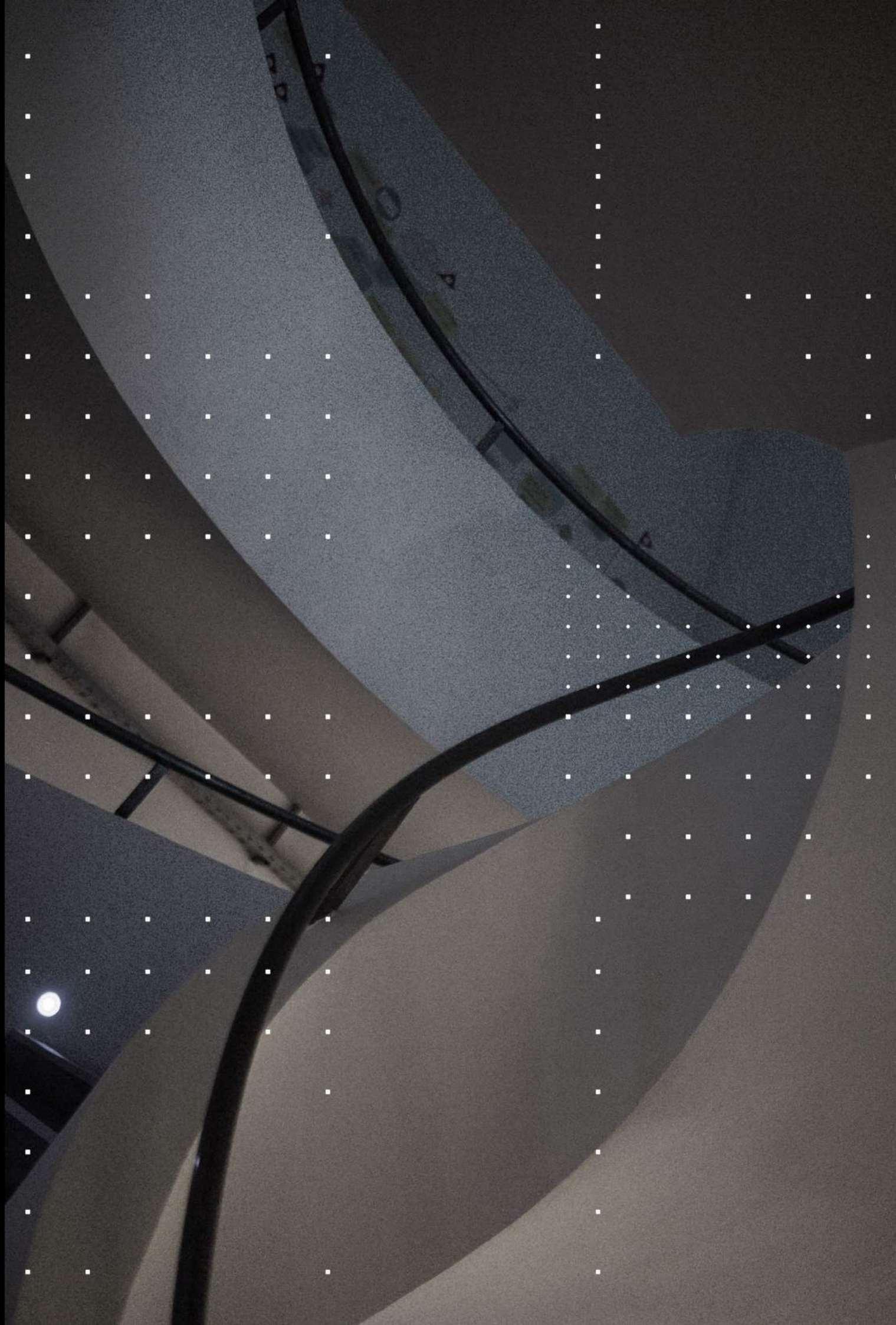
---

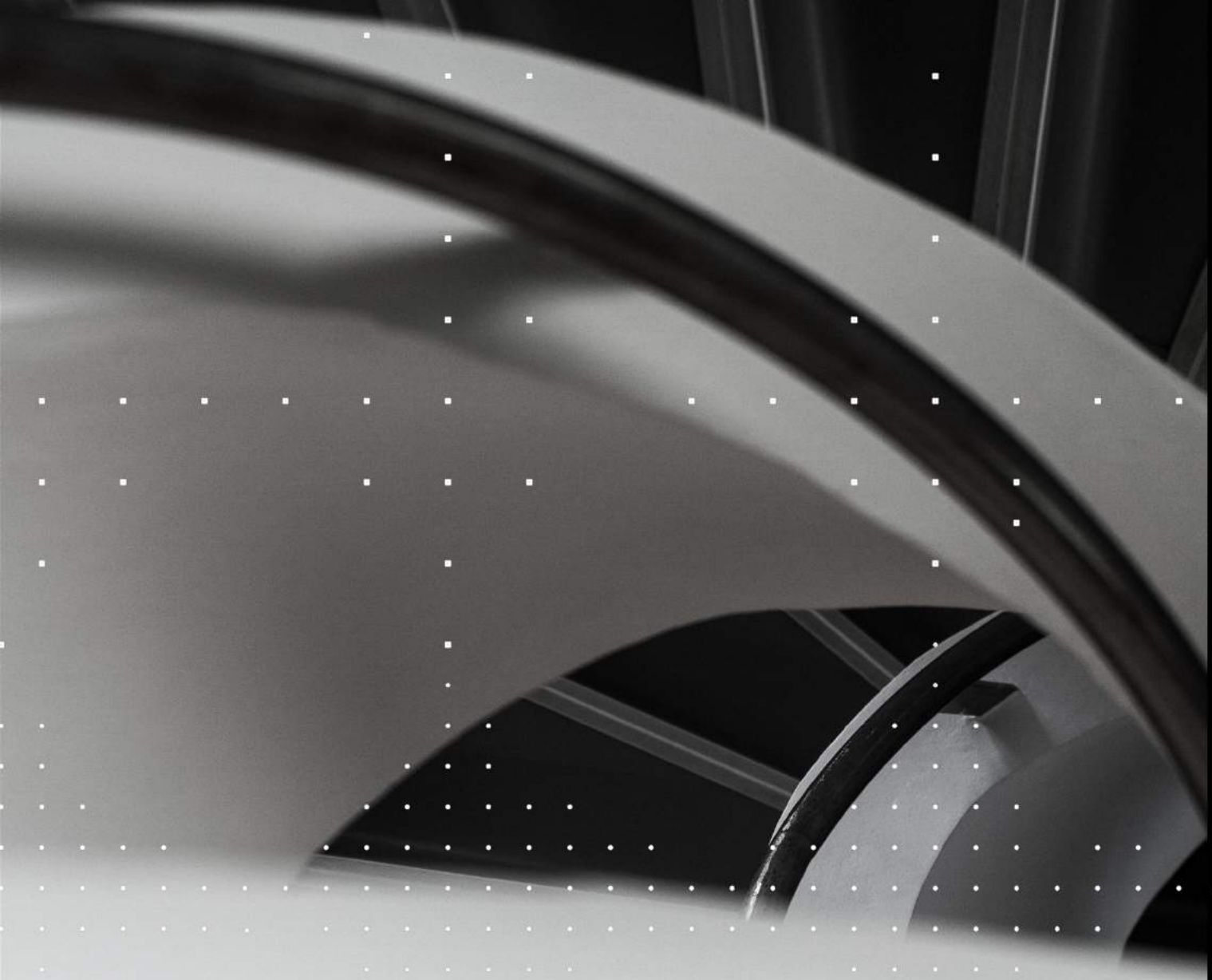
[640] Tchumi, *Red is not a Colour: Architecture Concepts*, uvod.
Ту се за Чумија налази суштинска разлика између концепата у архитектури, на једној страни, и концепата у филозофији и математици, на другој страни.

[641] Реч фикција долази од *fingo*, чије је право значење „моделирати у глини“, као што је то и код грчког *plassô* (*πλασσω*), које се такође односи на активност проналаска фикције. Фикција је увек повезана са сликама и способношћу имагинације.

[642] Tchumi, *Red is not a Colour: Architecture Concepts*, 40.

[643] Деридин термин „деконструкција“ представља превод два Хајдегерова појма: *Destruktion*, што не значи разарање, већ, прецизније, деструкцију која демонтира структуралне слојеве у систему, и *Abbau*, што значи одвојити објект да бисмо видели како је конституисан или деконституисан. Да би приказао своју идеју деконструкције, Дерида је користио архитектонску фигуру, Вавилонску кулу, због њеног недовршеног стања. Она показује непотпуност, отпор завршетку, одбијање тоталитета, немогућност засићења, непокорност архитектонској конструкцији, систематичности и архитектоници. Деконструкција је дефинисала неспособност филозофије да поправи стабилно тло, потпуну структуру. Corbo, *From Formalism to Weak Form: The Architecture and Philosophy of Peter Eisenman*, 55.





12 ТАБЛА „СТРАСТ“
„ТЕХТИЛ“ ПОСЛОВНИ ОБЈЕКАТ, УЖИЦЕ. РЕАЛИЗОВАНО 2007. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, САРАДНИЦИ: СТАМАТОВИЋ, СТАМАТОВИЋ, ЛАЗИЋ, СТАТИКА: РОСИЋ. ФОТО: ДАНИЛОВИЋ.

13 ТАБЛА „ФИКЦИЈА“
„ТОП 21“, ЕНТЕРИЈЕР 2008 БЕОГРАД, ЕНТЕРИЈЕР СТАНА НА НОВОМ БЕОГРАДУ. АУТОР: НЕОАРХИТЕКТИ: МИЛЕНКОВИЋ. РЕАЛИЗОВАНО 2008. ФОТО: МАРОВИЋ.
АРХЕОЛОШКИ ПАРК АГАР ИМ И НАЈДРА (HAGAR QIM & MNAJDRA HERITAGE PARK), МАЛТА. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ (2008). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МАРЈОВИЋ, МИРОСАВИЋ.

2.3 *Друго*. Безусловно савршенство

The Other. Unconditional Perfection

„Архитектонски концепт“ и „архитектонско дело“ потврђују Бергсонову примедбу метафизици, примедбу да ова разликује опросторено време и вечност, и да су „(...) сва бића (...) дефинисана на лествици интензитета између две крајности – савршености и ништавила.“[644] Дело и концепт увек измештају једно друго до граница савршености и ништавила, и пре као принцип него метод – једно другом омогућују вечно трајање у опростореном времену. Упркос томе што делује превише апстрактан, целокупан тај однос важи и у науци јер дефинише разлике у позицијама, положајима, размерама, димензијама, али и оно како је нешто материјализовано, како се креће, како се односи према времену или како претрајава. Једноставно питање могло би се формулисати овако: како архитектонски објект задржава и опросторава се у времену, или како материјализује оно концептуално?“

Чак и када архитектонски објект или простор нестаје (на пример када објект нестане у свом концептуалном пољу или се с њим стопи, штавише и кад се то деси помоћу дословно различитих архитектонских техника и стратегија), реч је о стварању, макар то била само нова ситуација или ново стање. Оно што је *настало* Шелинг је безмало у геометријском поретку приказао као оно што јесте *нужно-и-бесконачно коначно*, *али такво је само релативно* будући да постоји само јединство коначног са бесконачним.[645] Архитектонски исход ове формулације води тумачењу да коначнō, дакле оно што постоји, посматрано за себе, постоји *посредством онога што јесте реално*. Тематизујући форму релативног јединства коначног и бесконачног, архитектура се, као дисциплина, суштински бави интеграцијом концепта и објекта као питањем коначног у бесконачном и бесконачног у коначном. Јер концепт је моћ дисциплине архитектуре,[646] као што

[644] Delez, *Bergsonizam*, 16.

[645] Šeling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, 56.

[646] Cf. Petar Bojanić, „Pensare l’architettura/disciplinare l’architettura,“ in *Aut Aut*, 368, Milano (2015): 49-51.

је за Ајзенмана дисциплина једина моћ коју архитекта има.[647] Моћ архитекте је да дисциплинарно креира нове концепте и да их ангажује (што је више од филозофске операције), те да их приближи „идеалном објекту“. Или прецизније, да материјализује његов идеалитет. Технички, проблем могућности превођења[648] увек надилази дизајнерску продукцију објекта и идентификацију форме помоћу неког медијума. Примарно пројектантско ангажовање архитекте омогућава да се бесконачно (концепт) појави у коначном (супстанцијалном објекту архитектуре). А важи и следеће:

> „Уколико је нека ствар савршенија, утолико више она тежи да у оном што је у њој коначно представи оно бесконачно како би тако оно по себи коначно што више изједначила с оним по себи бесконачним.“[649]

Поређење са оваквим утеловљењем у коначном објашњава могућност да се оно концептуално, садржај концепта, пројектује у просторно-временски објект, чиме се ствара могућност брисања и поништавања разлика опростореног времена и вечности. У извесном смислу архитектонски објект јесте стварни живот концепта или стварност концептуалног, или појава концептуалног тела које производи архитектонску стварност. Потрага појединца, архитекте, стреми да веже сопствену мисао за фиксну и недвосмислену референтну тачку. Ургентна неопходност фундирања фиксне тачке у садашњем времену условљена је невероватно брзим проширењем теоријских и практичних перспектива. Осим тога, постоји и други пројектантски императив, да идеја о архитектонском објекту мора бити апсолутна, макар интенционално (као идеја). Наиме, оно што се појави као коначно учествује у концептуалном, сједињује се с бесконачним и ствара ону изведену или *нову реалност*.[650] Другим речима, стварност која постаје одраз концептуалног на исти начин у *опште* уноси *посебно* (идеју) као и *посебно* у

---

[647] Bojanić, Djokić. *Peter Eisenman: In Dialogue with Architects and Philosophers*, 112.

[648] Парменидова симетрија [*The same, itself, is both thinking and being.*] указује на то да је мислити и стварати апсолутно исто. Alain Badiou, *Being and Event* (London: Continuum, 2005), 38.

[649] Šeling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, 56.

[650] Ibid., 56.

опште.[651] Концепт у архитектури, са свим непотпуностима, грешкама, неуређеностима, истински је савршен јер је ослобођен од времена. Када бесконачно материјализује коначно и препусти га реалности, објект архитектуре постаје део стварности коју ће дефинисати. Када се пак релативно јединство тог коначног и бесконачног – *ствар* у којој се коначно као посебно повезује „посредством оног у чему су јединство и супротност нераздвојени, оног чиме се ствар одваја од свеукупности ствари, и истрајавајући у свом одвајању, она је увек иста, различита од других, једнака једино самој себи,“[652] – онда говоримо о архитектонском делу. Дакле, архитектонски објект-дело јесте *ствар* која је једнака једино самој себи када концептуално дословно преузима као стварно.

Идеја постојања увек је везана за стварност. Стварност[653] је везана за деловање, деловање човека, чин, активност, креативни акт као такав, ефективност, ефект, промену *речи* и промену *ствари*. Стварање је ефекат, ефективност, акција којом се мења стварност, па је стога променљивост константа стварности будући да свака акција подразумева реакцију, као што и сваки ефекат условљава рефлексију. Изван митолошких и космолошких пројекција, још од Платоновог дела *Тимај* (*Timaios*), постоје отворена архитектонска питања: шта је стварање, како нешто постоји, шта је „дело“ које обликује и дефинише стварност? Међутим, архитектонско стварање никада није у потпуно празном простору (попут места *трајног бића* у Платоновој космологији), па су та питања увек даља пројекција трансформација реалног простора.[654] Расправа о астрономији и најкомплетнија дефиниција космологије из класичне традиције, Платонов текст *Тимај*, заправо је мит о стварању, о томе како нешто настаје и како се ствара, како *постоји*

[651] Ibid., 57.

[652] Ibid., 57–58.

[653] Наглашавамо везу стварности са актом, са деловањем, променом реалности, деловањем човека (објашњено у поглављу Естетика нестајања субјективности).

[654] Питање стварања увек укључује питања простора у коме се ствара. То такође проблематизује и Платонов Тимај – персонификацијом онога *the receptacle*, самоодрживог места у коме се ствара. Много векова касније Слотердајк је свом учитељу Хајдегеру поставио питање који су услови простора у коме живимо, у коме стварамо. Bruno Latur, „Sfere i mreže: dva načina da se reinterpretira globalizacija,“ u *Mreže, društva, sfere: razmatranja jednog teoretičara aktera-mreže* (Bograd: FMK, 2017), 29–41.

космички поредак у бројевима и геометрији.[655] Како напослетку разумети хармоније и дисхармоније дела која се стварају, како се неред преводи у ред, и то само на „најлепши начин“?[656] С *Тимајем,* Платон први пут у грчку филозофију уводи идеју о јединственом креативном бићу, Демијургу (Demiourgos), мајстору-уметнику који ствара свеобухватно, најсавршеније *живо биће* – космос. Демијург постаје заједнички именитељ за онога што ствара, аутора, онога ко узрокује, ко зачиње,[657] ко креира неко дело. Дефиниција аутора и дела у архитектури увек је компликована јер архитекта неретко статус свог објекта поистовећују са идејом о уметничком делу, у тежњи ка (само)остваривању аутентичног, оригиналног и непоновљивог. Од краја осамнаестог века, у романтизму, појављује се важан однос који се тиче статуса уметничког дела и који „савршено уметничко дело“ опредељује као „дело“ људског духа (генија), и то у специфичном смислу као дело природе. Дело у архитектури, као и уметничко дело, „(...) своју праву оригиналност доказује само тиме што се показује као *једна* властита творевина *једнога* духа“, и то је целина, која у „(...) строгој повезаности производи сама собом из једног лива и у једном тону, као што се сама ствар ускладила у самој себи.“ [658]

Остваривање архитектонског дела налик је преласку преко граничних линија концептуалног у материјално савршенство. Истовремено, стварајући посебан ефекат, дело одређује и сопствену реалност и обликује свој контекст у коме ће бити тумачено и перципирано, и коме ће припадати. Питање архитектонског стварања постаје проблем ауторског капацитета, и талента да се формално, материјално те на крају истински концептуални елементи произведу као једно тело. Но како да се једно видљиво концептуално цело појави с бесконачним, често несамерљивим, чак и крајње специфичним и екстравагантним димензијама, те да

[655] Nicholas Temple, *Disclosing Horizons Architecture, Perspective and Redemptive Space* (London, New York: Routledge, 2007), 51.

[656] Cf. Platon, *Timaj* (Beograd: NIRO Mladost, 1981).

[657] *Тимај* има пет поглавља, и осим Уводног разговора и поглавља Тимајев говор, три поглавља односе се на *дело*, и то Дело ума, Дело нужности и Дело ума и нужности.

[658] Hegel, *Estetika 1*, 295.

буде тачно, прецизно и недвосмислено? Шта је дело, архитектонско дело? Шта је потпуно аутентично субјективно стварање у архитектури?

Немачке речи *Arbeit* и *Werk*, као и француска реч *œuvre*, упућују на достигнућа, уметничко дело. Са Хегелом, „дело“ (*Arbeit, Werk*) (што је можда значајније за архитектуру него за уметност), постаје филозофски концепт који означава (само)реализацију, промену реалности (*Realität*), а не стварност која је искључиво или чак првенствено антрополошка. Француска реч *œuvre*[659] подесна је да нас приближи ономе што бисмо могли именовати као „архитектонско дело“, јер носи идеју тела дела (*the body of work*).[660] *Œuvre* укључује значења енергије, активности праћене чистом занатском и техничком продукцијом (која води од *productive activity*), али и значењима која потичу од „werg“, што означава акцију и праксу, напор извршења, чин. Тиме се наиме ствара аналогија између немачке речи *Werk* и енглеског *work*. Међутим, архитектонско дело, осим специфичног извршења концептуалног, остварује осећај присуства аутора. Несумњиво присуство субјективног тела у ауторском делу Дерида, на пример, открива у сликама Ван Гога, или у читању Платона и Декарта. Начин на који је дело опседнуто телом аутора у особеном одсуству постаје још снажније захваљујући његовој одсутности. Императив присуства о коме смо говорили чини архитектонско дело моћним, јаснијим и драматичнијим него што су дела уметности или књижевности, те има капацитет да радикално одреди стварност. Међутим комплексност архитектонске продукције условљене реалитетом одлаже и компликује савршенство објективизације. Истовремено, то успорава оне процесе које Бењамин (Walter Benjamin) декларише као „процесе репродукције“, чиме се заправо прави јасна разлика између уметничког и архитектонског дела.[661]

---

[659] Француска реч *œuvre* (латински *opus*) има два корена, индоевропски (*op-), са значењем „productive activity“, и други (**werg*), који означава акцију (action), док грчка реч *ergon* [ἔργον] значи *задатак, дело* (*task, work*), „energeia“ [ἐνέργεια] (*action, activity*). Немачка реч *werk* аналогна је енглеском „work”. Pascal David, WORK in *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Princeton: Princeton University Press, 2014), 1263–1264.

[660] Као Korbizjeov *O euvre complète en 8 volumes*.

