

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
АРХИТЕКТОНСКИ ФАКУЛТЕТ

Јелена Д. Михајловић

**САВРЕМЕНИ ПРОСТОРИ
ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ**

докторска дисертација

Београд, 2016.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF ARCHITECTURE

Jelena D. Mihajlović

**CONTEMPORARY SPACES
OF HETEROTOPIAS IN ARCHITECTURE**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2016.

Ментор:

арх. Зоран Лазовић, редовни професор

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

Чланови комисије:

др Петар Бојанић, научни саветник

Универзитет у Београду, Институт за филозофију и друштвену теорију

Др Владан Ђокић, редовни професор

Универзитет у Београду, Архитектонски факултет

САВРЕМЕНИ ПРОСТОРИ ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ

РЕЗИМЕ

Иницијална намера овог рада је детектовање просторних феномена, а потом њихова инкорпорација у теоријске постулате Мишела Фукоа (Michel Foucault) о „другим просторима“ или хетеротопијама. У том циљу потребно је дати приказ доминатних тенденција присутних у урбаном пејзажу. Тренутни архитектонски и урбани простор је, претпоставља се, „дистанциран“ од модерне и постмодерне парадигме, услед чега га је тешко појаснити и категорисати. Поред тога, иако општи актуелни друштвени и културни амбијент одаје утисак непостојања простора за продукцију нечег новог и аутентичног, свеprisутнији су феномени који ту претпоставку негирају. Заправо карактеристична фрагментација, недефинисаност, неуравнотеженост данашњих околности у друштвеном и просторном контексту сугеришу и на одбацивање стереотипних форми. Све prisутнији су просторни асамблажи, који су ад хок решења, или пастиши у виду нових надограђиваних, имплементираних структура или форми у урбаном пејзажу. У таквом амбијенту концепт традиционалне урбане целине бива нарушен, тако да оно што дефинише целовитост у виду присуства континуитета и у виду извесне свести о постојаности и трајању бива потиснуто. Дисконтинуитет, како временски, тако и просторни, негира историјску хијерархију догађаја, тако да долази до нарушавања симболичке слике и просторног идентитета града. Такође, у раду ће се напарвити осврт на утопијско и дистопијско промишљање и пројектну праксу, у циљу детектовања нове „топије“ или новог *toposa*, као неминовног „утопијског наслеђа“. Актуелност теорије Мишела Фукоа о хетеротопијама је препозната као концепт детериторијализације или просторних измештања, као и као концепт позиције између реалности и фикције. У раду је кроз теорије о „другости“ појашњена сама концептуализација и принципи настанака и својстава „нових-старих“ феномена или хетеротопија. Наиме, ове просторне феномене дефинише нови сет односа који је и условљен утицајем општег културно-друштвеног амбијента. Стога, није искључиво реч о аутономним и изолованим

хетеротпским структурама, већ се мора узети у обзир и њихова адаптивност и креирање неких нових „хибридних“ форми, „трећих места“, или „простора између“ за које се може претпоставити да су све присутнији у архитектонској и урбанистичкој теорији. Будући, да је хипотеза заснована на претпоставци о промеливом идентитету, локалитету и значењу хетеротопија као и на претпоставци да неке структуре које се темеље на концепту идентитета, јесу и нису хетеротопије, анализирани су аспекти који дефинишу идентитет *toposa*, потом и *heterotoposa*. Хетеротопије сведоче о помереним границама када је реч о архитектонској и урбанистичкој пракси. Може се претпоставити да данашње социо-културне околности указују на инфериорност становника града и његову потребу за трагањем склоништа, неким видом изолације, азила, прибежишта, док је на другој страни реч о трагању за просторним сензацијама. И у једном и другом случају претпоставља се да је реч о хетеротопијама или два опречна просторна феномена који ће у раду бити анализирани.

КЉУЧНЕ РЕЧИ: архитектура, утопија, Мишел Фуко (Michel Foucault), хетеротопија, *другост*, идентитет, *лиминалност*, *набор*

НАУЧНА ОБЛАСТ: Архитектура

Ужа научна област: Архитектонско пројектовање и савремена архитектура

УДК: 72:711.4:130.2(043.3)