[661] Савремени контекст и технике, према Бењамину, мењају статус уметничког дела као нечега јединственог, што се само једном јавља. Употребом савремене техничке продукције, наиме, уметничко дело може се масовно умножавати или бесконачно понављати, чиме се уништва његова аура. За Бењамина то ипак доноси нов квалитет, чак и самог дела: могућност

Нужност присуства просторно-уметничког дела, или прецизније осећај и ефекат потпуног присуства Дерида пројектује кроз однос немости и бешумности. Дело својим потпуним присуством производи немост, што представља ћутање онога што не може да говори. Истовремено и контрадикторно, оно је бешумно, јер је посреди ћутање нечега што може да говори.[662] Архитектонско дело, као и друга просторно-уметничка дела, производи ефекте потпуног присуства, оно се даје на читање, тумачење, јер својом појавом представља *само место речи, које постаје још снажније тиме што је тихо*, *носећи језичку виртуелност која је безгранично ауторитативна*.[663] Снага архитектонског дела да ослобађа и користи безграничне моћи (свог) виртуелног дискурса појачава моћ, али и идеологију особене игре присуства и одсуства аутора и његовог дела. Према Дериди, у случају архитектуре, то присуство је неуништиво. Осим тога, *дело је јавно, не постоји приватно дело,* а потпис је чин којим се субјект-аутор посвећује нечему, то је чин којим се на формалан начин обавезује да је нешто урађено: „Дело постоји – ја то потврђујем, и ја га, такође потписујем.“[664] Остварењем сваког архитектонског пројекта одиграва се догађај потписивања дела, оно се тада именује, дело тим чином добија оно чиме се суштински назива постојање. Стварно постојање дела значи да се оно може преиспитивати и тумачити, што за Дериду значи сталну провокацију дискурса, деконструисање унедоглед. Та активност (само)вредновања оно је што чини дискурс (само)критичким, а управо критика и омогућује делу његову неисцрпност и квалитативно трајање.

Упркос свим могућностима аналитичке и критичке инструментализације, Дерида се увек враћа на „тело аутора“, на чињеницу да га је неко створио, тако да чак и када је аутор мртав, дело је ту, *то је оно што је преостало*. Идеја нестајања аутора заувек блиска је Фукоу. Са реминисценцијом на Бартов (Roland Barthes)

репродуковања али и масовне потрошње уметности, чиме се мења целокупни културни пејзаж. Walter Benjamin, *Eseji* (Beograd: Nolit, 1974).

662 Jacque Derrida, *Signeponge-Signsponge* (New York: Columbia University Press, 1984), 20.

663 Ibid.

664 Ibid.

текст „Смрт аутора" (The Death of the Author),[665] Глајтер (Jörg H. Gleiter) доноси радикалну слику архитекте Ајзенмана, који, зарад снажења дисциплине, сопствену ауторску улогу подређује критичкој функционалности.[666] Уместо питања „шта је аутор", Глајтер поставља питање „шта је критика", опет као призвук Фукоових погледа, а његови увиди као да сликају простор елиминације аутора у коме ће се ауторским радом дефинисати специфична дијалектика критике разума и епистемологије архитектуре.[667] На тај начин, архитектонско дело постаје питање деловања, односно питање процеса дефиниције дисциплине. Међутим, упркос свим упућивањима на приоритет Ајзенмановог теоријског рада и дисциплинарну институционализацију, постојање аутора као геста или аутора који критички дефинише свет чини се недовољним. Када је Ниче исказом „Ја сам једна ствар, а моје писање је друга" [*I am one thing, my writings are another*][668] раздвојио субјект и његов објект, аутора и његово дело, дефинисао је заправо каузалну критику аутора и дела, где ови могу и морају преобликовати једно друго. Хегел сведочи да је оригиналност уметника и уметничког дела налазио у надахнућу и умности садржине „која је у самој себи истинита". То можемо назвати концептом. Дело може настати ако је аутор оно објективно учинио потпуно својим, без мешања *с туђим особеностима узетим изнутра и споља*, те у том објективном представио *највластитију силу само субјективног мишљења*.[669] Виталну, фундаменталну разлику између архитектуре и уметности Ајзенман проналази у архитектонској идеји, идеји објекта који је присутан.[670] Архитектура несумњиво претпоставља физичко присуство идеје која носи могућност концептуализације у себи самој. Архитектонско дело мора имати јединствен, целовит и аутентичан концептуални аспект који ће га именовати и прогласити

---

[665] Roland Barthes, „The Death of the Author," in *Roland Barthes, Image, Music, Text*, (London: Fontana Press, 1977), 142–149. Бартов текст је претходио Фукоовом тексту „Шта је аутор?".

[666] [„*How to eliminate what one becomes – this is one way of summarizing one of the most decisive features of Eisenman's architectural praxis: the disappearance of the author.*"] Jörg H. Gleiter, „Peter Eisenman, or How to Eliminate What One Becomes," *SAJ,* Volume 6. No.03, ISSUES?, 03 (2014): 228-237.

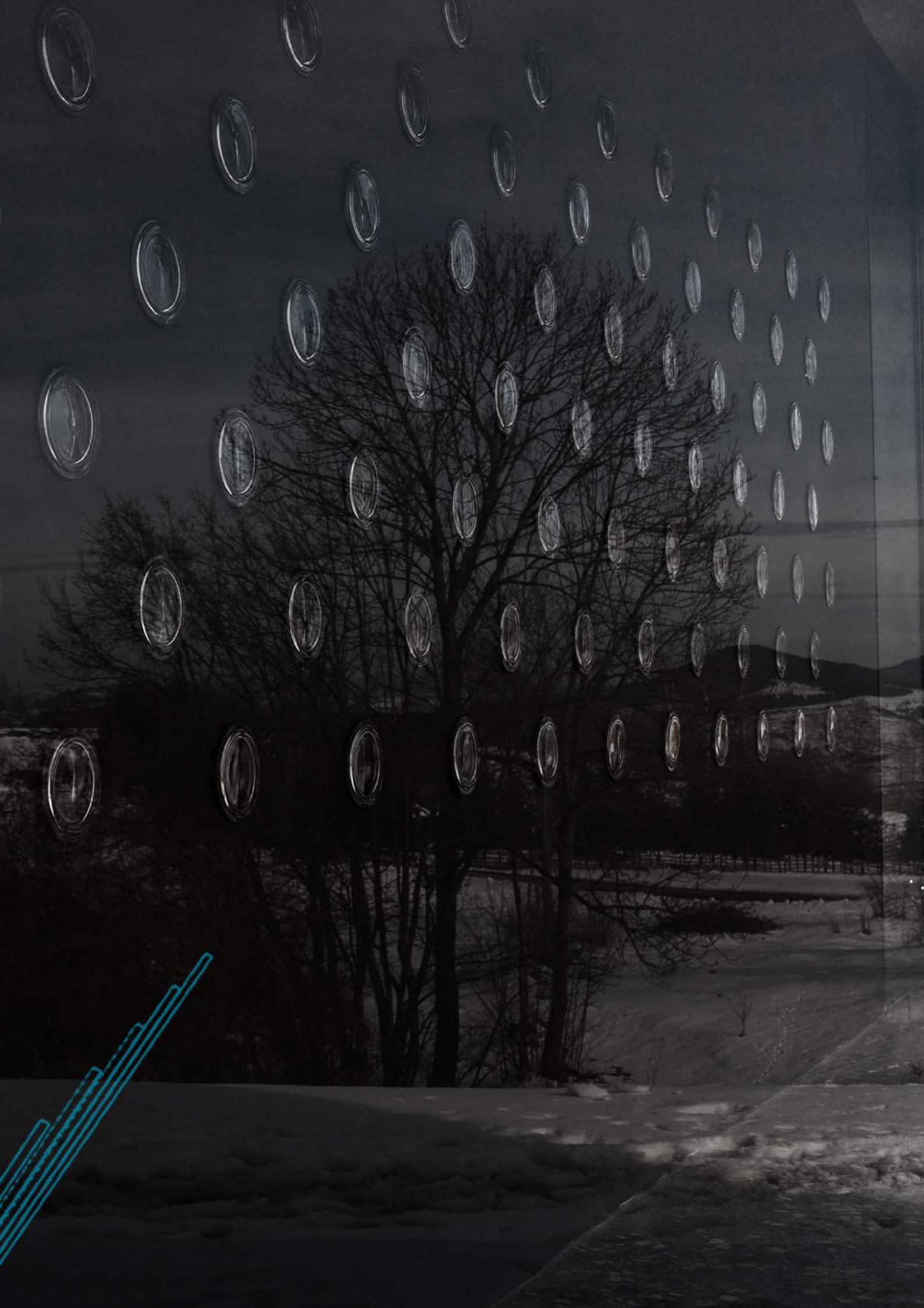
[667] Ibid., 228.

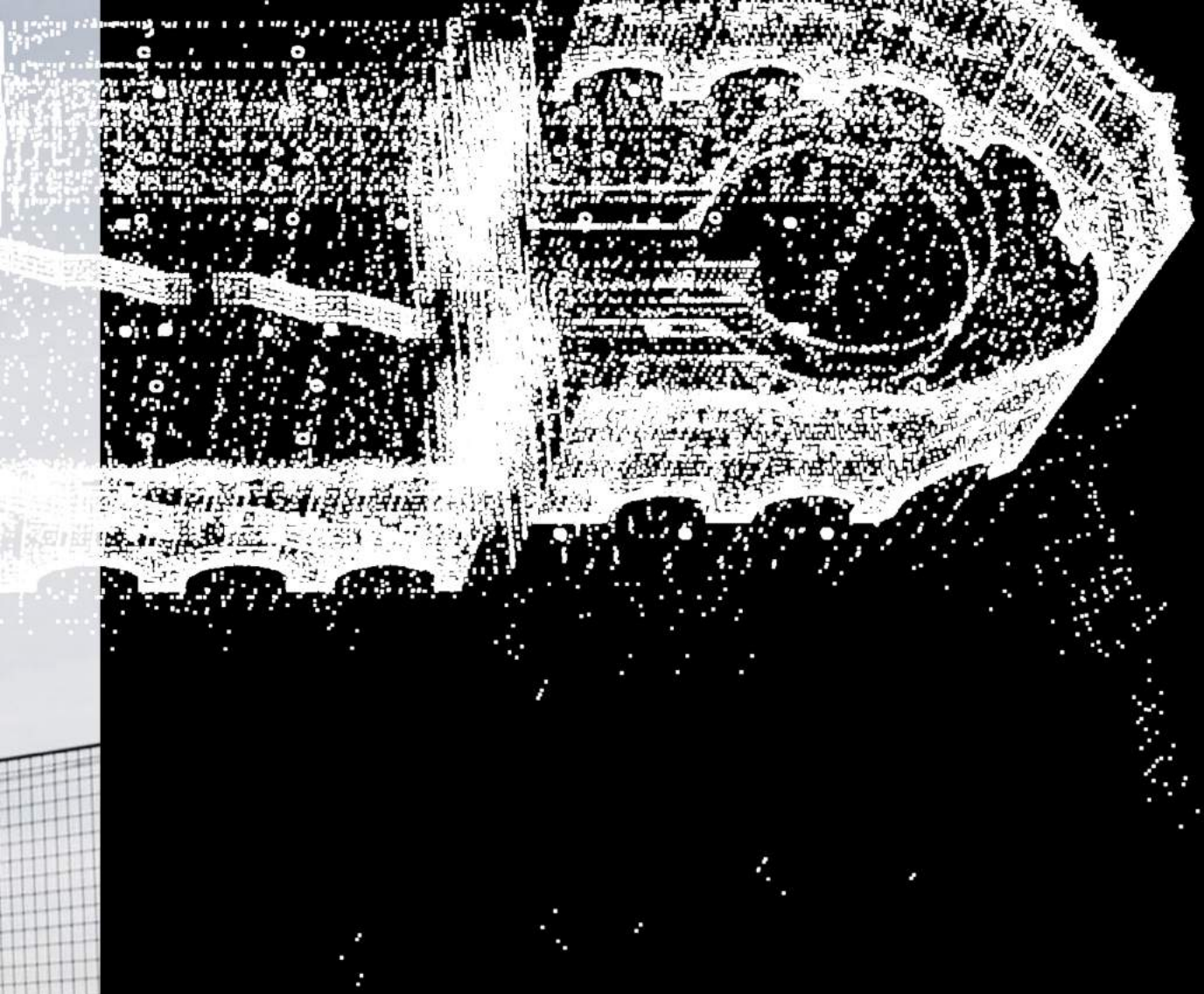
[668] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo How To Become What You Are* (New York: Oxford University Press Inc., 2007), 36.

[669] Hegel, *Estetika 1*, 297.

[670] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 145–146.

специфичном вредности. Проблем аутора-архитекте је како да пронађе и измисли начин да концептуални аспект, филозофију и естетику архитектонског концепта материјализује у себи самом, а онда и у својим објектима, то јест да изгради именовано архитектонско дело.





14 ТАБЛА „САВРШЕНО“
„ВИЛА ПАВЛОВИЋ“, ЗЛАТИБОР. РЕАЛИЗОВАНО 2018. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИЦИ: ШЕВО, ПЕТКОВИЋ, ПОЉОВКА, ЛАЗИЋ. СТАТИКА: СМИЉАНИЋ. ФОТО: СТОЈАНОВИЋ.
„ПАТРИЈАРШИЈА СПЦ И ПАРОХИЈСКИ ДОМ ХРАМА И ЦРКВЕ СВ. САВЕ“, БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ. СПЕЦИЈАЛНА НАГРАДА (2002). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МИРОСАВИЋ, ТОПЛИЧИЋ.
„НОВЕ КАПИЈЕ ГРАДА – LE NOUVE PORTE DI BELGRADO“, БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ. II НАГРАДА (2005). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, МАРЛОВИЋ, МИРОСАВИЋ.

2.4 Феномен аутономије времена

Phenomenon of Time Autonomy

Када говорим о времену, оно није још
Када говорим о месту, оно је нестало
Када говорим о човеку, он је већ мртав
Када говорим о времену, више га нема.[671]

Архитектура је увек присутна, у архитектури све почиње од овога сада. Делез је одредио да синтеза времена успоставља временску садашњост или садашњицу, али да садашњост није димензија времена јер заправо само она и постоји.[672] Архитектура функционише у Делезовом временском поретку: садашњост успоставља време као живу садашњицу (*living present*), а димензије те садашњице су прошлост и будућност. Архитектура садашњост везује за стварност, па како садашњост нестаје и пролази с временом, тако се и стварност мења. Због тога је истина да у архитектури, као и у филозофској Делезовој мисли, „време увек ставља појам истине у кризу".[673] Реч је о могућој дестабилизацији сваке истине када се архитектонски простор разложи у различитим временским пресецима. Попут кинематографије, време у архитектури обезбеђује фундаменталне осе, координате и референтне могућности за конструкцију значења слика, пројекције објеката и димензионисање простора.[674] Архитектура је напоредна, двојака слика пасивне и активне синтезе времена и простора. Време као императив процеса пројектовања и грађења архитектонских објеката уједно омогућава живот објекта. Слично као код Бергсона, трајање није само живљено искуство,[675] а у архитектури превазилази чак и промене форме објекта, те постаје сам услов архитектонског

---

[671] Превод С. Веснић. Овде Бодријар наводи трећу строфу песме Рајмона Кеноа (Raymond Queneau), додуше незнатно деформисану. „*L'explication des métaphores*" [„*Explanation of Methaphors*"], Baudrillard, *Why Hasn't Everything Already Disappeared?*, 9.

[672] Delez, *Razlika i ponavljanje*, 134.

[673] Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, 130.

[674] Делезова филозофија о времену наставља Бергсонов рад на везама између временске променљивости материје и настале, привремене разлике између ствари. Stivale, *Gilles Deleuze: Key concepts*, 152.

[675] Delez, *Bergsonizam*, 30.

искуства. Искуство, мисао и перцепција комбинују простор и трајање, док објекти архитектуре представљају *магичне тренутке* постојања који сведоче да и временска хијерархија постоји. Једноставније, време је услов постојања објекта архитектуре, а објект архитектуре је сведочанство аутономије времена.

Ако је трајање прва битна временска одредница за архитектуру, друга је моменат садашњости. Делезова полазна тачка и основа размишљања о категорији времена подразумева оно што и Дерида узима као полазиште, а то је тренутна или живућа стварност (*living present*). Док се код Делеза присуство приказује, објашњава контракцијама или понављањима, Деридина верзија живе садашњости наглашава траг или начин на који време објашњава присуство ка спољашњости простора. У првом случају теза је да се наше физичко постојање, као и наше искуство о времену, конституише контракцијама, то је, заправо, активност која подразумева сукцесивно трајање и репетицију. На Делезовој линији архитектура се може разумети као композит састављен од елемената и случајева понављања објеката, али и од онога што смо способни да мислимо и синтетизујемо као простор у времену. Начин на који доживљавамо време, способност или моћ (пре него што свест и интелект најпре реагују а затим то и рефлектују као знање или мишљење) да се ствари пројектују и поставе заједно – формира перцепцију присуства и припадности архитектонском простору. За Дериду, присуство у садашњости је немогуће јер се може препознати или перципирати само путем трага, слојева временског присуства као што је текст, био он језички или не.[676] Архитектонска стварност подразумева различите и слојевите трагове простора и времена, прошлог и будућег, јер архитектура није непроменљива игра продукције облика, већ начин постојања и функција које су релационе према епохи којој архитектонска делатност припада. У борби против пролазности и привремености, концепт нас стално тера да изађемо изван живљеног времена, упућујући на

[676] Увек је садашњост оно што поставља пројекцију прошлог и будућег. Живљена садашњост (*Living Present*), према Дериди, увек подразумева садашњицу која бледи у прошлости, као и антиципацију будућности што још није дошла. Зато реактивација чулног (самодоказа – *self evidence*) у садашњости увек укључује оријентацију ка будућности. Стога је за архитектуру важно нагласити значај пројекта како то Дерида тумачи: пројектом се континуирано захвата време прошлог и будућег, као темпоралне реализације стварности. Derrida, *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*, 20-35.

откривања нових трагова у времену и простору. Осим тога, време је *специфична архитектонска унутрашњост*, референт који одређује њено трајање одвајајући је увек од онога што је сада одређује (као момент садашњости) јер утиче истовремено и на то шта ће је дефинисати као будућу пројекцију. Фрагменти времена дестабилизују и раздвајају архитектонски простор и време у два дела, оно што је прошло и оно што ће (можда) бити. Као што је „неограничени простор конституисан оним клизним или плутајућим“,[677] време конституише и деконструише сваку могућу архитектонску стварност. Однос и „релациона естетика“ архитектонског концепта и пројекта почива на чињеници да „време преузима на себе да оствари вероватно, да га учини стварним.“[678] Временски интервали преиначавају статичке законе архитектуре у динамичке, допуштајући чак и могућност „материјализма случајног сусрета“ или „материјализма одређеног случајем“, све у оном једноставном „смислу конструкције“ који је Алтисер (Louis Althusser) дефинисао а Бурио (Nicolas Bourriaud) употребио да објасни традицију релационе естетике.[679] Као што се време у савременом контексту не може више дефинисати само (историјским) циклусима, сукцесијама и интервалима, простор се не може одредити само истовременим објективним постојањима и коегзистенцијом објеката и самог простора. Делез је зато истицао да простор и време захтевају потпуно нова одређења.[680] Савременост деконструише архитектонски простор и време како би увек изнова проналазили свој нови поредак успостављен редефиницијом сопствених вредности. Питање кашњења, закашњења, мера трајања неке промене, проблем раног, превременог, правовременог или одложеног времена постају неопходне тематизације архитектонског пројектовања. Све што се алтерује, помера, креће и мења налази се у времену. Све што стоји и мирује у односу је према времену, које се, по природи, креће. Иако се, према Делезу, време по себи не мења (увек, наиме, постоји категорија вечног) – референтност мировања или кретања времена стално је изван самог времена. Тако могућност простора и архитектуре да времену

[677] Gilles Deleuze, *Essays Critical and Clinical* (Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1997), 31.

[678] Bašlar, *Novi naučni duh*, 95.

[679] Nicolas Bourriaud, *Relational Aesthetics* (Dijon: Les Presses du Reel, 2002), 7.

[680] Deleuze, *Essays Critical and Clinical*, 29.

понуде концепцијску величину постаје јединствена вредност саме архитектуре. Делезов концепт времена, облик непрекидног трајања човечанства који се помиче и мења, та неизмењива форма која је постојана – „не вечни облик“, већ управо облик онога што није вечно,[681] – постаје све више просторно референтан, са циљем да демонстрира своју аутономију. Реч је заправо о аутономним облицима времена који указују на дубоку *мистерију* савремености, на континуиране неопходности нових идентификација просторно-временских објеката. Нове идентификације су пролазне форме којима ће архитектонски концепт дефинисати нове будућности. Савременост и заводљивост непознатог новог изазиваће следеће и будуће операције како би се архитектонски објект ослободио и издвојио из свог природног окружења. Успостављање временске равнотеже садашњег и будућег архитектонски концепт пројектује формулацијом просторних граница и могућих будућих стања, архитектонских концепција. То заправо значи да чак и када се време, са готово митолошком снагом аутономије, искључиво и интенционално односило ка бескрајном и вечном, димензионална и константна „архитектура“ била је (и остала) сведок како аутономије времена тако и његове пролазности, као и, напослетку, немогућности да се време заустави. И простор и време тако постају концепцијски дефинисани, на крају је, дакле, само реч о концепту којим ћемо дефинисати шта за нас постају растворљиве границе или шта желимо да време и простор буду. Јер само је концепт оно што превазилази и простор и време. Потреба да се контролише нестајање у простору претапа се у архитектонску страст да се осигура надвременост архитектонског концепта, његова аутономија и независност од времена. У својим концепцијама и пројектима, архитектонски концепт трансформише стандардне дистанце, означавања и одсечке времена, стварајући комплексне просторно-временске контексте. Капацитет аутора-архитекте суштински лежи у могућности да концепцијски елиминише време како би га убрзао, зауставио, успорио или потпуно прекинуо. Концептуализација ауторске индивидуализације и субјективизације појма „времена“ у пројектантском процесу постаће, наиме, кључ будућег аутентичног у архитектури. Да ли у тој субјективизацији смемо да употребимо синтагму *форма времена* или *просторно-временска форма*? Форма увек прати садржај који се

[681] Ibid.

непрестано мења, па је и форма (времена и простора) континуирано променљива. Форма простора и форма времена крећу се заједно. Међутим, у том кретању (Бергсон би рекао да се мењају „временски садржаји“), садржај времена, као архитектонски објект, мењају и његови интервали, ритам и брзина. Процеси и акције аутора којима овај концепцијски пушта свој објект у време, пресецајући га временским коначностима којима се у исти мах времену додељује референт – конструишу нове отворене мапе што ће постати територија за трансформацију будућег живота и света.

2.4.1 Могућност бескраја

The Possibility of Infinity

Маршал Берман (Marshal Berman) описује модерност као „тело искуства“ које се утапа у окружење што обећава моћ, радост или авантуру, „ја и друго“, „жена и мушкарац“ у искуству јединственог тела које, парадоксално, чека да (се) уништи, да се распадне, *да поништи све што знамо или све што имамо*.[682] Та тешка али поетична дескрипција света и модерности у ишчекивању новог, трансформације, промене огољава модерна осећања преступа, границе диференцијација субјективних перцепција, али и потребу припадности простору и времену. Модерно, као и савремено, што опет представља парадокс, увек је оно које се односи на прошло, јер увек претходи неком будућем времену. Модерно и савремено тако постоје само релационо, у односу на оно садашње, то је оно што је коначно, савладиво, познато и траје заувек овде и сада. Контрадикције и двосмислености које је Бауман понудио као потентне опције модерности, или његов „нови“ контингент, истопиле су се у превођењу њих самих у жељи за новим квалитетом будућег пре неголи савременог света. Бити модеран, за Баумана значи бити део универзума чији је сензибилитет скицирао Маркс метафором да се „све што је чврсто топи у ваздуху“.[683] Идеја о времену које пролази, *проток времена као циклус или као опадање, као пад или нестабилност, као повратак или као непрестано присуство*, за Латура су симптоми модерности, при чему је *темпоралност* (на пољу архитектонског оно што суштински пролази) неопходно разумети као тумачење тока времена различитог од самог времена.[684] Топљење, утапање и стапање са пољем и простором (што су све процеси трајања) постају технике којима се време подстиче да се појави, да се у нестајању и дематеријализацији стварног пројектује оно ново. Када пројектантским процесима дематеријализације отвара нове просторе илузије, стварајући

[682] Marshal Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (New York: Penguin Books Ltd., 1988), 15.

[683] Ibid.

[684] Bruno Latur, *Nikada nismo bili moderni: Esej iz asimetrične antropologije* (Novi Sad: Mediteran Publishing, 2010), 86.

„ментални продужетак онога што видимо“, Жан Нувел истовремено растеже време садашњег као одлагање да се архитектонско дело појави само и сáмо као постојање у простору. Дестабилизација и отварање односа за дијалог концепта и контекста, стварности и илузије, те процеси којима се омогућује дословна транспарентност објекта одвијају се у времену које наговештава узрок или траг субјекта, гестове и секвенце којима ће се архитектонски измислити виртуелни простор бескраја, оно што је за Нувела ментални продужетак предметности коју видимо. Можда и више него историјске и индустријске револуције, модерна архитектура је фетишизацијом објекта (што је још један парадокс) отворила питање шта је то *ново* у готово опсесивном опирању претходном и укидању (остављању) прошлости иза себе. Коперникански обрти помоћу нових технологија, територијалне редефиниције, епистемолошка сечења и Корбизјеова позивања на „архитектуру и револуцију“ – само су испољавање архитектонске жеље за новим утопијама и другачијим визијама. Све заједно чини увод у савремену потрагу за концепцијским и техничким иновацијама којима би се могло произвести оно ново. Модерна темпоралност је позивала да се пронађу нове „ствари“ и употребе нове „речи“, али и открију нове технике материјализације како би се могло пројектовати оно будуће, што наилази. Архитектура моделује простор да би се живело ново време и усмерио временски ток, и то повезивањем које Латур види као слично Делезовом понављању у којем суштински *нема ничег временског*.[685] Понављање као мера, интервал или техника којом можемо поделити време, архитектури увек обезбеђује процесност, што и представља суштину тока архитектонског пројекта. Међутим, то није јемац постојања ни архитектонског концепта ни објекта архитектуре, јер (као што је и Делез увидео) трајање постоји само када је одређено неким интензитетом. Трајање, што значи и непрекидност, постоји једино ако постоји акценат, ако је *командовано интензитетом*.[686] Архитектонски концепт ослобађа оперативне концепције као облике који се активирају интензитетима, енергијама и силама. Парадокс временског понављања и интензитета (које можемо довести у раван с Делезовим разликама) настаје у моменту када одредимо да нема понављања без репетитора,

[685] Ibid., 90.

[686] Delez, *Razlika i ponavljanje*, 44– 45.

без онога ко понавља[687] или без аутора понављања. Променама субјективног у објективно, и обрнуто, архитектонски концепт постаје носилац несиметричног, неједнаког понављања, праве разлике, јачине и напетости које омогућавају бесконачно кретање, а такође и моменте у којима се у понављању ствара нова разлика којом се, напослетку, производи. То је један од начина да се превођењем разлике у аутентичност у архитектонском објекту као коначном појави концепт као оно бесконачно.

Интенционалност архитектонског концепта огледа се у стремљењу да се путем пројекта, динамично, флексибилно, активно, ангажовано и посредством архитектонских концепција објект архитектуре усмери ка будућности. Пројекат се темељи на стварности и садашњости, што говори о проблематизовању померања размере садашњег наспрам будућег. Према Будону, то питање померања суштински је питање како се пројекат артикулише са стварношћу, у стварном простору.[688] Променама размера као одстојањима од садашњости, Будон указује на моменат који приказује перманентно измештање објекта архитектуре изван његове стварности. Тако *свако коначно* (архитектонски објект), као такво*, има разлог свог постојања не у самом себи већ нужно и изван себе*, па преступима у простор и време изван себе самог омогућује потрагу за *стварности чија могућност лежи у нечему другом*.[689] Једноставније, у архитектури је посреди нешто следеће, оно што долази, оно што концепт пројектује изван себе. Архитектонска размера или однос *једног према другом* говори да су процедуре и протоколи којима архитекта процесуира архитектонски пројект дефинисани одстојањем, дистанцом у односу на простор и време. Термин „размера“ карте или пројекта можемо разумети као промену (дистанце и мере) у односу на територију или простор коју приказује. Нове карте и територије, пројекти и пројекције концепта, у којима услед дифузне хетерогености стварни архитектонски објекти нестају у својим будућим пројекцијама, постају свет савремености који

[687] Ibid., 49.

[688] Philippe Boudon, "The Point of View of Measurement in Architectural Conception: From the Question of Scale to Scale as Question," *The Nordic Journal of Architectural Research No. 1*, (1999): 7-18. http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/425/378 (приступљено августа 2015).

[689] Шеling, *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*, 42.

истовремено нестаје од саме претпоставке могућности бескраја. О приближавању архитектури као будућем месту пресека простора и времена неопходно је критички мислити само као о привременим, флексибилним системима у којима се назире бескрај простора и бесконачност времена. Дислоцирање субјекта и (од) објекта, дистанцирање простора и времена од свог конструктора-аутора, поремећај размере као мера будућег одстојања од садашњег – стварна су архитектонска питања категоризације времена и дефиниције метода: како видети ново, како превазићи стварност и пројектовати будућност?

Могућност превазилажења стварности Ајзенман је нашао у тексту као ономе чиме се увек може представљати и дислоцирати традиционални однос (архитектонске) форме и њеног значења.[690] Текст се нуди као једноставан услов да премести и измести, то је процес којим се може превазићи непосредни одговор или реакција на визуелну или чулну слику. Експеримент с текстом и откривање непознатог и прикривеног, препознавање осетљивости нових простора – врста су архитектонског напора да развије конститутивно поље изван постојеће стварности, из кога може да пројектује нове структуре односā. То је метод аутора да дозволи себи потпуну слободу да поништи стварност и започне програмирање *новог*. У таквим комплексним мрежама односа, Бернар Чуми је архитектури дао предност у односу на друге дисциплине, превасходно због њене специфичне могућности да комбинује концепт и искуство, слику и њену сврху, слику и структуру. Осим тога, архитектура је једина дисциплина која дословно комбинује простор и време, а њихов хетерогени склоп (за Чумија догађај) интегрисаће простор, акцију и кретање.[691] Догађај је само једна форма у којој се материјализује склоп простора и времена. Архитектура је истовремено постојање и непостојање, заувек *између* и *изван*, колико и јесте у простору и времену. Чуми је то тумачио као парадокс „недостајања“, то да (архитектури) увек недостаје или стварност или концепт, јер *концепт је с оне стране стварности.*[692] Једну врсту реципроцитета нестајања и настајања која важи у архитектури, сукцесивну игру нестајања у

[690] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 14.

[691] Tschumi, *Arhitektura i disjunkcija*, 196.

[692] Ibid., 43.

настајању Бодријар је искористио да покаже да стварност нестаје у концепту, те да концепт нестаје у стварности. Истина архитектуре је да свако стварање *новог* настаје једним завршетком, што иде и до идеје да сваки простор и време нестају у објекту који их поништава али и именује. Настајања и нестајања архитектуре суштински представљају пројекцију ауторове жеље да заустави време или да се одупре пролазности. Аутентично модерно осећање о коме је писао Берман, очајнички страх од слободе коју је донела модернизација (и модерно) отворио је за сваког појединца, па и за архитекту, жељу да побегне од слободе,[693] или потребу да се веже за „нешто“, за време (као пролазност) или за простор (као коначност). Међутим, тај романтични модернистички свет Гетеа, Маркса, Бодлера, Достојевског и других „модерних јунака“, конструисан да овековечи дилеме што се појављују када *се све то чврсто истопи у ваздуху* и када се све стопи током времена, постаје само сведочанство да је све пролазно. Савременост нуди неодољив сан о животу у којем је могуће пројектовати потпуну слободу, могућност бескраја. Дигитална ера, као и многе друге технолошке револуције пре ње, обећава готово митску трансформацију друштава која се унапред може видети помоћу нових кибернетичких техника. Да би, макар и фрагментарно, демонстрирао личну аутономију, те превазишао исконски страх од постизања свог циља и завршавања објекта, зграде (здања) коју гради, архитекта наставља да пројектује концепт као могућност да превазиђе радикалне претње пролазности и неухватљивости времена.

Најмистичније и најтеже архитектонско питање, дакле, јесте питање *новог*, те питање стварања *следећег*. То није само питање како пројектовати ново, како стварати нове стварности, већ проблем свеукупне будуће форме живота, или естетике и филозофије живота:

> „Да ли је живот питање форме – теза је коју повезујемо с термином *сфера*, изразом старих, поштовања достојних филозофа и познавалаца геометрије.

[693] Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, 10–11.

> Она сугерише да су живот, градња сфера и мишљење само различити изрази за једно исто.“[694]

Живот, градња и мишљење, то је архитектура. Филозофију и естетику живота, и стварање (градњу), и мишљење – све њих архитектура изједначава у архитектонском концепту. Концепт ће сакупити најтајанственија и најневероватнија достигнућа бестелесних (безобјектних) пројекција које ће архитектура претворити у будуће услове живота. Слотердајк је у „сферама“ видео могућност медијума за преношење идеје шта би свет могао да буде. Латур је у концептуалном аспекту „мреже“ и њеној метафоричкој крхкости уочио капацитет да дефинише „празан простор“, истовремено постајући сâм простор.[695] Све те теорије, као и, рецимо, Делезова теорија о ризому, покушавају да тематизују питање живота и стварности.[696] Архитектуру прати тежи проблем јер своју тезу о животу и стварању мора да материјализује. Увек је постојала идеја архитекте да је архитектуру могуће пројектовати као „видљив сан“ новог и савременог, те као радикалну визију будућег. Сан о свету какав би могао бити (или треба да буде) Слотердајк је препознао у архитектоничности Кристалне палате (*The Crystal Palace*).[697] Сграђена технолошки беспрекорно и бескомпромисно, била је један од најопсесивнијих и неодољивих снова деветнаестог века. Индустријски кристал реализован с математичком прецизношћу, бескрајне светлости која раствара свако могуће питање односа супстанције и њеног атрибута, демонстрирала је инвенцију једноставности нове морфологије простора. Трајање, према Бергсону, значи стално мање, или континуирано постајање другачијим. Зато је простор Кристалне палате био променљива слика која прокламује да у архитектури никада није реч само о историјским кулминацијама. То је идеја о *космичкој целини и идеја непроменљивости*,[698] парадоксално осигурана *постајањем другачијим*, сталним

---

694 Peter Sloterdijk, *Sfere I: Mehurovi* (Beograd: Fedon 2010), 12.

695 Bruno Latour, “Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist.” *International Journal of Communication* 5 (2011): 796–810.

696 Cf. Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie*.

697 Кристална палата Џозефа Пакстона (Joseph Paxton) направљена за прву светску изложбу 1851. године у Лондону. Од ливеног гвожђа и стакла, уз Ајфелову кулу, представља симбол индустријске револуције и долазак *новог*.

698 Berman, *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, 236.

нестајањем и настајањем светлости. Тријумфално и величанствено, палата је брисала сопствену материјалну границу између ентеријера и екстеријера, а својим дословним нестајањем у пожару заправо је поништила своје нестајање. Слотердајк је Кристалну палату протумачио као парадигматичну зграду, „први хиперентеријер који нуди савршен израз просторне идеје психоделичног капитализма“.[699] Стаклом, кованим гвожђем и монтажним елеменатима, конструисан је највећи могући ентеријер, који аркадама предсказује укидање спољашњег света. Отворени простор доводи се унутра у затворену сферу, а унутрашњост постаје изложена спољашњем. Позивајући се на Бенјаминов „теоријски проналазак“, модел једне интерпретације сна о капитализму у коме човек 19. века покушава да *прошири своју дневну собу у космос*, Слотердајк отвара простор управо изван оквира идеја које се могу одредити као капиталистичке и антрополошке. Архитектонски, тај чин поништавања границе спољног и унутрашњег простора значајан је јер потврђује просторну динамику *нашег бића у свету и васиони*, показујући како сваки облик створеног простора димензионише даљи и шири проблем пројекције. Архитекти утичу на пројективну динамику, на растварање тих космолошких граница, утичући тако и на оно што, према Слотердајку, потиче од чињенице да је наше основно искуство у ствари сећање на *пренаталне ситуације*. И управо је пројекција тог основног искуства оперативна у свим каснијим архитектонским активностима. Једноставније, чисто пројектантски, реч је о пројектовању опне, шкољке, сфере, анвелопе која ће захватити простор и заштитити интимност,[700] при чему то постаје интерсубјективна категорија чија ће се пројекција односити на процесе просторног стварања који су истовремено *креативна страна пројекције*.[701] Човек припада простору који ствара, он је истовремено његово исходиште, и тај однос

[699] Peter Sloterdijk, „Talking to Myself about the Poetics of Space“, *in Harvard Design Magazine,* No. 30, S/S 2009. Преузето са: http://www.harvarddesignmagazine.org/issues/30/talking-to-myself-about-the-poetics-of-space.

[700] Слотердајкова теорија конструише простор као кључну антрополошку категорију: људи су сами ефекат простора који стварају, а архитекте морају схватити да стоје у средини између биологије и филозофије. Биологија се бави животном средином, филозофија светом. Peter Sloterdijk, *Sphären. Band I –Band III* (Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998- 2004).

[701] У истраживању „архитектуре пене“ модерност чини питање боравка експлицитним. Слотердајк пише како је Корбизје користио слику сапунице за сапун не би ли објаснио суштину добре зграде: сапун-балон у потпуности је хармоничан ако се дах у њему шири равномерно јер је добро регулисан изнутра.

захтева снажан чин превођења самог субјекта архитектуре – аутора. Антрополошка претпоставка гласи да се људи у свим временима посвећују стварању унутрашњости, док истовремено покушавају да ослободе ове теме из њихове очигледне безвремености.[702] На метанивоу улога архитекте је да ствара „унутрашњост“ у пројекцијама „васионе“, померајући истовремено просторне и временске границе идејом о могућности бескраја.

[702] Аксиом сферологије да је *спољашњост производ унутрашњости* објашњава да витални простор увек зависи од приоритета унутрашњости.

2.4.2 МЕТА: Концепт континуитета

META: Concept of Continuity

Надметање простора и времена у архитектури се често испољава у виду једноставних концептуалних одраза, краткотрајних, блиских или далеких. Међутим, дистанца коју архитектонски концепт прелази у пројектовању тих рефлексија никада се не поништава његовом метафизиком. Оно што преостане од концепта када овај постави своје објекте, исцрта пројекције, ослободи концепције – увек је изван тих трајекторија, отварајући нове територије за нова постојања и у простору и у времену. Објекти стварности и време, као увек потенцијалан материјал, чист контингент, постају нови ресурс да моћ концепта испољи неисцрпну снагу преображавања (обухватајући све своје *производе*) у бесконачност. Суверено и дискретно, једноставно и моћно, представити и преводити, дати видљиву верзију себе, стварати двоструки материјал и тачно репродуковати оно што (концепт) јесте као што „језик представља мисао, као што мисао представља себе“ (Фуко), то чини да концепт себи увек ствара нове контингенције. Моћ и оно „мета“ заувек су интегрисани у концепту. Моћ да ствара и да изнова концептуализује то што ствара, да обезбеђује несумњиву и коначну метапозицију концепта. Моћ је потенцијалност, моћ значи „бити способан“, то је способност да се утиче на производњу, да се ограничава и омогућава, да се стратешки делује. Фуко је инсистирао да је моћ свуда, она се појављује одређивањем правила, као и *у експлицитним призорима доминације*. Моћ конструише и организује предмете у различитим доменима и дискурсима. Архитектонски концепт категоризује појединачне акте и акције, обележавајући сопственом индивидуалношћу облике и операције којима ће демонстрирати моћ. Тако концепт на своје објекте преноси властити идентитет, исцртавајући вишеструку и особену субјективизацију (у предметима производње – архитектонским објектима), али и моћ над архитектонским објектима и простором. Због тога оно „мета“ у архитектонском концепту треба везати за моћ дефинисања стварности и моћ да се у њој напослетку и заустави. Осим тога, субјектна – ауторска самоконтрола и ауторитет концепта да манипулише

пројекцијама видљивости супстанцијалних објеката и комплексним просторним и временским односима увек води његовом техничком (само)усавршавању. Због тога свако *следеће*, свака будућност, може бити боља, може бити потпунија, као и потентнија.

Пореклом од грчког предлога и префикса мета- (μετα-), што значи „после“ или „преко“, „мета“ је префикс који се користи за означавање и представљање апстракције иза „другог концепта“, за предлог „иза“ или „изван“, за комплетирање или додавање нечег на нешто, означава и *други* предмет који анализира оригинал, само на апстрактнији начин, подижући га на виши ниво (као на пример метафилозофија или металингвистика).[703] Метафилозофија, понекад називана „филозофија филозофије“, истражује природу филозофије, а „мета“ упућује на циљеве и границе филозофије и њеног метода.[704] Реч „метатеорема“ користио је Квајн (Quine), где „мета“ има модерно значење „X о X“, што упућује на двоструку концептуалну структуру, као „концепт концепта“[705] (оне су око X или изван њега, али оне саме не представљају X).[706] Парадоксално, Аристотел је чак покушао да у интеграцији „метафизика“ назначи дилему тачности и исправности стварања конекција и удвостручавања. Но будући да „мета“ увек обезбеђује позицију изван, изнад, над, што је конститутивно за концепт, концепт је, наиме, сам по себи „мета“, мета је уграђено у сам концепт. Капацитет архитектонског концепта да захвати и обезбеди позицију изнад, као апстракција већ апстрахованог, и ствари преведе у нову пројекцију – значи да је „мета“ природна карактеристика, оно генеративно и за садржај и за интенционалност

[703] На грчком, префикс „мета“ је углавном мање езотеричан него на енглеском, грчко мета- је еквивалентно латинским речима *post* или *ad*, што значи „после“, „поред“, „са“, „међу“. Друга значења укључују речи „изнад“, „суседне“ и „само“. Употреба овог префикса у енглеском језику резултат је повратне формације из речи „метафизика“. (Аристотелова метафизика представља размишљања о природи изнад физичке реалности). Коришћење префикса касније је проширено на друге контексте засноване на разумевању метафизике која значи „наука о ономе што је изван физичког“. У епистемологији, префикс „мета“ се користи у значењу „о“ (сопственој категорији). На пример, метаподаци су подаци о подацима који укључују и то ко и када их је произвео, у ком формату...

[704] Cf. Timothy Williamson, *The Philosophy of Philosophy* (Oxford: Wiley-Blackwell, 2007).

[705] Међутим, чак ни „метафизика“ нема ову двоструку концептуалну структуру.

[706] Willard Van Orman Quine, „Logic Based on Inclusion and Abstraction,“ in *The Journal of Symbolic Logic*, Vol. 2, No. 4, (1937): 145–152.

концепта. Дакле, моћ концепта да производи и апстрахује, да „концептуализује“, осигурава „метапозицију“ (у простору и времену) и „метафизику“ (својим објектима), те напослетку и, сада већ помоћу сопствених пројекција, „метафилозофију“ архитектуре. Зато бескрајно преплитање концепта и његове архитектонске представе и жељене пројекције можемо видети преко улоге пројекта-супституита, уз моћ представљања и моћ да компонује и декомпонује. Нувел проблем архитекте види као могућност да артикулише пројект око уводне идеје или концепта. Пројекат у том смислу можемо протумачити као привремену стабилизацију онога што концепт изнова дестабилизује. Ајзенман користи склоп „метапројект“ да означи пројект који настаје из идеје која се концептуализује, то јест пројект који „има концепт“. Концепт пројекту осигурава метапозицију, да буде изван, што је за Ајзенмана могућност и моћ да се дефинише свет. Именовањем шест историјских метапројеката[707] Ајзенман фундира сржа архитектуре као дисциплине, истичући капацитет архитектонског пројекта да дефинише свет.

Иако садржи апстрактну процедуралност и протоколе, архитектонски пројект сам по себи никада није апстракција, он је оперативан, временски ангажован и ограничен тиме што је усмерен на реализацију концепта. Партикуларно, јединствено „мета“ уграђено је у архитектонски концепт и обезбеђује му безвременост и позицију изван простора, чинећи тако да концепт увек превазиђе (свој) пројект. Концептуална вредност континуитета и неприкосновена позиција изван стварности и илузије, коју архитектонски концепт остварује вечитом метапозицијом, гарантује му трајну самореференцијалност и бесконачност. Претапање стварности и илузије – оно што је за Нувела заводљиви (архитектонски) простор илузије – одржаваће генеричку природу концепта. Покретљивост и настајање нових концепата Шен је покушао да симулира премештањем постојећих концепата у нове контексте, нове ситуације или у однос

[707] Ајзенманова теорија говори о шест историјских метапројеката, који, обликујући дисциплину, измештају њене границе и тако дефинишу свет. Метапројекти су континуирана настајања једне филозофије, и то филозофије архитектуре. Сваки пројекат настаје око идеје која се концептуализује, па је његов услов концепт који се преко њега стапа с дисциплином којој припада. О „формацији пројекта“ Ајзенман говори сведено и фрагментарно, „Peter Eisenman: Project or Prectice?“, 2011, Grant Auditorium.

с другим проблемима. Бернар Чуми концепт никада не види као „исцрпљен“, чак ни када се у архитектонском пројекту покаже да је био погрешан. Концепт увек оставља трагове аутору, који ће се поново појавити у новој форми или у следећем пројекту,[708] или макар као архитектонски запис (*notation*) између форме цртежа и речи, који су за Чумија могућност да изразимо оно што мислимо и оно о чему мислимо.

Дијалектика која се одвија између облика и структуре простора, архитектонски структурализам и концептуални постструктурализам иманентно су вишедимензионални. И савремене архитектонске моделе и мреже, дигиталне или аналогне, у којима и којима конструишемо начине размишљања, конструишемо како бисмо мапирали ту вишедимензионалност. Не можемо мислити архитектонски без координате која је еквивалентна времену, и то оном које припада будућности и које се налази између „доживљеног“ то јест субјективног и „космолошког“ илити објективног времена. Реч је дакле о архитектонском простору између флуидног континуитета оног концепцијског и онога што је пројектовано. *Где је будућност? Како ће бити изграђена?* Да ли се будућност архитектуре може видети у филмовима који пројектују време пред нама, посредством медијума репрезентације те очекиване будућности?[709] Или се та будућност може видети у дословним постојећим рефлексијама историје архитектуре, као што нам нуде стопљене слике Партенона и Музеја Акропоља (The Acropolis Museum) у метафизичкој метафори историјског метанаратива самог Акропоља? Усложњавајући сва наслеђа, наглашавајући да нема архитектонског пројекта без топографског, програмског или политичког ограничења, Бернар Чуми, у готово прецизном филмском сценарију *новог музеја*, истражује временски однос концепта и његове цивилизацијске рефлексије. Пре неголи последица и формални одговор на ограничења која су дефинисала контекст пројекта, концепт постаје истовремено средство да се пројектује метафизика трајања у сопственим рушевинама. Као својеврсни парадокс (а Бергсон је упућивао на то да опросторавање времена не потиче од Грка, који су занемаривали појам времена и

[708] Tschumi, *Notations: Diagrams and Sequences*, 7.

[709] Benjamin, *Architectural Philosophy*, 161–162.

трајања, а не потиче ни од њихових метафизичких илузија),[710] Чуми Акропољем опросторава време не стварајући тиме дупликат вечности, већ једино контекст у коме је изнова могуће опросторити време. Концепт (и његова сенка) материјализује се у *музеју што лебди над античким остацима*, да би заправо омогућио одраз Партенона у транспарентном стаклу које ће у видљивој архитектонској естетици преклопити и цивилизације и векове што су прошли, али и оне који долазе. Техника којом Чуми путем пројекта објашњава како се интегришу концепт, контекст и ограничења, методом и дизајнерским процесом који није „контекстуализација концепта већ концептуализација контекста“[711] – отвара време за слојевито читање прошлог и будућег, градећи нови контекст будућности.

Свеукупни развој цивилизације и њена еволуција видљиви су у беспрекорној, савршеној хармонији коју Партенон и Музеј Акропоља граде као идеју метапозиције која ће отворити *време* као критичку слику будућих цивилизацијских вредности. У суштини, увек долазимо до питања концепта и његовог кретања и трајања. Кретање концепта није једноставна смеша времена и простора, субјекта и објекта. То је временски акт који се архитектонски увек показује и испољава као просторна релација. Ајзенман је архитектури приписао (признао) потпуну метафизику, *укључујући оба њена стања – идеју присуства и идеју одсуства*.[712] Чуми је на Акропољу показао како се материјализује одсуство, а присуство стално измешта у нешто друго, да би, концептом континуитета архитектури обезбедио метапозицију. Наизглед парадоксално, у рефлексијама концепта у њему самом, потврђујући да је „мета“ већ уграђено у концепт, Чуми у ствари омогућава вечно трајање Партенона у његовим пројекцијама на стакленим обрисима, али то не чини пројектом, него концептом. Остваривање метапозиције концепта и стварање услова за нешто другачију перспективу, другу пројекцију, оно је што концепту даје моћ да увек буде изван простора и времена. Делез и Гатари су редизајнирањем природе и задатка филозофије заувек усмерили

[710] Занимљиво би било пратити однос према времену и архитектури у античкој Грчкој. Бергсон је истицао да су грчки мислиоци занемаривали појам времена.

[711] Tchumi, *Red is not a Colour: Architecture Concepts*, 502.

[712] Ajzenman, *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*, 42.

филозофију да првенствено буде посвећена отвореној и потентној будућности. Филозофија представља векторе детериторијализације, концепте који прелазе успостављене или очигледне облике разумевања стварности, нове картографије, исцртавање нових мапа, и мапирање нових територија. Архитектонски, као и филозофски, описивати садашњост и мислити будућност представља стварање концепата који имају моћ да креирају и измишљају метапозиције. За архитекту, проналазак, (за)хватање, постајање, (де)територијализација и трансформација концепата јединице су повезане с филозофијом, где филозофија помаже да се „чист догађај изражен у њима дисоцира, растави од одређених детерминисаних облика у којима је она актуелизована, указујући и на могућност других одређених актуелизација“.[713] Међутим, када Делез и Гатари сугеришу да је концепт контура, конфигурација, констелација догађаја који ће доћи, они наглашавају да стварање концепата отвара могућност трансформације постојећих облика мишљења и људске праксе.[714] Архитектура иде даље од тога, она ствара концептима. Деридина деконструкција и Делез-Гатаријева етика детериторијализације оријентисана је на „трајну могућност нечег другог“, према непрестано отвореној будућности, или као „оно што ће доћи“.[715] Дакле, увек је реч о ономе изнад, над, преко, мета. Концепти на крају ипак служе прагматичном циљу архитектуре (више него у филозофији) – да моделују и модификују стварности, а обликовање и јесте остварење те могућности у мери у којој се на тај начин учвршћује подлога и материјал за стварања другог, новог концепта, и то пројектовањем нових планова и дефинисањем нових територија. Зато у архитектури префикс „мета“ можда ипак треба (као што га Хофштатер користи) оставити као самосталну реч, и као придев и као усмеравајући предлог. Концепт напослетку осигурава оно мета као позицију и пројекцију архитектуре, а Хофштатеров термин „going meta“[716] можемо

---

[713] Paul Patton, „After the Linguistic Turn“, in J. Dryzek, B. Honig, A. Phillis, *The Oxford Handbook of Political Theory* (Oxford: Oxford University Press, 2006), 125–139.

[714] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 32–33.

[715] Patton, „After the Linguistic Turn,“ 137.

[716] Хофштатер је популаризовао термин „мета“ користећи га самостално, дајући му специфичне функције. Такође често употребљава термин „*going meta*“ као стари реторички трик који користи за дебату или анализу што води на други ниво апстракције, при чему „мета“ повезује са „чудним петљама“, које нису исто што и апстракције. Hofstadter, *Godel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, 210.

користити за друге, следеће нивое апстракције, повезујући и концепте и објекте са „чудним петљама“, остављајући „мета“ као оно што концепту осигурава да буде самореференцијалан, и тако остане независан од времена.

2.4.3 Изван облика: сан

Out of the Shape: the Dream

Сан је испуњење жеље.[717]

Кад се архитектонски објект реализује, јасно је да у том остварењу све нестаје, макар за тренутак. Објект као испуњење – истовремено траг и трајање концепта – постаје коначан у простору и времену, као привремено сведочанство бескраја свог концепта. Разлика која се појављује с покретима током настанка новог објекта (између концепта и његовог објекта) јесте контингент за стварање новог облика способног за живот, или пак форме која има могућност извесног трајања. Како је сада реч о супстанцијалном објекту архитектуре, он прелази различите сфере постојања и мења стања у којима се појављује. То су другачији нивои апстракције, виртуелна или различита актуелизовања, аналогни и дигитални реалитети објекта. Углавном је реч о пројектованој перцепцији у различитим фазама пројектантског процеса. У тим појављивањима архитектонског објекта, попут генерисања интринзичних паралелних концепата архитектуре, настају неки модели могућих – реконструисаних стварности. Како је још увек реч о односу субјекта и објекта, и то аутора и његовог објекта, говоримо о њиховом свету, свету у коме се очекује отеловљење објекта. Архитектонски објект трајно се налази између стварног и могућег јер стварност представља потенцијал за нешто *друг*о. Осим тога, перцепција објекта која је концептуално инструментализована преступа у зону виртуелног, производећи своју нову сопственост, то јест нову актуелност. Један од најједноставнијих примера за та преобликовања јесте Чумијево објашњење промена оног актуелног посредством догађаја. Посреди је квалитативна разлика (врло слично као код Делеза) која се ослобађа трајањима или коначним понављањима. Разлике које настају и обликују објект током покрета док настаје нови „облик живота“ чине заправо услов живота објекта.

[717] Frojd, *Tumačenje snova, I*, 127–138. Видети поглавље Жеља за формом у коме се објашњава да се архитектонски концепт понаша у складу с Делезовом теоријом жеље: концепт, као и жеља, дејствује вољом концепција. У односу на ову тврдњу, сан тумачим као стање у коме је, и реално и илузорно, могуће испуњење архитектонске жеље. То је стање у коме постојања архитектонског објекта сведоче или постају доказ и пројекција филозофије и естетике архитектонског концепта.

Иако ове сложене релације делују закомпликовано, реч је о архитектонским једноставним осцилацијама концептуалног превођења и трансформација како би се заправо зајемчио живот концепта у различитим формама. Архитектонски простор у коме се оцртавају и бележе ове осцилације јесте интуитивно (само)пројектовани свет субјекта архитектуре – аутора, који ће се, посредством супстанцијалног објекта и као нови диспозитив, пренети на другог субјекта. Путања кретања која остварује различите материјализације простора и времена последица је ауторске методологије и свеукупног контекста у процесу архитектонског пројектовања. Функционално порекло тих превођења, као једна врста естетског искуства, лежи у неутаживој потреби архитекте да заустави променљивост у одређеном временском интервалу, да би потом у њој исцртавао *просторне планове* могућег живота објекта. Питање *шта је на столу архитекте* када почиње да се појављује облик, то јест у моменту када његов дизајн добија форму, Буле (Étienne-Louis Boullée) је поставио као метафору онога шта архитекта види, чита и црта као својеврстан вид почетка пројектантског процеса.[718] Буле је креирао веома лично „тело знања“ као основу свих пројеката, демонстрирајући да је „продукција ума оно што чини архитектуру“ и инсистирајући на важности концептуалног и истовремено на удаљавање од осећајног разумевања простора. Инсистирајући на осећају, Бруно Таут (Bruno Taut) симулирао је производњу и виртуелна утапања у хаптичка искуства простором Стакленог павиљона (*The Glass Pavilion*). Мали архитектонски гест Таута за изложбу Веркбунда (The Cologne Deutscher Werkbund Exhibition),[719] или велика Колхасова студија изгубљених могућности у светлима Њујорка,[720] као одрази различитих концепата, показују да је разумевање простора на крају условљено искуствима и мишљењем везаним за несвесно, инстинктивно, чак ирационално. Мишљење које каже да је могуће оно што је заправо немогуће доводи до границе ексцеса или парадокса,

[718] Carolin Stapenhorst, *Concept: A Dialogic Instrument in Architectural Design* (Berlin: Jovis, 2016), 49–51.

[719] Стаклени павиљон (1914) испитује хаптичка искуства простора. „Мали храм лепоте“, како га описује Таут, призматична стаклена купола за светску изложбу у Келну, структура од бетона и плоча бојеног огледалског стакла чије се боје растапају у рефлексијама светлости носи идеју потпуног одвајања од спољашњости, градећи један нови свет између стварности и илузије.

[720] Менхетн (Manhattan) Колхас приказује као прототип модерне метрополе и визија живота у граду као дубоког ирационалног искуства. Rem Koolhas, *Delirious New York. New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan* (New York: The Monacelli Press, 1994).

отварајући нове могућности у архитектонској продукцији. То је свесно одрицање од контроле над архитектонским поступком, акција у којој прихватање неизвесног процеса постаје потпуно свесно, и то зарад могућности крајњег исхода. Такве архитектонске функције премештања, деконструисања, отклона и дестабилизације, као стања *пре*, *у току* или *након* стварања, аналогне су ономе што Фројд назива *рад сна*. Фројд је пружио доказе да постоји *психолошка техника која дозвољава објашњавање снова.* Како је сан „мисаона психичка творевина", као такав се може уврстити у „душевна збивања будног стања". Важно је да се сан јавља из заједничког али супротног деловања изведених сила,[721] и то су збивања која изазивају необичност али и изванредност, неразговетност али и јасноћу сна. Стари филозоф Бурдах (Burdach), на кога се позива Фројд, феномен сна описује као оно што нас усмерава да се ослободимо реалности, дајући нам нешто сасвим страно или оно што од стварног захвата само поједине елементе за „стварање својих комбинација".[722] У потенцијалу сна да ослобађа можемо потражити ону архитектонску *необичност* и *неразговетност* која ће нас изместити ван реалности, како бисмо креирали нову аутентичну *комбинацију*. Сан постаје једна врста померања концептуалног остваривања, опросторења, попут сталног одлагања да се материјализује тајна архитектуре о којој говори Жан Нувел. Архитектонска трагања за материјалним местима дематеријализације објекта представљају утапања у самопројектован сан где је могуће постизање стања у коме је илузија реалнија од стварности. Ипак, архитектонски снови, будући да су сви снови наставак будног стања,[723] прикључују се представама настављајући и продужавајући ток наше свести, те чинећи да неразумљиве ствари постану схватљиве и доступне у сну.[724] Претпостављајући стање које је ослобођено и потпуно независно од облика стварног постојања, сан постаје нова реалност, ново тло оног аутентичног и оригиналног у архитектури.

---

[721] Frojd, *Tumačenje snova, I*, 5.

[722] Ibid., 10.

[723] Frojd, *Tumačenje snova, I*, 11. Cf. Henri Bergson, *The World of Dreams* (New York: Philosophical Library, 1958). Као и код Фројда, и код Бергсона можемо наћи тумачење да су снови наставак будног стања и да се рефлексије на будно стање настављају, само на другачији начин.

[724] „Сан је пуноважан психички феномен", Frojd, *Tumačenje snova, I*, 125.

У Фројдовој конструкцији сан је оно што се изграђује, компликована активност при којој се мисли обликују као „манифестни сан“, у ствари онако како га се приликом буђења сећамо. Комплексни архитектонски процеси појављују се, попут сна, у оним обличјима стварностима (као манифестни сан) које мењају облик живота. Када се у специфичној естетици манифестује испуњење архитектонске жеље, а стварност и илузија испоље у реализованом објекту као јединствена хармонија, настаје „савршени сан“. То је *упадљиви и необични облик којим се испуњење жеље изражава*, односно час када се филозофија и естетика архитектонског концепта спајају у свом објекту, формирајући свеукупни контекст где је могуће даље стварање. Разлика између концепта и објекта, увећана вредностима самог објекта, оно што се враћа свом аутору након ове манифестације – то је могућност новог сна. То ново враћа се свом аутору тражећи нови живот као нови филозофско-естетски објект.

Особености које запажамо у мислима сна и спознавање наших унутрашњих процеса имају сврху да коригују наша мишљења, и да се, истовремено, сагледа могућност новог, *другог*, другачијег. Ако садржај сна схватимо као представљање једне испуњене жеље,[725] а необичну (не)јасноћу сна као цензурисану стварност, његова функција биће да донесе радикалну димензију неизвесности, очекивање догађаја и нове форме. Никада дефинитиван, сан носи вредност постојања претпоставке и дилеме која подразумева ризик од непознатог, док га нестабилност значења оставља отвореним за тумачења. Архитектонски концепт који стално осцилује између стварности и илузије, пројектовањем и утапањем у своје снове манифестује жељу за контролом настајања форми стварности. Његова интенционалност је двострука, дупла, да посредством сна премашта границе свести и искуства, да би се затим искључило објективно време. За Хусерла, искључивање објективног времена постаје јасније када повучемо паралелу с простором, јер су простор и време потпуне аналогије, што је сасвим ствар архитектуре. Доживљаји како се опажа простор, дакле свест о простору, феноменолошке су датости, и то је, према Хусерлу, подручје маште и опажања.

[725] Видети поглавље Жеља за формом.

Рефлексивно посматрање настаје када видимо себе у објективном простору, када имамо „визуелне осећајне садржаје који заснивају осећај простора“.[726] Слично важи и за време, па „феноменолошке датости јесу захвати времена, доживљаји у којима се временско појављује у својем објективном смислу“.[727] Будући да феноменална просторно-временска стварност или појавни облик времена и простора најобјективније функционишу у сну, архитектонски сан постаје иманентан просторно-временски објект концепта. Једноставније објашњење можемо дати преко Бергсонове интерпретације да сан подсећа на рођење перцепције и, још важније, да је механизам снова исти у својим широким обрисима, што важи подједнако и за перцепцију.[728] Бергсоново уверење да је сањање нормалан процес, витална веза између перцепције и памћења, показује да наш ум и наша чула настављају да функционишу током сна, пружајући нам контуре и полазну тачку сна. Реч је о томе да у архитектонском сну можемо додирнути доживљено како бисмо га визуелизовали и на тај начин најпре ставили у снове, а затим и, буђењем, у своју стварност, то јест у архитектонски пројект.

Статус сна као инструмента за репродуктивно модификовање представља неопходност савременог доба. Бернар Стиглер (Bernard Stiegler) доводи сан у раван неопходног егзистенцијалног алата или технике јер је у савременом капитализму неопходно сањати како би се систем одржао, иако сам капитализам истовремено ствара и уништава снове. Сан је за Стиглера средство за откривање „нових форми знања“, па је кључно питање можемо ли помоћу нове технологије модификовати активност сневања. Савремени човек техно-логички постаје екстеријерализован, што указује на кретање, померање од унутрашњости ка спољашњем.[729] Унутрашњост и спољашњост се конституишу у покрету именујући једна другу. Таква двострука конститутивност, тренутак у коме измишљају и постављају једна другу важи и као принцип технолошке продукције субјекта и објекта архитектуре. Зато је сан утилитарна сфера за процесе који се

[726] Хусерл, *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести*, 9–11.

[727] Ibid., 12.

[728] Cf. Bergson, *The World of Dreams*.

[729] Bernard Stiegler, *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus* (Stanford California: Stanford University Press, 1998), 140-145.

симулирају када унутрашње и спољашње постојање постану иста ствар. Или је можда сан само савремена архитектонска техника продукције, *ништа друго до завршетак метафизике* или одређивање суосниваља простора и времена у једном тренутку као могућност да се види оно што не постоји, а што желимо да пројектујемо у будућности. Да ли тако сан у архитектури укида метафизичку категорију одређивања времена, и да ли концепт захвата, заробљава време, чинећи стварним оно што успе да оствари као своју пројекцију? На тај начин, сан постаје технологија, индивидуална и интерсубјективна, којом се пројектује однос времена и временског објекта. Експлоатишући, осим свих архитектонских елемената и стратегија, и две Фројдове концепције, транслацију и трансфер, с једне стране (*Übertragung – translation, transfer*), и померања (*Verschiebung – displacement*), с друге стране (да би се све учинило покретним), архитектонско пројектовање постаје материјализација тензије између концепта и искуства простора. Архитектура тако дефинише место *где стварност среће фантазију, разум лудило, а живот се сусреће са смрти*.[730]

Можемо ли, дакле, вештачки производити снове? Можемо ли их пројектовати да бисмо, као манифестни сан, реализовали архитектонски објект? Неопходност да савремени архитекта разуме како се данас знање и статус знања потпуно мењају а с њима и техника и технологија производње и стварања једнако је важна као и разумевањем свих временских и контекстуалних условљености. Питање је шта смо заиста у стању да произведемо, да створимо и на који начин? Ако је то ствар реартикулације нових пројеката, или механизама који морају изнова (ре)активирати нове пројекте, онда стално морамо производити нове капацитете за дислокацију и новим територијама произвести нове „форме знања“, нове концепте. Према Стиглеру, сневање је значајно у процесу сазнавања, а знање је то које производи процес трансформације и има виталну критичку улогу у стварности. Када Жан Нувел говори о архитектури као граници, он говори о граници између знања и незнања.[731] Зато ће за архитектуру трансформација света непрестано бити питање стварања и стварање питања креирања пројекција

[730] Tchumi, *Red is not a Colour: Architecture Concepts*, 40.

[731] Baudrillard i Nouvel, *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija*, 49, 2.

концепта, а концепт проблем субјективног стварања. Темељна питања аутора, онога који креира, ауторизује и делује, јесу како створити ново, како сањати о новом и како створити нове форме простора и времена, те како мислити будућност. Архитектура је метафора попут „чврстог сна“ у коме је Микеланђело осликавањем архитектонског простора Сикстинске капеле (The Sistine Chapel) најпре осликао структурални архитектонски свод, да би на њему потом осликао „Приче о постанку света“.[732] Хоће ли архитектура бити авангарда (извидница) за будуће позитивне будућности? Капела, парадоксално, тематизује космички почетак и крај човечанства, универзума, планете и човечанства, као суштинско питање стварања новог. Да ли нам Сикстинска капела и даље говори о слободи и могућностима доласка сваке будућности, која наступа само са стварањем новог?[733]

Осећање сна као посредна или непосредна веза између аутора и његовог естетичког објекта неопходна је за произвођења просторних и временских вишедимензионалности концепта. Сан као рефлексија или продужетак стварности, независно од тога да ли је апстрахована или преувеличана, јесте *свет* у коме се остварује еволуција и живот концепта. Због тога „у срцу естетичког разумевања лежи проблем држања, препознавања, осећања сна који постоји између онога ко сања и естетичког објекта“.[734] Формална и функционална целовитост сна нуди архитекти аутономан свет где је могућа материјализација архитектонске границе између стварног и илузорног, као вечно жељеног ексцеса.

---

[732] Микеланђело преко постојећег свода слика архитектонски специфичан структурални простор како би у слободи неба осликао девет прича о стварању света: „Раздвајање светла од таме“, „Стварање Сунца и Месеца“, „Стварање стабла и биљака“, „Стварање човека“, „Стварање Еве“, „Источни грех“, „Нојева жртва“ и „Општи потоп“.

[733] Сикстинска капела саграђена је на месту претходне капеле из XIII века, 1475. године. Мимеза облика универзума и космолошке асоцијације капеле су очигледне. Димензије 40,93 x 13,41м или 60 x 20 лаката претходно су дате у Библији, за Соломонов храм. Микеланђело је (1508–1512) осликао Стварање света, светлости и таме, универзума и нашег света, као и човечанства – на плафону капеле, а на олтарском зиду монументалну фреску Судњи дан (1536–1541), која представља крај васионе.

[734] „Адријан Соукс говори о архитектури као *чврстом сну*, у којем су *смерови и алтернативе и нејасни карактер тешког отиска* заробљени, задржани, интегрисани с *пуним схватањем простора*, док су промењиве површине унутра-споља, глатко-грубо, светлост-тама, горе-доле, сви начини за апсорпцију простора у које се може имати поверења, активирани даље него у сну“. Haris Vilijams Donald, *Poimanje lepote: Uloga estetičkog konflikta u razvoju, nasilju i umetnosti*, 211.

Како оно неконтролисано, тајанствено и непознато пројектовати као неодвојиво од реалности, за архитектуру јесте питање (слично оном Декартовом) да ли је могуће тако *сањати да се сан не разликује од јаве?* Да ли архитектонски концепт ствара савршени сан који стоји насупрот стварности?[735] Или, коначно, да ли је стварност као копија савршеног архитектонског сна заиста стварна, или је, једноставно, архитектонски концепт оно што може пружити могућност новог сна? Или ће архитектонски снови, не узимајући и обзир стварне димензије света, постати контингенција архитектонског концепта? У будућем свету који ће можда сам себи постати илузија, архитектонски сан производиће нове илузије као будућу стварност. Ибер Дамиш је истакао да не можемо нацртати облак и да морамо увести, измислити нове технике како бисмо га приказали. Ипак, како је Витгенштајн написао, ми не можемо градити облаке. И зато се будућност о којој сањамо никада не остварује.[736] Осим у архитектонском концепту.

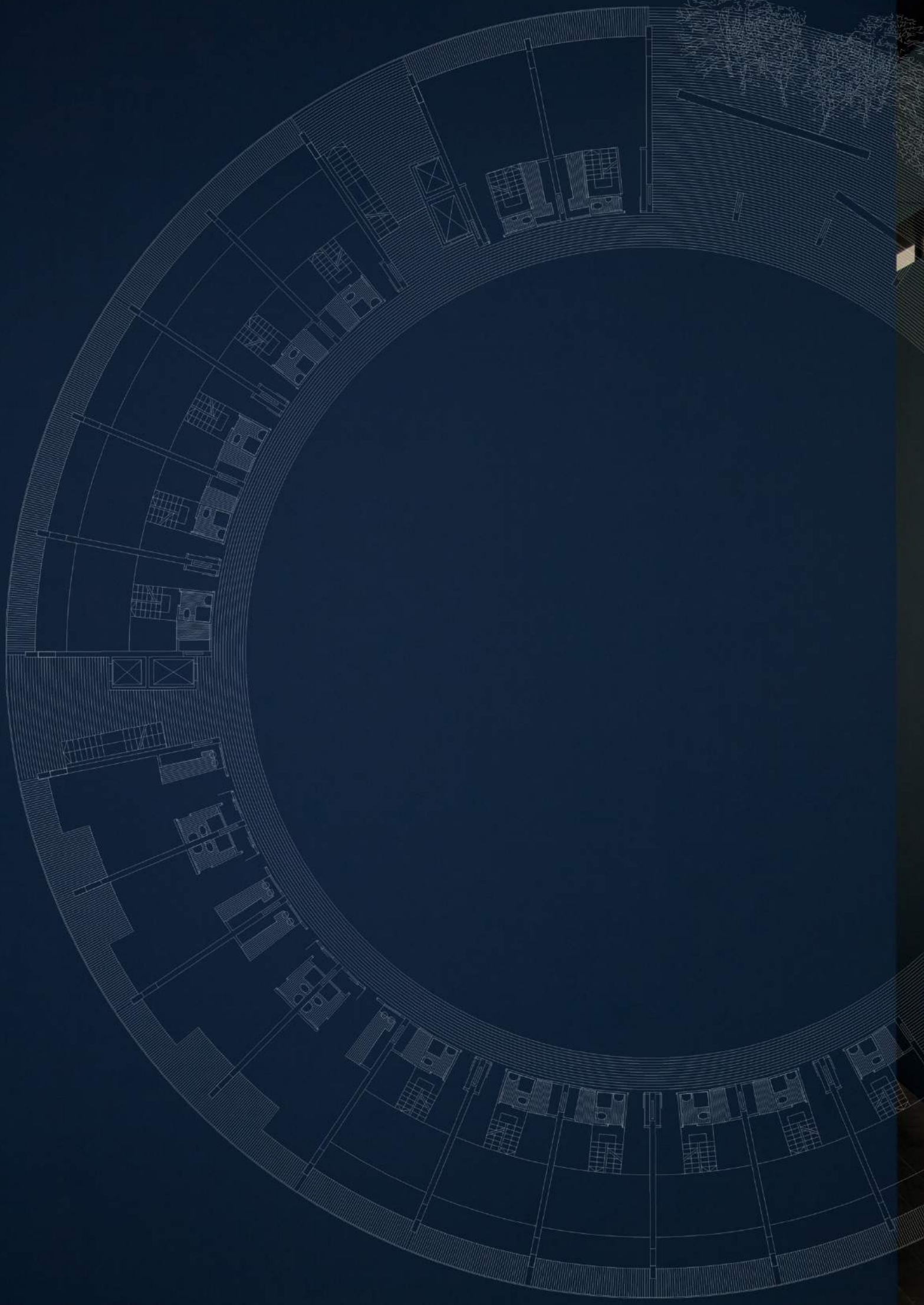
[735] Према Декарту, „перфектни снови“ стоје насупрот стварности.

[736] Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value* (Oxford: Blackwell Publishers, 1998), 63.

15 ТАБЛА „∞“

„F-LH“, РЕДИЗАЈН ФАСАДЕ, УЛИЦА ДОСИТЕЈЕВА, БЕОГРАД, ПРОЈЕКАТ (2008). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИК: ЛУЖАНИН.

„НАРОДНИ МУЗЕЈ“, БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ (2010). НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, САРАДНИК: СТЕВАНОВИЋ.



16 ТАБЛА „ВРЕМЕ“
„МАРКЕР“ ЕНТЕРИЈЕР, БЕОГРАД. РЕАЛИЗОВАНО 2012. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, СТЕФАНОВИЋ, СТРАЛНИЋ. BLUE MOON 3’33”. HTTP://VIMEO.COM/116339712. ФОТО: ЛОПИЧИЋ.
„ГТЦ ЦЕНТАР – БЛОК 19А“, НОВИ БЕОГРАД. КОНКУРСНИ ПРОЈЕКАТ, СПЕЦИЈАЛНА НАГРАДА, 2005. НЕОАРХИТЕКТИ: ВЕСНИЋ, МИЛЕНКОВИЋ, СТРАТИМИРОВИЋ, БРАТУША, МАРЛОВИЋ, ТОПЛИЧИЋ.

ФИЛОЗОФСКО-ЕСТЕТСКА ПЛАТФОРМА АРХИТЕКТЕ: САВРШЕНИ САН

PHILOSOPHICAL–AESTHETIC PLATFORM OF THE ARCHITECT: PERFECT DREAM

„Зашто ја пишем тако добре књиге“ [“*Why I Write Such Good Books*”], питање које је поставио Фридрих Ниче, увек је имало значајне рефлексије у филозофији.[737] Деридино преиначење Ничеовог питања у реченицу „Зашто Питер Ајзенман пише тако добре књиге?“ [“Why Peter Eisenman Writes Such Good Books?”] доводи у исту раван филозофа и архитекту, писање и цртање, реч и архитектонски објект. Могућност да се постави аналогија између речи и објекта, филозофа и архитекте и њихових дела, те аутора и дела, доноси комплексан методички апарат који је усмерен на процесе стварања, јер је у филозофији, као и у архитектури, реч о стварању, креирању филозофских односно архитектонских концепата. Различити одговори који се пројектују као реакција на Ничеово питање нуде архитектонском дискурсу многе идеје о специфичном односу архитектонског пројектовања и филозофског мишљења. Питер Ајзенман је сковао синтагму „архитектонска филозофија“ („The Architectural Philosophy“) и, парадоксално, спајањем речи (архитектура & филозофија) покушао да направи, именује, конструише њихову дистанцу, како би у том односу архитектури оставио само њен, специфичан архитектонски простор. Ајзенманова „најава краја везе између архитектуре и филозофије и замишљање потпуно нове филозофије, преиначене и потпуно посвојене у архитектури“,[738] изнесена пре много година, данас, у условима савремене борбе с фрагментацијом и времена и простора, чини се још свежијом, још смелијом. Синтагма архитектонска филозофија парадоксално упућује на одвајање, раздвајање филозофије архитекте од филозофије, са идејом стварања сопственог микропоља или макропоља, издвојеног и самосталног. Филозофија ће

[737] Friedrich Nietzsche, *Ecce Homo. How To Become What You Are*, 36.

[738] P. Bojanic, V. Đokić, “The Architectural Philosophy”, eds. P. Bojanić & V. Đokić, *AoD Interviews. Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida* (Belgrade: Faculty of Architecture, 2013), 10. Допуњена италијанска верзија овог текста објављена је у: P. Bojanić, V. Đokić, “La philosophia architettonica”, *Rivista di estetica*, Torino, LabOnt, Rosenberg & Sellier Editori, Vol. 58, n. 1 (2015), 81.

заувек остати филозофија и архитектура ће заувек остати архитектура, ма колико се њихова стваралачка поља интегрисала. У том простору раздвајања пуном напетости, том пројектованом месту растављања али и синтезе, и у филозофији као дисциплини и у филозофским пројектима архитекта види потентан простор за деловање, ангажовање и чист архитектонски гест, акт, поступак, деловање и догађај. Реч је пре свега о присутности једне једноставне идеје о размени објеката филозофије и архитектуре, прво као технике и метода у узајамној критици, друго као позајмљивања достигнутих резултата мишљења, и треће као инспирације у процесима стварања. Специфичан сензибилитет тих корелација и кохеренција посебно се налази у чињеници да је архитектура, услед неминовности присуства објекта, директно везана са својом стварном активности – архитектонским пројектом.

Филозофски и архитектонски концепти никада нису идентични. На метанивоу, филозофија се бави универзалним позицијама и целостима, а архитектура пројекцијама простора и времена. Сви савремени проблеми света и стварности, филозофије и архитектуре, у суштини се своде на питање како стварати нове концепте. То укључује актуелна питања техника продукције потпуно нових концепата, те освајања нових територија, односно нових димензија простора и нових идеја времена. Филозофи исцртавају мишљење универзалног превазилазећи демонстрацију односа простора и времена, истовремено дајући основу за његово тумачење, као капацитет за даље цртање. Због тога, остајући истовремено аутономне, филозофија и архитектура остаће у релацији размене: филозофија ће архитектури понудити филозофски концепт, а архитектура узвратити могућношћу његове пројекције, то јест потенцијалом да његова материјалност у архитектонском концепту, можда као детаљ, можда као чиста естетика, постане стварна. У тим односима филозофија ће провоцирати границе архитектуре, предмете њеног истраживања, циљеве и методе, али и нудити објашњење и поуздање да је саморефлексивно испитивање могуће. У том контексту архитектонска филозофија постаће изворан аналогон метафилозофији, те заједно с партикуларним, аутентичним актима, теоријама, гестовима, пројектима и

градитељским подухватима архитекте јавиће се као темељ за конструисање „филозофско-естетске платформе архитекте“.

Филозофско-естетска платформа архитекте јесте идеја у којој вредности разлика између филозофских и архитектонских концепата могу постати оно што ће у новом архитектонском понављању и продукцији производити аутентично цртање архитектонске разлике. То је један од начина стварања новог, будуће архитектуре, заправо новог аутентичног архитектонског концепта. Више пута у овом раду дефинисали смо техничке термине којима се служимо. Несумњиво је да су терминолошка питања у архитектури важна готово као и у филозофији. Међутим, у архитектури је чест случај да реч, осим као алат и медијум, служи не само својој прагматичној сврси већ постаје важна и у смислу „терминологије као поетског момента мисли“.[739] Не постоји потпуна дефиниција речи „платформа“ на коју бисмо се прецизно ослонили, иако су уобичајена значења, смисао и функција те лексеме блиски архитектонској језичкој морфологији. Када говоримо о платформи, можда не би било згорег да се (као у Лајбницовим терминолошким дефиницијама) позовемо на геометрију. Као речнички денотат, платформа је хоризонтална површина или структура која се подиже изнад нивоа околине. Основно значење је подигнут под, *друга* хоризонтална површина, стадијум за употребу јавних говорника, извођача или, у савременом језику, најчешће, компјутерска архитектура.[740] Порекло речи прати се од средине шеснаестог века, са значењем план акције, схема, дизајн. „Платформа“ потиче од француског „plateforme, platte fourme“, што значи дословно „равна форма“ односно „plateau + forme“ (*flat* + *form*), од старог француског „plat“ (*flat*) + „forme“ (*form)*.[741] Реч „платформа“, дакле, упућује на хоризонталност, на слагање равни, основу, базу, подлогу, на издигнутост, на прегледност, на поглед. Несумњиво је да хоризонтална раван носи оштрину сечења, па је и Корбизје видео хоризонт као

[739] Како Агамбен цитира другог филозофа. Đorđo Agamben, *Dispozitiv i drugi eseji* (Novi Sad: Adresa, 2012), 59.

[740] На пример, софтверска платформа је главни елемент софтверског развоја, и укључује архитектуру рачунара, оперативног система, програмских језика и повезаног интерфејса.

[741] Дословни смисао подигнуте, равне површине на енглеском се први пут помиње 1550-их година. https://www.etymonline.com/search?q=platform.

оно што објашњава и сагледава вертикалност, дефинише друге планове и пројекције управо пресецањем оног вертикалног и других димензија. Због тога и архитектонски цртеж синтетично приказује различите планове како би описао и покренуо суоднос који ови остварују. Такав склад и додир различитих пресека пружа не само могућност да платформу искористимо као теоријско и стратешко поље неког субјекта, тима или групе, већ и могућност слагања различитих планова, подударних и неподударних равни, те усаглашавања сразмере и размере истовременог мишљења и цртања онога што се мисли и ствара.

Друга одлика платформе јесте динамичност система у статичној форми (као метафору можемо узети нафтну платформу, структуру на ногама која је анкерована за подлогу како би се осигурала стабилност приликом радних активности). Архитектонско мишљење, догађај и архитектонска производња у својој основи су динамични, дакле обухватају покрет, процес мењања, преласке из једног у друго стање. Осим тога, као и у музици, динамика успоставља однос према јачини (музичких тонова), или тематизује интерреаговања у одређеном временском распону (као молекулска динамика), при чему је важно то да динамика (за разлику од кинетике, која се бави само положајем, брзином и убрзањем) проучава и узроке кретања. Узроци, услови и утицаји, комплексна наслеђа, све су то елементи што архитектонску платформу држе стабилном за даље покрете. Платформа је место или простор где се међусобно повезују догађаји и омогућује супериорност кретања концепта, алтеровања планова, рад геометрија и сви пројектантски поступци. Успостављање веза и синтеза између концепата и планова (у Делезовом смислу плана имманенције, референције и композиције), као и временско темељење догађаја, конструишу нове комплексне слојеве ослонца. Тај ослонац као аутентично тло и специфична територијализација архитекте, или стадијум из кога ће овај деловати (попут говорника коме платформа обезбеђује чврсто тло за будуће потезе), постаје темељ и база архитектонске активности. Платформа се гради, критички развија, она је основа, тло које нам омогућује да стојимо постојано чак и у нестабилним условима савремености и радикалним променама брзине стварног времена. То је она врста конструкције или формације која не представља одређени историјски

тренутак и која ће, попут онога што Агамбен дефинише као диспозитив, имати „суштинску улогу да на нешто дâ хитан одговор“.[742] Насупрот томе, платформа има трајну а не привремену, стратешку улогу. Њено трајање имплицира да платформа привидно мирује између стабилности и нестабилности, да је оријентисана у више праваца, да њене координате имају тенденцију ширења, измештања, утемељења. Стратешки, иако представља хетероген скуп различитих слојева језичких, нејезичких, филозофских и архитектонских концепата, затим техника, естетика, скупова уверења, знања, модалитета и историјских типолошких модела и искустава, те напослетку пројеката и метапројеката – платформа је чврст и постојан композит. То је тло из кога се црпи конкретна концепцијска пројектантска логика и интуиција, при чему однос технике, знања и вештина, те укрштени односи фрагментарне и целовите естетике генеришу инспиративну комплексну и раслојену геометрију архитектуре као аутентичне стваралачке области.

Уметничко дело Делез је дефинисао као оно што је компоновано, а компоновање као естетику, чиме је уметност изједначио с компоновањем. Потом је направио и разлику између техничког и естетског компоновања. Прво се односи на рад материјала, што често захтева уплитање науке, а друго је рад чулног утиска.[743] Естетичко компоновање ствара уметничко дело, и оно никада неће бити направљено само помоћу технике или због технике.[744] Уметност користи чулне утиске, филозофија „изводи на површину догађаје“ помоћу својих концепата, док наука „конструише стања ствари“ путем својих функција.[745] Архитектура се налази између (и, у) науке, филозофије и уметности; тачније, архитектура је и концепт, и композиција, и функција. Због тога ће, градећи своју платформу, архитекта преклопити, стопити и конструисати планове имманенције, композиције и референције. Архитектонски концепт је могуће место пресека свих тих равни, свих планова. Естетика архитектонског концепта преводиће концептуални

[742] Agamben, *Dispozitiv i drugi eseji*, 60.

[743] На пример математике, физике, хемије, анатомије.

[744] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 244.

[745] Ibid., 253.

садржај у тачно одређену композицију, у естетичку вредност или прецизну естетичку пројекцију, док ће функција омогућити њену материјализацију у првој следећој инстанцији.

„Савршени сан“ представља конструисање филозофско-естетске платформе у форми аналогно-дигиталног истраживања [www.concept-architecture.com], слојевитих записа који симулирају стање концептуалног превођења и стварања нове вредности архитектонског концепта. Истраживање се усредсређује на бележење континуалног нестајања супстанцијалног објекта у његовој естетичкој пројекцији. Реч је о убрзању еволуције објекта-концепта и његовог материјалног облика. Логика расподеле материје која описује однос физичког објекта према ономе како се он раствара у самом себи заснива се на релационом односу светлости и сенке објашњеном у поглављу Друго. Безусловно савршенство.

Промене формација архитектонског тела описују се помоћу технике убрзавања и успоравања времена, као и појачавања и пригушивања светлости, односно успостављањем контроле над нестајањем и поновним појављивањем. Циљ је да се забележи и промена временских интервала за дематеријализацију облика, као и поновно конституисање у естетици могућег архитектонског сна. Метод којим стварна форма архитектонског објекта везује геометрију актуелног и виртуелног простора ствара специфичан амбијент дијалога између светла и сенке облика. Парадоксално је, али дефиниција односа светлости и сенке постаје , условљена присуством архитектонског објекта. Серијом експерименталних гестова и секвенци, различитих и променљивих трајања, дематеријализује се простор, убрзава се и / или успорава време, да би се одступањем тела од сопствене морфологије симулирало стање нестајања објекта и његовог претапања у нову естетику сна. Као што је Вајтхед процесу дао већи значај него супстанцији, јер је сама стварност процес међузависних динамичких догађаја, релационих односа простора и времена који заједно делују – тако ће и оваква архитектонска променљивост, која је суштина процесности, садржати битне одреднице стварности.[746] Сан је зато архитектонска игра ума*, друга врста стварности,* којом

[746] Whitehead Alfred North, *Concept of Nature* (Cambridge: Cambridge University Press, 1920), 30.

можемо раздвојити време, чиме ће, надаље, очигледни односи самог простора и простора сневања постати једно.[747] Употреба аналогних и дигиталних техника омогућује да се метод дуге или кратке експозиције и трајног посматрања објекта контролише како би се добила нова места илузија изведених из стварности присутне у савршеном сну. То је покушај иницирања „места тајне“ објашњен у поглављу Страст илузије.

Методолошки, истраживачки поступак који овде пројектујем представља рефлексију на Дамишову примедбу да постоји отворено питање довољности перспективе[748] (да ли је, наиме, довољно да линеарна перспектива у архитектури објасни и прикаже неопходне просторне пројекције). То питање истовремено можемо проширити на статус пројективне геометрије, савремених геометрија и дигиталних техника за производњу виртуелних реалности. Зато пројектовањем специфичног метода суперпонирања перспективе (као идеје да се прикаже стварност) и Дамишове идеје „густине плана“ (као призивања илузије) намеравам да утичем на то да се у преклапањима стварности и илузије савршени сан забележи као нови естетско-филозофски контингент. Дамиш је од густине плана направио *истински појам,* показавши да би, у будућем сликарству, „плетење“ могло имати улогу сличну оној коју је имала перспектива. Он међутим открива исту дистинкцију на нивоу архитектонског плана[749] и одбацује кретање пројекције и механизме перспективе, како би запремине уписао „у густину самог плана“.[750] Реч је о густинама и слојевима боје које препознајемо у сликарству код Полока (Jackson Pollock), или о пикселизацијама код Герхарда Рихтера. Важност овог размишљања, које не негирања капацитет перспективе или импликације других техника, јесте у чињеници да је с продукцијом и стварањем неопходно континуирано откривати и развијати нове методе и технике, а наравно и нове концепте.

---

[747] Ibid., 42.

[748] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 248.

[749] На пример код италијанског архитекте Карла Скарпе (Carlo Scarpa).

[750] Hubert Damisch, *Noah's Ark: Essays on Architecture* (Cambridge, MA: The MIT Press, 2016), 218.

Секвенца 1*:* „Деконструкција идеје“

Идејно решење спомен-обележја које ће сведочити о страдању запослених у Радио-телевизији Србије током Нато бомбардовања 1999. године, у Абердаревој улици бр. 1 у Београду.[751]

Живот и стварност често рефлектују и *другу идеју* која долази од размишљања о ономе шта је одсутно а шта је оно што недостаје. Недостатак присуства изазива континуирано бављење одсуством ствари по себи. То може производити сталну жељу која још није задовољена, и у случају архитектуре, као и у уметности, то може бити путовање кроз живот. Однос жеље и њене репрезентације генерише сан као компензацију за реалност. Видљивост слојева времена које се налази између искуства прошлости и садашњости раслојава такве реалности које саме генеришу оно што ће бити будућност тог живота и те архитектуре. Однос који тиме настаје вреднији је од чисте појавности архитектуре, будући да ће он чистим естетским средствима кадрирати ту пројектовану архитектонску ситуацију. То је заправо идеја о трајању и новом животу. Проактивно ангажовање рушевина телевизијске зграде трауматично је упозорење у погледу будућих догађаја, очувано у недодирљивој ирационалности постојаности слике рушења, будне у свести будућих генерација. Уместо форме, или наративне слике, монументалност може бити квалитет који се подстиче, евоцира, мисли, опажа – као нешто *изван*. Као трајно подсећање на могућност новог живота.

Секвенца 2*:* „Конструисање концепта“

Пројекти: Пословна зграда компаније *TEXTIL*, Ужице (реализовано 2007.), *DUBLE*, ентеријер компаније TEXTIL, Нови Београд (реализовано 2010.) и *DUBLE DUBLE*, ентеријер компаније TEXTIL, Нови Београд (реализовано 2015).[752]

---

[751] Прва награда на међународном конкурсу 2013. године, студио „Неоархитекти“. Пројекат у фази припреме пројектне документације.

[752] Аутор С. Веснић и В. Миленковић. Објекат *TEXTIL* – Награда Компаније „Новости“ за најбоље архитектонско остварење у 2007. години, Награда Инжењерске коморе Србије 2008. за најуспешније остварење на почетку каријере. *DUBLE*, ентеријер компаније TEXTIL – *Признање за ентеријер* 33. Салона архитектуре МПУ, Београд, 2011.
Објект Компаније TEXTIL у Ужицу номинован је за *Mies van der Rohe Award 2009.*

Геометрија нужно поседује покретност времена,[753] она је континуирана синтеза која гради један тоталитет. Својом покретљивости и трајањем, она остварује један специфичан и трајан хоризонт геометријске будућности јер је геометрија „(...) егзистенција објективно постојећег“.[754] Када илузивна стварност превазилази контекст и када програмирање сопствене стварности постаје тема, идеја о пројектовању „идеалног објекта“ који ће постојати дословно објективно постаје могућа. Идеална предметност и идеални поредак покрећу идеалност сопственог система и настајање новог аутентичног контекста. Када је простор ослобођен дизајна а дизајн истовремено постаје средство да се објасни унутрашња геометрија простора и геометризација чисте естетике, онда и сама естетика постаје стваралачки принцип. Идеални објекат пројектује идеалну геометрију која ствара идеалне временске пресеке. Објектом пословне зграде *TEXTIL* пројектована је *опна* која ствара метатериторијални контекст за сопствену идеју о савршеној геометрији. У анвелопи која постаје свет и стварност за себе, готово као својеврстан елитизам новог доба, стварају се сателити који ће потврдити живот идеалног објекта.

Секвенца 3: „Виртуелно у реалном“

Конкурсни пројекти студија „Неоархитекти“ за архитектонско-урбанистичке конкурсе у Београду:

„Пословни комплекс Дипос“, Београд (2017.)

„Градска галерија“, Косанчићев венац, Београд (2016.)

„Три централна трга у Београду“, Трг Николе Пашића, Трг Теразије и Трг Републике (2015.)

„РТС меморијал“ (2013.)

„Народни музеј“, Београд (2010.)

„Блокови 25–26: City Park, централна зона Новог Београда“, Нови Београд (2006.)

„Нове капије града – *Le nouve porte di Belgrado*“, Београд (2005)

---

[753] Edmund Husserl, *Ogledi o izvoru geometrije* (Osijek: Izdavački centar „Revija“ Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić“, 1982), 7.

[754] Ibid., 8.

„ГТЦ центар – Блок 19а“, Нови Београд (2005.)
„МФЦ Ушће“, Нови Београд (2004.)
„Туристичко пристаниште на Сави, Београд“ (2003.)
„Патријаршија СПЦ и Парохијски дом Храма и цркве Св. Саве“, Београд (2002.)

Ризик од тога да се буде модеран лежи у сношењу ризика од контингенције садашњег времена. Идеја о *над* или *изван* модерности или о метамодерном оличава жељу да се простор учини покретним, променљивим, неформалним, динамичним, пуним у својој празнини, и то управо пројектованом просторном и временском екстензијом, филозофским и естетским настављањем простора и времена. Када се исцртавањима аутентичне архитектонске слике пројектује пре његов продужетак, или оно *изван*, *преко*, *над*, него сам простор, креирају се нове карте живота за освајања нове архитектонске територије. С градњом аутентичне слике новог и следећег, уз нереализоване конкурсне пројекте на територији Београда, исцртава се и пројектује слика нове контингенције, или веровање и жеља да се заправо у ономе што није, или што није још увек, или што није никада – може видети сва његова савршена лепота.

Секвенца 4*:* „Естетика пројекције – бесконачно у коначном“**

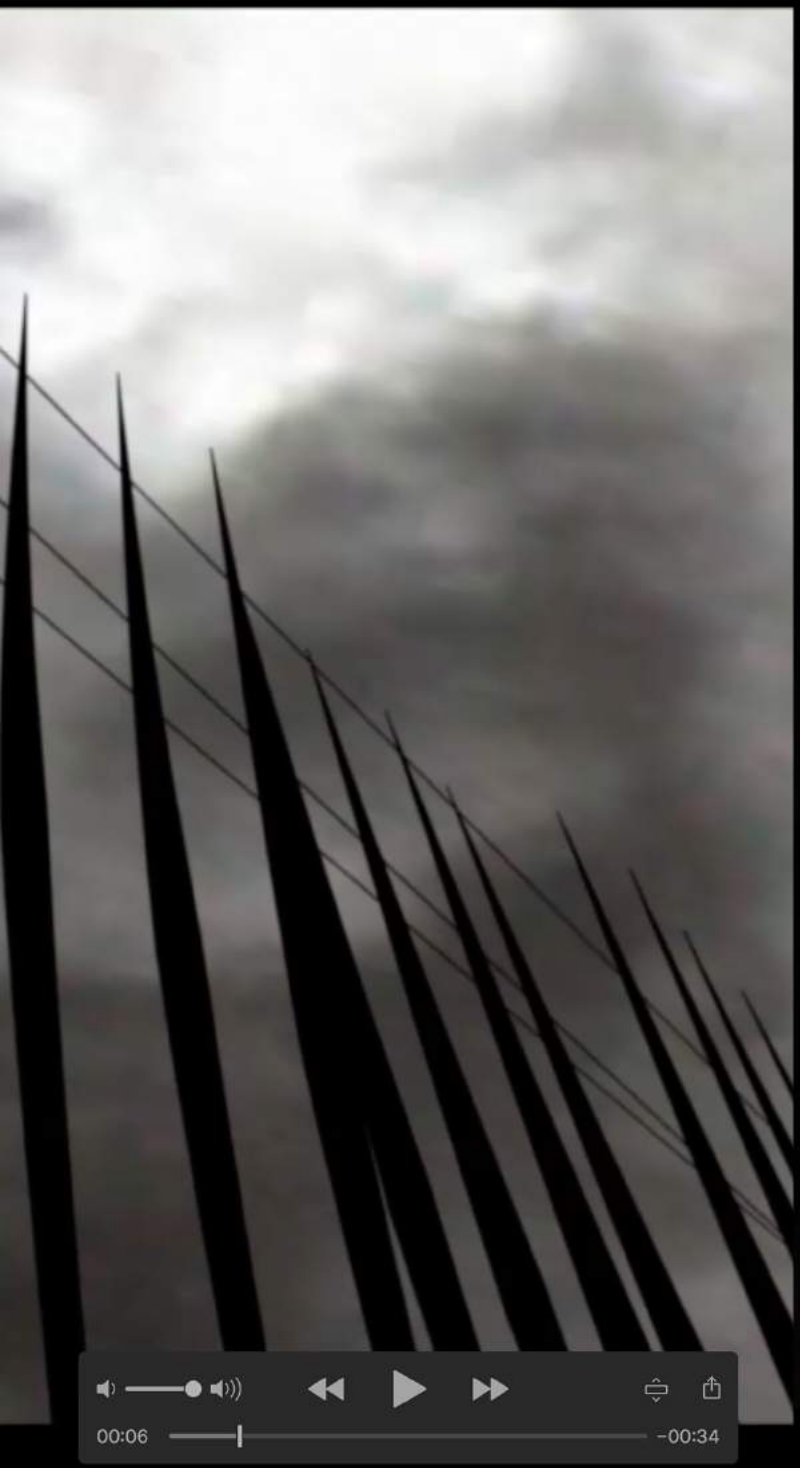
ВИЛА ПАВЛОВИЋ, Златибор, реализовано 2018.

Када се објект пројектује да би присуством стално надаље пројектовао особеност одсуства, онда са́мо одсуство постаје слика и филозофија онога што и са̂м објект јесте. Сам у себи и пројектованом контексту, објект континуирано открива одсуство, и дословно и као метафору, у искуству хоризонта у којем се растапа и који актуелизује; објект се притом не супротставља присуству, већ у равнотежи и комплементарности с њим подвлачи снагу одсуства, као нечег што је остало далеко од нашег разумевања, да би се као видљиво (па макар и измишљено) обнављало кроз памћење, имагинацију и машту. Да ли је могуће разумети како искуство нестајања простора и времена може изазвати, или изазивати, наш однос између стварног и илузије, живота и смрти; или како може одржавати идеју да је могуће савладати заустављање и осигурати стварање нове архитектуре и новог

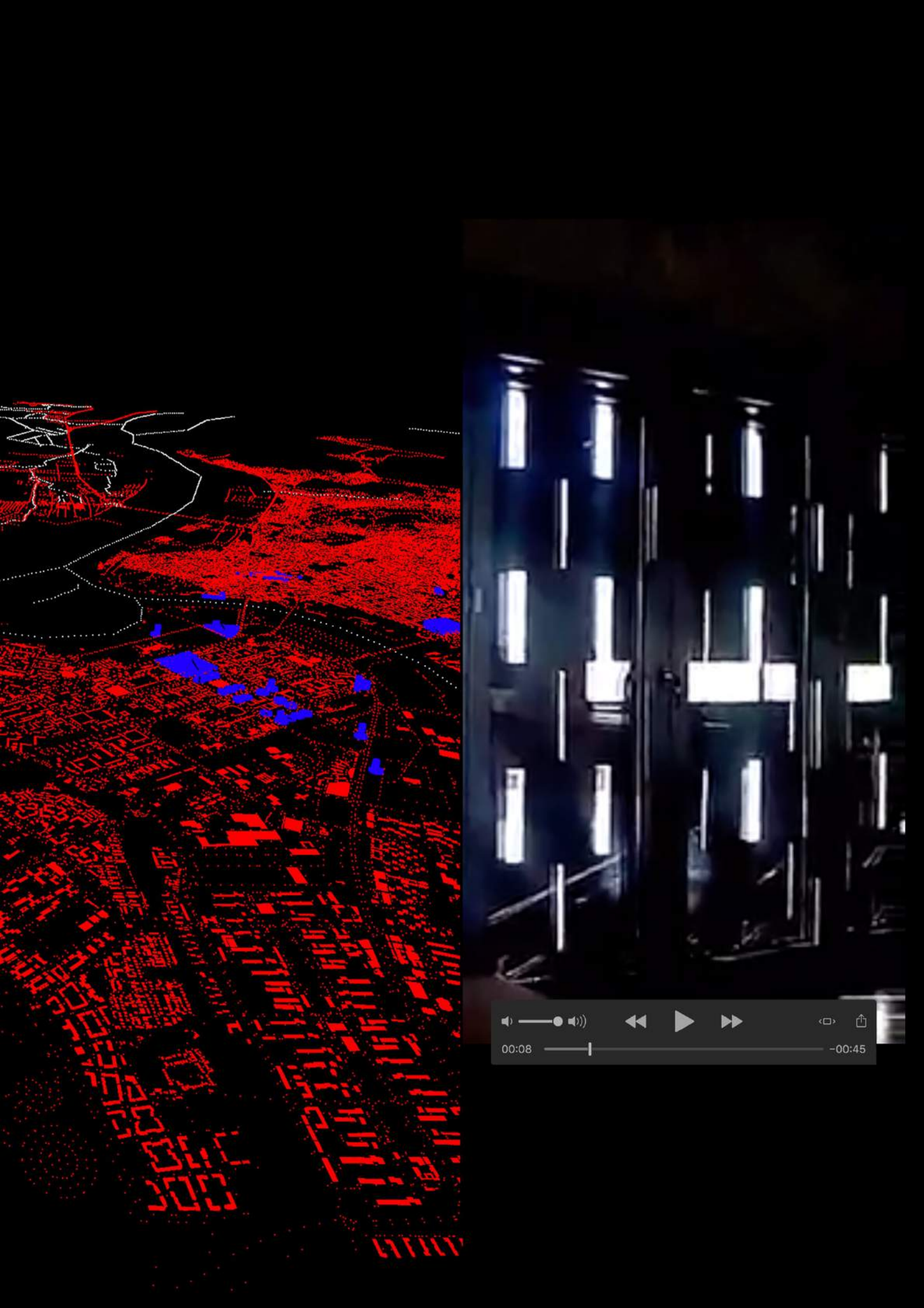
концепта? Привременост слике сна, видљива у постојаној линији хоризонта који кућа враћа у овај простор и ово време, изједначена с непролазности живота, налик је трагу који тело у води оставља иза свог покрета. Стварање новог естетичког и концептуалног контингента да би се омогућило постојање идеје о следећем сну, свету и животу, заправо о новом – сведочи да је све концепт.

[www.concept-architecture.com][755]

[755] Истраживачки пројекат предсатављен је на платфоми: www.concept-architecture.com.



22:39:35


00:08
-00:45

СЕКВЕНЦА 1
ДЕКОНСТРУКЦИЈА ИДЕЈЕ
16 М

СЕКВЕНЦА 2
КОНСТРУИСАЊЕ КОНЦЕПТА
BLUE MOON 5'55". HTTP://VIMEO.COM/116339712.
ПРОДУКЦИЈА НЕОАРХИТЕКТИ. РЕЖИЈА МАРТИНОВИЋ.

СЕКВЕНЦА 3
ВИРТУЕЛНО У РЕАЛНОМ
METAMAPING. WWW.CONCEPT-ARCHITECTURE.COM

СЕКВЕНЦА 4
ЕСТЕТИКА ПРОЈЕКЦИЈЕ - БЕСКОНАЧНО У КОНАЧНОМ
010101. WWW.CONCEPT-ARCHITECTURE.COM

IV. Закључак

АРХИТЕКТОНСКИ КОНЦЕПТ: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ

THE ARCHITECTURAL CONCEPT: OBJECT OF REALITY AND OBJECT OF ILLUSION

Филозофија као уметност производње концепата коју заступају Делез-Гатари потпуно и конзистентно пројектује се у архитектуру. Парафразираћу део њихове реченице: архитектура је уметност формирања, изумевања и произвођења архитектонских концепата. У том исказу једнако важну улогу имају два фрагмента: „је уметност“ и „формирање, изумевање и произвођење“. Иако на први поглед те синтагме остварују равнотежу (исказа), оне заправо проблематизују и метод и присуство субјекта. Није свако стварање уметност, нити свака уметност производи концепте. Дакле, тврдња да стварање концепата јесте уметност упућује на то да је концепт производ само посебног чина или такве креативне активности која или којом се остварује могућност са́мог концепта. Идеја о формирању, конструисању или продукцији концепта јасно упућује на постојање субјекта, онога који својим субјективним делањем нешто производи. Концепти се у архитектури, као и у филозофији, стварају у функцији проблема, сваки концепт упућује на онај проблем за који је везан и који му даје смисао. Осим тога, архитектонски концепт трајно је усмерен на стварање и настајање следећег, новог архитектонског објекта. Због тога је његова позиција смештена између стваралачке активности аутора и проблема који аутор актуелизује као проблем, истовремено стварајући свој објект. У Делез-Гатаријевој теорији концепта најзначајније исходиште за конструкцију архитектонског концепта јесте наговештај могућности да се промени идентитет концепта, или наговештај да концепт има капацитет да мења улоге прелазећи из позиције објекта аутора у формацију субјекта који ствара:

„У ствари, ако га одредимо као један посебан објект, други је само други субјект онако како се указује мени; а ако га одредимо као неки други субјект, онда сам ја други онако како се указујем њему... у чему се састоји позиција другог, она позиција коју други *субјект* заузима само онда када се мени указује као посебан објект, и коју ја, са своје стране, заузимам као посебан објект кад се указујем њему?“[756]

Архитектонска вредност ове идеје превођења и трансформације субјективности архитекте у оно објектно концепта обезбеђује то да архитектонском концепту можемо да доделимо динамичку стваралачку улогу. Архитектонски концепт, као бесконачно кретање мисли и кретање бесконачног, ствара динамику исто као и догађај (а концепт јесте *и* догађај[757]), осигуравајући потенцијал за архитектонско стварање. Обухватање проблема концептом и кретање концепта има чисту функционалну архитектонску вредност у покретању жеље за објектом. Однос субјекта (слободе) и објекта (коначности),[758] постојање жеље за присуством аутора, као и нека врста очекивања (у недостајању) објекта, примарна је архитектонска методолошка вредност. Опсег који дефинише динамичан и променљив однос архитектонског субјекта и објекта, архитекте и његовог дела, чини виталан контекст архитектонске дисциплинарности и архитектонске продукције. Реконструисали смо Ајзенманов концепт пројекта[759] како бисмо довели у везу „метапројект“ и Делез-Гатаријев „план иманенције“, и у следећој инстанцији прецизно раздвојили архитектонски концепт од пројекта. Посредством Делез-Гатаријевих теорија, архитектонски концепт је тумачен као другачији од објекта филозофије, уз закључак да циљ архитектонске филозофије није само стварање концепата, већ је од суштинске важности *стварање концептима*. Архитектонски пројект, као и сви архитектонски процеси, индукован је и зависан од архитектонског концепта. Основно питање пројекта

[756] Делез и Гатари, *Шта је филозофија?*, 22.

[757] Ibid., 28.

[758] Треба подсетити да однос субјекта и објекта за Делез-Гатарија није у првом плану, док овде важи супротно.

[759] Видети поглавље Пројектовање концепта.

Ајзенман је изједначио с питањем интенције у архитектури.[760] Концепт пројекта који је увео ослања се на два важна места: концепт је језгро пројекта и друго, што је за њега још значајније, постоји институционална и дисциплинарна моћ пројекта да утиче, да одређује и усмерава свет. У таквој формацији, концептуална целовитост се гради око идеје пројекта, чијом се концептуализацијом отвара могућност да се „има пројект".[761] Концептуализацијом идеје стварају се унутрашњи односи унутар пројекта, дефинишући свеукупан специфичан контекст у коме ће се идеја материјализовати. Важност архитектонског пројекта, према Ајзенману, налази се у његовој моћи да остварује критичко резоновање архитектуре као дисциплине, или да пројектом обликује и дефинише свет око себе. Ајзенманова идеја да метапројекти дефинишу свет у извесном смислу аналогна је Делез-Гатаријевом плану иманенције који ствара слику мишљења. Значај увођења метапројекта јесте историјско фундирање метапозиције архитектуре континуираним настајањем једне архитектонске филозофије, чиме се омогућују инвенција и постављања новог, онога што следи, онога што очекујемо или онога што желимо да и свет, али и архитектура, буду. Међутим, метапозиција и метаниво захтевају искорак изван историјског, онога континуираног, изван простора и времена. Зато се, изнад свега, најважније питање архитектуре, као уосталом и филозофије, решава „у оној јединственој тачки у којој су концепт и стварање повезани".[762] Архитектура је утемељена у свом стварању и почиње у ономе што мисли и ствара архитектонским концептом. Ова представа архитектуре у њеном стварању јасно је видљива у комплексном архитектонском чину дислоцирања. Тачно је да архитектура, као и индивидуални гестови архитекте, парадоксално, стално измештају и померају оно што је сама дисциплина фундирала и саградила, првенствено свој властити објект. Истовремено, својим стварањем архитекта измешта сопствене објекте, концепт или супстанцијални

[760] Битно је истаћи раздвајање појмова *пројект* и *дизајн* (видети поглавље Самокомплетирање у виртуелном). О потенцијалу тих протокола да потпуно превазилазе свој онтолошки статус видети у: Vesnić, "What Is an Architectural Concept? The 'Concept' of Deleuze and 'Project' of Eisenman," 1122–1136.

[761] Глагол „имати" овде треба схатити у четири или пет његових значења: поседовати нешто, затим бити жив, бити на неком месту, и требати или морати.

[762] „*Ainsi donc la question de la philosophie est le point singulier où le concept et la création se rapportent l'un à l'autre*." Deleuze, Guattari, *Qu'est- ce que la philosophie?*, 16.

објект, да би омогућио различита (необична) присуства *особеним одсуством оног другог.* Присуства која су објашњена одсуством, као концепт објектом, или објект концептом, оно су што архитектуру као дисциплину чини моћном. Делез и Гатари утемељили су стварање и самопостављање као оно што концепт чини моћним, али што истовремено даје моћ целокупној филозофији коју креирају. Попут овог реципроцитета између стварања и самопостављања концепта (што је више створен, више се и самопоставља), потпун пројектантски капацитет и снага концепта огледају се у његовој могућој објективној пројекцији. Услов за настајање концепта у архитектури, делезовска слободна стваралачка активност која омогућује постављање „у себи самом", независно и нужно, у ствари је окупиран(а) жељом за субјективно идеализованим објектом. Архитектонски концепти стога представљају она стварања која генеришу моменте када најсубјективније постаје најобјективније.

Концепт се ствара, он је производ субјектне стваралачке активности, али то стварање није само себи сврха. Суштинска вредност концепта за архитектуру јесте његов чист стваралачки и креативни потенцијал за ново стварање, креирање нових концепата и нових концепција, нових објеката, филозофије и естетике будућности. Ако потенцијалност схватимо као могућност да се не пређе у стварно, у актуелно, и ако га временски одредимо, онда тај моменат да се нешто не реализује или не актуелизује постаје чиста архитектонска (можда и филозофска) стваралачка основа. Архитектонски концепт садржи мисао, мишљење и мноштвености које превазилазе његову реализацију или објективизацију (у другом концепту и концепцији, пројекту или објекту). Садржај концепта оставља могућност, простор и време да се не актуелизује, да се не оствари и да се не пређе у коначно. Ајзенманова формација пројекта јесте пројект нечега, дефинисање специфичне просторне и временске ситуације (дефинисаност у архитектури значи коначност, актуелизацију, прелазак у форму). Архитектура међутим нужно имплицира непрекидно померање, истраживање, пропитивање, деконструисање граница, а не само дефинисање света тј. стварности. Архитектонски концепти самогенеришу потенцијал за ново и аутентично, и то превазилажењима сопствене материјализације, стварајући у осећају испуњења

истовремено његово одлагање. Стога је њихова права вредност у контингенцији новог. Истовремено интегришући све претходно у новом, архитектонски концепти омогућују континуитет архитектонског стварања управо капацитетом да генеришу аутентичне и нове вредности простора, времена и мишљења као таквог. Природа архитектуре, која се налази између филозофије, науке и уметности, преплиће планове имманенције, референције и композиције. У преласцима између осећаја супротности планова, архитекта задржава сопствену утилитарност, концептуализацију и на крају технике свог архитектонског контекста, служећи се својим сопственим средствима. Када архитекта напушта своје поље да би у плану имманенције потражио концепцијско упориште, када употребом научне функције осигурава сопствену продукцију, или када изазива чулне утиске као естетску пројекцију, или пак експлоатишући концепт, функцију и чулни утисак – реч је о жељи да се све интегрише у архитектонском концепту. Некада приметна, некад несвесна и потпуно интуитивна прелажења из плана у план, суптилна или (не)контролисана – архитектонска кретања у комплексном простору сложених планова представљају потрагу за позицијом како би се из ње напослетку пројектовао архитектонски концепт који ће захватити и филозофију и естетику једне стварности и једне илузије.

Ако је сврха архитектуре да посредством свог објекта ствара ново бесконачно у сваком коначном, те да сваким коначним отвори нове просторе бескраја, онда стварати концепте значи креирати особено естетско искуство, попут *менталних продужетака* онога што видимо. Естетски осећај и мисао коју омогућује сама перцепција објекта превазилази постојање објекта. Када чулни утисак постаје естетика концепта, односно када филозофија концепта као његова естетика постаје видљива и када је, поред тога, у његовој естетичкој пројекцији тачна и могуће ју је именовати – посреди је један одређени архитектонски концепт. Стварањем коначног својим супстанцијалним објектом, архитектонски концепт, попут уметности, задобија коначно, чиме осигурава свој објектни статус. Иако стваран у филозофско-естетској пројекцији као објект стварности, архитектонски концепт превазилази свој *живот облика*, јер је у свом савршеном сну интенционално постављен ка бесконачном. То архитектонском концепту

омогућава његова филозофија. Бесконачност ствара илузију да је могуће ново стварно, оно што још није стварно, јер су ствари, као и речи, најпотентније и најсавршеније док још нису испуњене саме у себи или када превазилазе саме себе. Зато је архитектонски концепт истовремено и објект илузије, који одржава своју потенцију да превазилази сопствену пројектовану стварност. Ако архитектуру на тренутак посматрамо као искључиво нувеловско подручје открића, незнања и ризика, или то непознато место дословно поистоветимо с топосом неминовне архитектонске тајне, онда архитектонски концепт припада и ствара простор изазова, (не)дефинисано место које никад до краја не познајемо, стварни простор илузије који нам можда жељено измиче. Илузија тако постаје пројектовани концептуални продужетак онога што видимо и онога што разумемо. То архитектонском концепту омогућава његова естетика. Простор и време који су стално испред, виртуелни или стварни простор илузије простор је који ће, парадоксално, управо архитектонски концепт истовремено стварати и измешати. Јер суштина концепта је стварање новог, и стварног, и илузивног архитектонског простора и времена. Филозофија и естетика архитектуре заувек ће остати интегрисане у ономе што називамо *архитектонски концепт*.

БИБЛИОГРАФИЈА

Agamben, Đorđo. *Profanacije.* Beograd: Rende, 2010.

Agamben, Giorgio. *Bartleby ili o kontingenciji.* Zagreb: Maendarmedia*,* 2009.

Agamben, Đorđo. *Dispozitiv i drugi eseji*. Novi Sad: Adresa, 2012.

Adorno, Teodor. *Negativna dijalektika*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1979.

Adorno, Theodor W. *Negative Dialektik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1966.

Ajzenman, Piter. *O idealnom objektu arhitekture: izabrani tekstovi I*. Ur. Petar Bojanić, Vladan Đokić. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet, 2013.

Anderson, Michael Asgaard and Henrix Oxvig, eds. *Paradoxes of Appearing, Esseys on Art, Architecture and Philosophy*. Baden: Lars Muller Publishers, 2009.

Ando, Tadao. "Beyond Horizonts in Architecture." In *Tadao Ando,* ed. Kenneth Frampton. New York: Museum of Modern Art, 1991

Arendt, Hannah. "The Conquest of Space and the Stature of Man," in *The New Atlantis*, No18, Fall, (2007): 42–55.

Arent, Hana. *Šta je filozofija egzistencije?* Beograd: Dosije studio, 2013.

Audi, Robert, ed. *The Cambridge Dictionary of Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.

Badiou, Alain. *Handbook of Inaesthetics*. California: Stanford University Press, 2005.

Badiou, Alain. *The Model of Concept: An Introduction to the Materialist Epistemology of Mathematics.* Melbourne: re.press, 2007.

Badiou, Alain. *Being and Event.* London: Continuum, 2005.

Baker, Gordon. "Wittgenstein: Concepts or Conceptions?". *The Harvard Review of Philosophy* IX (2001): 7–23.

Ballantyne, Andrew. *Deleuze and Guattari for Architects*. London & New York: Routledge, 2007.

Barthes, Roland. "The Death of the Author." In *Roland Barthes, Image, Music, Text*, ed. Stephen Heath. London: Fontana Press, 1977.

Bataille*,* Georges. *Death and Sensuality: a Study of Eroticism and the Taboo*. New York: Walker and Company, 1962.

Baumgarten, Alexander Gottlieb. *Aesthetica, Volume 1*. Charleston: Nabu Press, 2012.

Baudrillard, Jean. *Why Hasn't Everything Already Disappeared?* Calcutta: Seagull Books, 2009.

Baudrillard, Jean i Jean Nouvel. *Singularni objekti – Arhitektura i filozofija.* Zagreb: AGM, 2008.

Bauman, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence.* Cambridge: Polity Press, 1991.

Bašlar, Gaston. *Novi naučni duh*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1991.

Benjamin, Walter. *Pariz, prestonica XIX veka. Vodič kroz Projekat Pasaži,* (1935), 15. Prevod Aleksa Golijanin, 2011. (pristupljeno 25. avgusta 2015). http://anarhija-blok45.net1zen.com.

Bachelard, Gaston. *Dialectique de la durée.* Paris: Presses Universitaires de France, 1963.

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

Bergson, Anri. *Materija i pamćenje*. Beograd: Fedon, 2013.

Bergson, Henri. *The World of Dreams*. New York: Philosophical Library, 1958.

Berger, John. *Ways of Seeing*. London: Penguin, 1990.

Berman, Marshal. *All that is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity.* New York: Penguin Books Ltd, 1988.

Benjamin, Andrew. *Architectural Philosophy*. London, New Brunswick, New Jersey: The Athlone Press, 2000.

Bojanić, Petar. „Pensare l'architettura/disciplinare l'architettura." in *Aut Aut*, 368, Milano (2015): 49–51.

Bojanić, Petar. *Nasilje, figure suverenosti*. Beograd: Biblioteka Fronesis, 2007.

Bojanić, Petar, Vladan Đokić, "The Architectural Philosophy", eds. P. Bojanić & V. Đokić, *AoD Interviews. Architecture of Deconstruction: The Specter of Jacques Derrida*. Belgrade: Faculty of Architecture, 2013.

Bojanić, Petar, Vladan Đokić, "La philosophia architettonica", *Rivista di estetica*, Torino, LabOnt, Rosenberg & Sellier Editori, Vol. 58, n. 1 (2015): 81–88.

Boudon, Philippe. „Concept on Conception. An Epistemological Commentary," *The Nordic Journal of Architectural Research No. 1*, (1999): 27–38. http://arkitekturforskning.net/na/article/view/426/379 (pristupljeno 5. avgusta 2015).

Boudon, Philippe. „The Point of View of Measurement in Architectural Conception: From the Question of Scale to Scale as Question,“ *The Nordic Journal of Architectural Research No. 1*, (1999): 7–18. (pristupljeno 5. juna 2015). http://arkitekturforskning.net/na/article/viewFile/425/378.

Bourriaud, Nicolas. *Relational Aesthetics*. Dijon: Les Presses du Reel, 2002.

Bunge, Mario. *Treatise on Basic Philosophy, Vol. I Semantics I: Sense and Reference*. Dordrecth-Boston: Reidel Publishing Co, 1974.

Buchloh, H. D. Benjamin. *Gerhard Richter*. Cambridge, London: The MIT Press, 2009. (pristupljeno 2. avgusta 2017). https://mitpress.mit.edu/sites/default/files/titles/content/9780262513128_sch_0001.pdf

Vajthed, Alfred Nort. *Nauka i moderni svet.* Beograd: Nolit, 1976.

Vesnić, Snežana. “What Is an Architectural Concept? The ’Concept’ of Deleuze and ’Project’ of Eisenman.” *Philosophy and Society*, 4 (2017): 1122–1136.

Virilio, Paul. *Esthétique de la Disparition*. Paris: Editions Galilée, 1989.

Virilio, Pol. *Kritični prostor*. Čačak–Beograd: Gradac, 2011.

Vitgenštajn, Ludvig. *Filosofska istraživanja*. Beograd: Nolit, 1980.

Gandelsonas, Mario. “Linqustics in Architecture”, in Hays, K. Michael, ed. *Architecture Theory Since 1968*, 112–122. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

Guyer, Paul. *The Cambridge Companion to Kant's Critique of Pure Reason*. New York: Cambridge University Press, 2010.

Gleiter, Jörg H. “Peter Eisenman, or How to Eliminate What One Becomes”, *SAJ, Volume 6. No.03,* ISSUES, 2014.

Gödeland, Kurt and others. *Collected Works: Volume I: Publications 1929–1936*. New York: Oxford University Press, 1986.

Goodman, Nelson. *Languages of Art–An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis / Cambridge: Hackett Publishing Company, 1976.

Groff, Rudolf, ed. *Subject and Object. Frankfurt School Writtings on Epystemology, Ontology, and Method*. London: Bloomsbury, 2014.

Guattari, Felix. *Chaosmosis an Ethico-aesthetic Paradigm.* Bloomington & Indianopolis: Indiana University Press, 1995.

Damisch, Hubert. *The Origin of Perspective*. Cambridge, MA: MIT Press, 1995.

Damisch, Hubert. *Noah's Ark: Essays on Architecture*. Cambridge, MA: MIT Press, 2016.

Delez, Žil, Kler Parne. *Dijalozi*. Beograd: Fedon, 2009.

Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: Presses Universitaires de France, 1968.

Deleuze, Gilles. *Difference and Repetition*. New York: Columbia University Press, 1994.

Delez, Žil. *Razlika i ponavljanje*. Beograd: Fedon, 2009.

Delez, Žil. *Bergsonizam*. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 2001.

Deleuze, Gilles. *The Logic of Sense*. New York: Columbia University Press, 1990.

Deleuse, Gilles. *Francis Bakon, The Logic of Sensation.* Mineneapolis: University of Minesstota Press, 2003.

Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: Athlone Press, 1993.

Deleuze, Gilles. *Cinema 2: The Time-Image*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.

Deleuze, Gilles. *Empiricism and Subjectivity: An Essay on Hume's Theory of Human Nature* New York: Columbia University Press, 2001.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari. *Qu'est- ce que la philosophie?* Paris: Les éditions de minuit, 1991.

Deluze, Gilles, Felix Guattari. *What is Philosophy?* New York: Columbia University Press, 1994.

Делез, Жил, Феликс Гатари. *Шта је филозофија?* Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 1995.

Delez, Žil, Feliks Gatari. *Anti-Edip. Kapitalizam i shizofrenija.* Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića Sremski Karlovci, 1990.

Deleuze, Gilles, Felix Guattari. *A Thousand Plateaus Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 1987.

Deleuze, Gilles, Félix Guattari, *Capitalisme et Schizophrénie: Mille Plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1991.

Deleuze, Gilles, Jonathan Strauss. „The Fold.“ In *Yale French Studies*. *Baroque Topographies: Literature / History / Philosophy, No. 80* (1991): 227-247.

Derrida, Jacques. *Edmund Husserl's Origin of Geometry: An Introduction*. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1998.

Derrida, Jacques, Peter Eisenman. *Chora L Works: Jacques Derrida and Peter Eisenman*. The Monacelli Press, 1997.

Derrida, Jaques. *Writing and Difference*. New York: Routledge, 2001.

Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. Sarajevo: „Šahinpašić", Biblioteka Diskursi, 2007.

Derrida, Jacques. *L'écriture et la Différence.* New York: Routledge, 2001.

Derrida, Jacques. "Architecture Where the Desire May Live", Interview with Eva Meyer, 1986., *Rethinking Architecture*: *A Reader in Cultural Theory,* Neil Leach ed. New York: Routelge, 1997.

Derrida, Jacque. *Signeponge-Signsponge*. New York: Columbia University Press, 1984.

De Solà-Morales, Ignasi. *Differences: Topographies of Contemporary Architecture*. Cambridge: MIT Press. 1997.

Đokić, Vladan & Petar Bojanić, eds. *Peter Eisenman*: *In Dialogue with Architects and Philosophers*. Milan: Mimesis International, 2017.

Eisenman, Piter. "Folding in Time. The Singularity of Rebstock." In *Folding in Architecture*, ed. Greg Lynn, 38-42. Chirchester: Willey-Academy Press, 2004.

Eisenman, Peter. „Diagram: An Original Scene of Writting." In *The Diagrams of Architecture,* ed. Mark Garsia, 92–103. London: Chichester Wiley, 2010.

Evans, Dylan. *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*. London: Routledge, 1996.

Evans, Robin. *The Projective Cast, Architecture and its Three Geometries*. Cambridge: MIT Press, 1995.

Ezcurdia, Maite. "The Concept-Conception Distinction." In *Philosophical Issues* 9, Concepts, (1998): 187–192. http://www.jstor.org/stable/1522969 (pristupljeno 12. marta 2017).

Zaera, Alejandro. "Jean Nouvel: Intensifying the Real"', *El Croquis, Jean Nouvel 1987–1998, 65/66,* (2000), 42–70.

Zalta, N. Edward. „Fregean Senses, Modes of Presentation, and Concepts." In *Philosophical Perspectives*, 15, Methaphysics, Noûst, 35 (2001): 335–359.

Zangwill, Nick. *The Methaphysics of Beauty.* Itaca, London: Cornell University Press, 2001.

Ilyenkov, Evald. *The Dialectics of the Abstract & the Concrete in Marx's Capital*. Moscow: Progress Publishers, 1982.

Inwood, Michael. *A Hegel Dictionary Blackwell Philosopher Dictionaries.* Oxford: Blackwell Publisher, 1992.

Jencks, Charles. *Le Corbusier & The Architecture of Reinvention*. London: AA Publications, 2003.

Johnson, Paul-Alan. *The Theory of Architecture: Concepts Themes & Practices*. John Wiley & Sons, 1994.

Kant, Imanuel. *Kritika praktičnog uma*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod Beograd, 1979.

Kerry, Benno. "Über Anschauung und ihre psychische Verarbeitung. Zweiter Artikel." *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 10, (1886): 419–467.

Костић, Александра, ур. *Парадокс фикције: Огледи из савремене аналитичке естетике.* Београд: Федон, 2013.

Kroče, Benedeto. *Estetika kao nauka o izrazu i opšta lingvistika*. Beograd: Kosmos, 1934.

Krstić, Predrag. *Subjekt protiv subjektivnosti: Adorno i filozofija subjekta*. Beograd: Institut za filozofiju i društvenu teoriju, 2007.

Koolhas, Rem. *Delirious New York. New York: A Retroactive Manifesto of Manhattan*. New York: The Monacelli Press, 1994.

Kuma, Kengo. *Anti-Object*. London: AA, 2008.

Latour, Bruno. "Networks, Societies, Spheres: Reflections of an Actor-network Theorist." *International Journal of Communication 5*, 2011.

Latur, Bruno. *Nikada nismo bili moderni. Esej iz asimetrične antropologije.* Novi Sad: Mediteran publishing, 2010.

Latur, Bruno. *Mreže, društva, sfere: razmatranja jednog teoretičara aktera-mreže*. Beograd: FMK, 2017

Leach, Neal. *Camouflage.* Cambridge, MA: Massachusetts Institute of Technology, 2006.

Le Korbizje. *Ka pravoj arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 1999.

Le Corbusier. *Vers Une Architecture*. Paris: Les Éditions G. Crès Et C, 1925.

Le Corbusier. *Le Poème de l'Angle Droit*. Paris: Éditions Tériade, 1955.

Le Corbusier. *Oeuvre complète, Vol. 1: 1910–1922*. Zurich: Éditions d'Architecture, 1990.

Margolis, Eric, Stephen Laurence. "The Ontology of Concepts-Abstract Objects or Mental Representations?." In *Noûs*, 41, (2007): 561–593, (pristupljeno 11. juna 2017), www.margolisphilosophy.com/uploads/1/1/0/7/11073530/ontologyconcepts.pdf.

Mertins, Detlef. *Modernity Unbound*. London: AA Publictions, 2011.

Melcer, Donald i Meg Haris Vilijams. *Poimanje lepote. Uloga estetičkog konflikta u razvoju, nasilju i umetnosti.* Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 2000.

Moulis, Antony. „Le Corbusier's horizon: Tehnique and the Architectural Plan." *Architectural Theory Review*, Vol. 8, No. 2, (2003): 134–142, (pristupljeno: 15. juna 2015.), https://espace.library.uq.edu.au/view/UQ:3597/Antony_Moulis_Le_Corbusier_s_Horizon.pdf.

Nietzsche, Friedrich. *Ecce Homo How To Become What You Are*. New York: Oxford University Press Inc. 2007.

Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of skin: Architecture and the Sences.* A John Wiley and Sons, Ltd Publications, 2007.

Panofsky, Erwin. *Idea: prilog istoriji pojma starije teorije umetnosti.* Samostalno izdanje: Bogovođa, 1997.

Parr, Adrian ed. *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

Patton, Paul. „After the Linguistic Turn." In *The Oxford Handbook of Political Theory*, ed. John S. Dryzek, Bonnie Honig, and Anne Phillips, Oxford: Oxford University Press (2008): 125–139.

Пешикан, М., Ј. Јерковић и М. Пижурица. *Правопис српског језика*. Нови Сад: Матица српска, 2013.

Platon. *Timaj*. Beograd: NIRO Mladost, 1981.

Platon. *Država.* Prevod dr Albin Vilhar, dr Branko Pavlović. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 2002.

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

Rajchman, John. *The Deleuse Conections.* Cambridge: MIT Press, 1998.

Rasch, William. *Niklas Luhmann's Modernity: The Paradox of Differentiation.* Stanford, CA: Stanford University Press, 2000.

Rowe, Colin, Robert Slutzky. „Transparency: Literal i Phenomenal“. *Yale Architectural Journal perspecta*, 8 (1964): 21–32.

Russell, Bertrand. *Principles of Mathematics*. London and New York: Routledge, 2010.

Salmieri, Gregory. *Aristotle and the Problem of Concepts.* Proquest, Umi Dissertation Publishing, 2011, (pristupljeno 1. marta 2015.), http://d-scholarship.pitt.edu/8125/1/Salmieri_Dissertation_2008.pdf.

Scranton, L. Robert .“Vitruvius’ Art of Architecture.“ In *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol. 43, No. 4 (1974): 494–499.

Semetsky, Inna. “The Role of Intuition in Thinking and Learning: Deleuze and the pragmatic legacy.” In *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 36, No. 4 (2004): 433–454.

Sloterdijk, Peter. *Sphären. Mikrosphärologie – Band I: Blasen*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 1998.

Sloterdijk, Peter. *Sphären. Makrosphärologie – Band II: Globen.* Berlin: Suhrkamp Verlag, 1999.

Sloterdijk, Peter. *Sphären. Plurale Sphärologie – Band III: Schäume*. Berlin: Suhrkamp Verlag, 2004.

Sloterdijk, Peter. *Sfere I: Mehurovi*. Beograd: Fedon 2010.

Sloterdijk, Peter. *Derrida, an Egyptian: On the Problem of the Jewish Pyramid*. Cambridge: Polity Press, 2009.

Sloterdijk, Peter. “Talking to Myself about the Poetics of Space.” In *Harvard Design Magazine,* (*Sustainability*) + *Pleasure,* Vol. I: Culture and Architecture, No. 30, S/S, 2009.

Sloterdijk*,* Peter. *Architecture As an Art of Immersion*, (pristupljeno 15. marta 2016), http://interstices.ac.nz/wp-content/uploads/2011/11/INT12_Sloterdijk.pdf.

Smith, W. Daniel. *Gilles Deleuze and the Philosophy of Difference: Toward a Transcendental* Empiricism. Chicago: University of Chicago, Department of Philosophy, 1997.

Sovrović, Mirjana, ur. *Paradoks fikcije*: *Ogledi iz savremene analitičke estetike*. Beograd: Fedon, 2013.

Stivale, Charles J. ed. *Gilles Deleuze: Key Concepts.* Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press, 2005.

Stiegler, Bernard. *Technics and Time, 1: The Fault of Epimetheus.* Stanford California: Stanford University Press, 1998.

Stjernberg, Fredrik. *Strawson's Descriptive Metaphysics – Its Scope and Limits.* (pristupljeno 2. avgusta 2015), http://www.klemens.sav.sk/fiusav/doc/organon/2009/4/529-541.pdf.

Scruton, Roger. *Beauty*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

Schumacher, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture, Volume I: A New Framework for Architecture*, Chichester: Wiley, 2011.

Schumacher, Patrik. *The Autopoiesis of Architecture, Volume II: A New Agenda for Architecture*, Chichester: Wiley, 2012.

Stapenhorst, Carolin. *Concept: A Dialogic Instrument in Architectural Design*. Berlin: Jovis, 2016.

Temple, Nicholas. *Disclosing Horizons Architecture: Perspective and Redemptive Space*. New York: Routledge, 2007.

Till, Jeremy. "Architecture and Contingency", *Field 1: 'Architecture and Indeterminacy'*, 2007, (pristupljeno 3. januar 2016), http://www.mom.arq.ufmg.br/mom/arq_interface/2a_aula/Till_architecture_and_contingency.pdf.

Tschumi, Bernard. *The Manhattan Transcripts*. London: Wiley, 1995.

Tschumi, Bernard. *Arhitektura i disjunkcija*. Zagreb: AGM, 2004.

Tschumi, Bernard. *Architecture Concepts: Red is Not a Color*. New York: Rizzoli, 2011.

Tschumi, Bernard. *Notations: Diagrams and Sequences*. London: Artifice Books on Architecture, 2014.

Tugendhat, Ernst. *Traditional and Analytical Philosophy: Lectures on the Philosophy of Language.* Cambridge: Cambridge University Press, 1982.

Flusser, Vilém. *The Shape of Things: A Philosophy of Design*. London: Reaktion Books, 1999.

Flusser, Vilém. *On Writing, Complexity, and the Technical Revolution*. Interview in Osnabrück, European Media Art Festival, September 1988, (pristupljeno 2. juna 2017), https://www.youtube.com/watch?v=lyfOcAAcoH8.

Fodor, A. Jerry. *Concepts: Where Cognitive Science Went Wrong*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

Foster, Roger. *Adorno The Recovery of Experience.* Albany, NY: State University of New York Press, 2007.

Frege, Gottlob. "Ueber Begriff und Gegenstand." *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie* 16/2 (1892): 192–205.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova, I*. Novi Sad: Matica srpska, 1969.

Frojd, Sigmund. *Tumačenje snova,* II, O snu. Novi Sad: Matica srpska, 1969.

Fuko, Mišel. "Šta je autor?", u Nada Popović-Perišić, ed. *Teorijska istraživanja 2 – Mehanizmi književne komunikacije*, Beograd: Institut za književnost i umetnost, 1983, 32–45.

Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka.* Beograd: Nolit, 1971.

Foucault, Michel. "What is Critique?" In *The Politics of Truth*, ed. S. Lotringer. Los Angeles: Semiotext(e), 2007.

Hall, Steven, Juhani Pallasmaa, Alberto Perez-Gomez. *Questions of Perception, Phenomenology of architecture*. San Francisco: Wiliam Stout Publishers, 2006.

Haber, Howie. „Supersymmetry, Part I (Theory)." In *Reviews, Tables and Plots*, Particle Data Group, 2015, (pristupljeno 1. marta 2016.), http://pdg.lbl.gov/2014/reviews/rpp2014-rev-susy-1-theory.pdf.

Хусерл, Едмунд. *Предавања о феноменологији унутрашње временске свијести.* Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића Сремски Карловци, 2004.

Husserl, Edmund. *Ogled o izvoru geometrije*. Osijek: Izdavački centar „Revija" Radničkog sveučilišta „Božidar Maslarić", 1982.

Cassarà, Silvio ed. *Peter Eisenman: Feints.* Milan: Skira, 2006.

Capozzi, Renato, Federica Visconti, "Il progetto di architettura come nesso tra teoria e prassi," *Techne 13*, (2017): 100–108, (pristupljeno 22. avgusta 2016.), http://dx.doi.org/10.13128/Techne-19741.

Criley, Mark Edwrd. *Contested Concepts and Competing Conceptions*. Pittsburg: ProQueset, 2007.

Cassin, Barbara ed. *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*. Princeton: Princeton University Press, 2014.

Chomsky, Noam. *Aspects of the Theory of Syntax.* Cambridge: MIT Press, 1965.

Hays, K. Michael, ed. *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998.

Hays, K. Michael. *Architecture's Desire: Reading the Late Avant-garde*. Cambridge, London: The MIT Press, 2010.

Hayes, Michael, et all. *Bernard Tschumi*. Columbia University Book of Architecture, 2003.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Fenomenologija duha*. Beograd: Dereta, 2005.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika 1*. Beograd: Kultura Beograd, 1970.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika 2*. Beograd: Kultura Beograd, 1970.

Hegel, Georg Vilhelm Fridrih. *Estetika 3*. Beograd: Kultura Beograd, 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Vorlesungen über die Ästhetik 1,Werke tom 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich. *Hegel's Preface to the „Phenomenology of Spirit"*, Yirmiyahu Yovel, tr. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.

Hettche, Matt. "Christian Wolff". *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2016), Edward N. Zalta (ed.), https://plato.stanford.edu/archives/win2016/entries/wolff-christian/>.

Hollier, Denis. *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille.* Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993.

Hofstadter, Douglas R. *GODEL, ESCHER, BACH: an Eternal Golden Braid*. New York: Basic Books, 1999.

Houlgate, Stephen. "Hegel's Aesthetics", *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (2014), ed. Edward N. Zalta, (pristupljeno 1. oktobra 2017.), http://plato.stanford.edu/archives/spr2014/entries/hegel-aesthetics/

Hughes, Francesca. *The Architecture of Error. Matter, Measure and the Misandvetures of Precizion.* London: The Mit Press, 2014.

Huyssen, Andreas. „Mapping the Postmodern." *New German Critique*, No. 33, *Modernity and Postmodernity* (1984): 5-52.

Šeling, Fridrih Vilhelm Jozef. *Bruno ili o božanskom i prirodnom principu stvari*. Beograd: Fedon, 2008.

Šefer, Žan-Mišel. *Zašto fikcija?* Novi Sad: Svetovi, 2001.

Шопенхауер, Артур. *Метафизика лепог*. Београд: Партенон, 2011.

Šopenhauer, Artur. *Svet kao volja i predstava.* Novi Sad: Matica srpska, 1981.

Šuvaković, Miško, A. Erjavec, ur., *Fifure u pokretu*: *Savremena zapadna estetika, filozofija i teorija umetnosti*. Beograd: Vujićić kolekcija, 2009.

Williamson, Timothy. *The Philosophy of Philosophy*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2007.

Wingham, Ivana. *Mobility of the Line: Art Architecture Design*. Basel: Birkhauser Verlag AG, 2010.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Sarajevo: „Veselin Masleša" – „Svjetlost", 1987.

Wittgenstein, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus.* London: Routledge and Kegan Paul, 1971.

Wittgenstein, Ludwig. *Culture and Value*. Oxford: Blackwell Publishers, 1998.

Wolff, Christian. *Logica Tedesca. Testo tedesco a fronte.* Milan: Bompiani, 2011.

Young, Eugene B., Gary Genosko, Janell Watson. *The Deleuze and Guattari Dictionary*. London, New York: Bloomsbury Academic, 2013.

Quine, Willard Van Orman. „Logic Based on Inclusion and Abstraction." In *The Journal of Symbolic Logic*, Vol. 2, No. 4, (1937): 145–152.

Електронски извори:

„Peter Eisenman: Project or Practice?", Architecture Fall, 2011, Lecture Series – September 30, 2011 at Grant Auditorium.

Jean Nouvel: Architecture is listening. Filmed by Germain Ferey, Edited by Martin Kogi, Produced by Marc-Christoph Wagner. Copyright: Louisiana Channel, Louisiana Museum of Modern Art, 2014. https://vimeo.com/85425632 (pristupljeno 15. januara 2015).

Jean Nouvel Les traits de l'architecte. Video recording, France Television Distribution. (2009).

Jean Nouvel in interview with Peter Hyatt. https://vimeo.com/52043845 (pristupljeno 1. juna 2015) .

*"*With new technology you can lie*"*. Imagina – the 3D technology's European trade fair, Montecarlo, 2010.

http://dictionary.reference.com

http://www.merriam-webster.com
http://english.stackexchange.com
http://www.thefreedictionary.com
http://www.merriam-webster.com
http://plato.stanford.edu
http://www.etymonline.com

ПРИЛОЗИ

ИНДЕКС ТАБЛИ

Табла 01: „Пирамида“
Табла 02: „Констурисање“
Табла 03: „1“
Табла 04: „I“
Табла 05: „СУБЈЕКТ : ОБЈЕКТ“
Табла 06: „Суперисметрија“
Табла 07: „ДРУГО“
Табла 08: „Процес“
Табла 09: „Чисто беспредметно“
Табла 10: „Жеља“
Табла 11: „Анти“
Табла 12: „Страст“
Табла 13: „Фикција“
Табла 14: „Савршено“
Табла 15: „□“
Табла 16: „Бреме“.

ИНДЕКС СЕКВЕНЦИ

Секвенце представљају кратке записе истраживачког пројекта „Савршени сан“ (www.concept-architecture.com).

Секвенца 1*:* „Деконструкција идеје“

Секвенца 2*:* „Конструисање концепта“

Секвенца 3: „Виртуелно у реалном“

Секвенца 4*:* „Естетика пројекције – бесконачно у коначном“

Извори фотографија, цртежа и видео материјала:

I Реализовани објекти С. Веснић 2001–18. године:

„Textil“, пословни објекат, Ужице (2007.)

„Double“*,* ентеријер компаније TEXTIL, Нови Београд, (2010.)

„Double Double“ ентеријер компаније TEXTIL, Нови Београд, (2015.)

„Маркер“, ентеријер Нови Београд (2011),

„Crossover” – Галерија ШТАБ, реконструкција, Бранков мост, Београд (2014.) и

„Вила Павловић“, Златибор (2018.)

II Конкурсни пројекти студија „Неоархитекти“ за архитектонско-урбанистичке конкурсе у Београду:

„Пословни комплекс Дипос“, Београд (2017.)

„Градска галерија“, Косанчићев венац, Београд (2016.)

„Три централна трга у Београду“, Трг Николе Пашића, Трг Теразије и Трг Републике (2015.)

„РТС меморијал“ (2013.)

„Народни музеј“, Београд (2010.)

„Блокови 25-26: City Park, централна зона Новог Београда“, Нови Београд (2006.)

„Нове капије града – *Le nouve porte di Belgrado*“, Београд (2005.)

„ГТЦ центар – Блок 19а“, Нови Београд (2005.)

„МФЦ Ушће“, Нови Београд (2004.)

„Патријаршија СПЦ и Парохијски дом Храма и цркве Св. Саве“, Београд (2002.)

„Туристичко пристаниште на Сави, Београд“ (2003.)

Аутор цртежа: © Неоархитекти.

Аутори фотографија и видео-материјала:
Снежана Веснић, Стефан Стојановић, Стефан Даниловић, Марко Маровић, Филип Мартиновић, Милица Лопичић, Ђорђе Томић, Зоран Мирчетић, Владимир Јовановић, Владимир Миленковић.

Обрада, продукција и постпродукција: Снежана Веснић, Владимир Јовановић, Филип Мартиновић, Владимир Миленковић.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Снежана Веснић (Лазаревац, 1974) дипломирала је на Архитектонском факултету Универзитета у Београду 2000. године, са дипломским радом *Архитектонско-урбанистички модели за реконструкцију јавних степеништа у Ужицу* (1/12 пројеката на *Contract World Award 2001*, Хановер, Немачка; реформа наставног плана и програма, изложба радова – репрезентативни модел, АФ Београд, 2001). На Универзитет уметности у Београду – Факултет примењених уметности и дизајна, одсек Унутрашња архитектура, уписала се 1995. Током паралелних студија, активно се бавила истраживањем на пољу концептуализације архитектонске и ликовне форме, редовно излагала на годишњим изложбама ФПУД и учествовала у раду ликовних колонија. На магистарске студије, Архитектонско и урбанистичко пројектовање, уписала се 2001., а на докторске академске студије – Архитектура и урбанизам, Универзитет у Београду – Архитектонски факултет, уписала се 2012.

На Архитектонском факултету у Београду, у периоду 1996–2000. била је студент демонстратор, а 2001/2002. запослена је као сарадник у настави на Катедри за архитектонско пројектовање. Г. 2014/2015. поново је радила као сарадник у настави, а од 2016. запослена је у звању асистента на Департману за архитектуру. Активно учествује у настави и на припреми курикулума за предмете Простор и облик, Архитектонско пројектовање и Студио пројекат. Сарадник је на предмету Филозофија на мастер студијама. Одржала је више предавања по позиву на теоријским пројектантским предметима. Редовно учествује на међународним конференцијама и објављује радове у стручним часописима и публикацијама.

Развијајући самосталну пројектантску праксу, 2000. Године оснива студио „Неоархитекти“, са В. Миленковић и Т. Стратимировић (www.neoarhitekti.net). Бави се архитектонским пројектовањем и теоријским истраживањем филозофије и естетике у архитектури, посебно негујући конкурсну праксу. У периоду 2001–2016. ради на стратегијском планирању у „Астра Симиту“, као технички директор ПС „Станком“ и као одговорни пројектант у „Неимар В“, „Terra Engineering“ и

„ScarDeck Engeenering“. Од 2001. сарадник је Министарства за област туризма и услуга Владе РС, на пословима категоризације туристичких објеката. У току 2017. радила као експерт НАЛЕД-а на реформи и примени Закона о планирању и изградњи. Члан је струковних организација УАС-а, ДАБ-а и ИКС-а (лиценца 300 В370 05).

Још као студент, добила је више награда на архитектонско-урбанистичким конкурсима, од којих је најзначајнија *7th International Student competition IFHP* “Accomodating Differences in Pluralistic Society”, Belfast 1994 *Award* (II награда, са А. Станковић). Била је ментор на радионицама EASA 2000 Antwerpen, Rotterdam, EASA 1999 Kavalla, Greece, EASA 1998 Malta.

Учествовала је на више од 20 ауторских професионалних архитектонско-урбанистичких конкурса, са три награде у међународној и осам награда у националној конкуренцији: „РТС меморијал“ *16* (I награда, 2013.), „Панорамски лифт“, Херцег Нови (1/4 равноправни откуп 2014.), „Нове капије града / Le nouve porte di Belgrado“ (II награда, 2005.), „ГТЦ центар - Блок 19а“, Нови Београд (специјална награда, 2005.), МФЦ „Ушће“, Нови Београд (II награда, 2004.), „Гимназија“, Краљево (II награда, 2002.), „Патријаршија СПЦ и Парохијски дом Храма и цркве Св. Саве“, Београд (специјална награда 2002.), „Трг галерија Матице Српске“, Нови Сад (I награда, 2001.), „Богословија, Хиландарски метох“, Ниш (I награда, 2000.), „Пословни ZEPTER центар“, Бањалука (III награда, 1999.), „Пословни комплекс Дипос“, Београд (II награда, 2017.).

У току професионалне каријере реализовала је више објеката, од којих се издвајају: Пословна зграда компаније *TEXTIL*, Ужице (2007), Стамбени објект у експерименталном биоклиматском стамбеном насељу *ЈУГОВИЋЕВО*, Нови Сад, (2014), Реконструкција Галерије *ШТАБ*, Бранков мост, Београд (2013), Ентеријери *DOUBLE* компаније *TEXTIL*, Нови Београд, 2010. и 2015., Ентеријер *МАРКЕР*, Нови Београд (2011) и *ВИЛА ПАВЛОВИЋ*, Златибор (2018).

Добитник је „Награде Компаније Новости“ за најбоље архитектонско остварење у 2007. години, „Признања за ентеријер 33. Салона архитектуре МПУ“, Београд, 2011., „Признања за архитектуру“ 29. Салона архитектуре МПУ, Београд, 2007., „Признања за пројекат“ 27. Салона архитектуре МПУ, Београд, 2005. и „Награде Инжењерске коморе Србије 2008 за најуспешније остварење на почетку каријере“.

Објект Компаније TEXTIL у Ужицу номинован је за „Mies van der Rohe Award 2009.“

www.neoarhitekti.net
www.concept-architecture.com

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Име и презиме аутора : Снежана Д. Веснић
Број индекса: Д 5/2012

Изјављујем

Да је докторска дисертација под називом:

ФИЛОЗОФИЈА И ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТОНСКОГ КОНЦЕПТА: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ

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

У Београду: Потпис аутора

.....

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора	Снежана Д. Веснић
Број индекса	Д 5/2012
Студијски програм	Докторске академске студије
Област	Архитектура
Наслов рада	**Филозофија и естетика архитектонског концепта: објект стварности и објект илузије**
Ментор	проф. др Владан Ђокић

Потписана Снежана Д. Веснић

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 о добијању академског звања доктор 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.

У Београду, Потпис аутора

.....

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

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

ФИЛОЗОФИЈА И ЕСТЕТИКА АРХИТЕКТОНСКОГ КОНЦЕПТА: ОБЈЕКТ СТВАРНОСТИ И ОБЈЕКТ ИЛУЗИЈЕ

која је моје ауторско дело.

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

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

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY- ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од понуђених шест опција)

У Београду, Потпис аутора

.....

1. **Ауторство**. Дозвољавате 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**. Дозвољавате 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 прерада**. Дозвољавате 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**. Дозвољавате 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 прерада**. Дозвољавате 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.** Дозвољавате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, као и његове прераде, ако се наведе име аутора на начин како је то одредио аутор или давалац лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерадā и слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.