CONTEMPORARY SPACES OF HETEROPIAS IN ARCHITECTURE

SUMMARY

The initial intention of this work is detecting spatial phenomena, then their incorporation in theoretical postulates of Michel Foucault about "other spaces" or heterotopias. Due to that goal there is a need to give a display of dominant tendencies present in urban landscapes. Current architectural and urban space is, it is presumed, "distant" from modern and postmodern paradigm, due to which is hard to explain and categorize it. Nevertheless, although general actual social and cultural environment reveals the impression of nonexistence of space for production of something new and authentic, all-present are phenomena which negates that presumption. Actually the characteristic fragmentation, undefined, imbalance of today circumstances in social and spatial context suggest also rejecting of stereotypical forms. More present are spatial assemblages which are ad hoc solutions or pastiches in form of new upgraded, implemented structures or forms in urban landscape. In that environment the concept of traditional urban whole is disrupted, thus that which defines wholeness in form of presence of continuity and in form of certain consciousness about the existence and duration is rejected. Discontinuity, like temporal, thus spatial negates historical hierarchy of events, so it comes to violation of symbolical picture and spatial identity of the city. Also, in this work it will be made a review on utopian and dystopian reflection and project praxis, in order to detect the new "thopia" or new *topos*, as unavoidable "uthopical heritage". Actuality of Michel Foucault's theory about heterotopias is recognized as the concept of deterritorialization and spatial relocation, as well as concept of the position between reality and fiction. In this work through the theories of "otherness" is explained the conceptualization and principles of occurrence and properties "new-old" phenomena and heterotopias. Namely, this spatial phenomena are defined by new set of relations which is conditioned by the influence of the general cultural and social environment. Therefore, it is not the issue exclusively about autonomous and isolated heterotopic structures, but there is a need to take into consideration their adaptability and creating some new "hybrid" forms, "third places", or the spaces "in-between" which are presumed to be more and more present in architectural and urban theory. Being, that hypothesis is based on presumption of mutable identity, location and meaning of heterotopias, likewise

on presumption of structures which are based on the concept of identity, are and are not heterotopias, aspects which define identity of *topos* are analyzed, then also *heterotopos*. Heterotopias testify about moved borders when there is a word about architectural and urban praxis. It can be presumed that today social and cultural circumstances show inferiority of the citizens and their need for shelter search, some kind of isolation, asylum, refuge, while on the other side there is a word about search of spatial sensations. In both cases, it is presumed that there is a word about heterotopias or about two contrary spatial phenomena which are to be analyzed.

KEY WORDS: architecture, utopia, Michel Foucault, heterotopia, *otherness*, identity, *liminality*, *fold*

Interdisciplinary area: Architecture

Narrow interdisciplinary area: Architectural design and contemporary architecture

UDK: 72:711.4:130.2(043.3)

САДРЖАЈ:

УВОД

Уводне напомене о теми	1
Претходна анализа информација о предмету истраживања.....	2
Проблем и предмет истраживања.....	7
Циљеви истраживања.....	9
Задаци истраживања.....	9
Полазне хипотезе.....	9
Научне методе истраживања.....	10
Генерална структура докторске дисертације.....	11
Научна оправданост и очекивани резултати истраживања.....	13

ПРИКАЗ И ИНТЕРПРЕТАЦИЈА РЕЗУЛТАТА ИСТРАЖИВАЊА

1. Део: РАЗВОЈ ХЕТЕРОТОПНОГ ПРОМИШЉАЊА

I Глава: РЕЛАЦИЈЕ ВРЕМЕНСКИХ И ПРОСТОРНИХ ОДРЕДНИЦА

1.1. Доминација просторног аспекта у односу на временски	15
1.2. (Не)актуелност „добрих“ простора: утопија.....	21
1.2.1. Развојни циклус утопијске мисли.....	25
1.2.2. Постмодернизам: крај историје и утопије.....	26
1.3. Дистопија као репрезент садашњости	28

II Глава: ТРАЈЕКТОРИЈЕ ХЕТЕРОТОПИЈЕ

2.1. Фрагменти истраживања Мишела Фукоа	37
2.1.2. Хетеротопија као просторна метафора.....	41
2.2. Теоријске одреднице „других простора“.....	43
2.2.1. Фукоови принципи класификације хетеротопија	47
2.3. Хетеротопно промишљање у архитектури и уметности	48
2.3.1. Хетеротопија и уметност.....	48
2.3.2. Хетеротопија у архитектури: од историјских до савремених примера.....	50

2. Део: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ХЕТЕРОТОПИЈА

III Глава: НАЧЕЛА ФОРМИРАЊА „ДРУГОСТИ“

3.1. „Други“ у уметности и психоаналитичкој теорији:	
„Стадијим огледала“	57
3.2. Лиминација у простору:	
Граничне позиције као поље достизања „другости“	62
3.2.1. Улога лиминалне позиције у креирању идентитета	63
3.2.2. Лиминација и обред пролаза	
у конституисању идентитета	67
3.3. Улога „набора“ у креирању концепта „другости“	70
3.3.1. Фукоов дијаграм субјективизације	76

IV Глава: КОНСТИТУИСАЊЕ ИДЕНТИТЕТА (*HETERO*)*TOPOS-A*

4.1. Идентитет актера и динамика идентитета	80
4.2. Нивои и слике <i>topos-a</i>	84
4.2.1. Трансформација од простора до места	84
4.2.2. Елементи архитектонског простора	86
4.2.3. Град и просторни нивои	87
4.3. Идентитет (<i>hetero</i>) <i>topos-a</i>	90
4.3.1. Концепт идентитета	91
4.3.2. Просторна организација	92
4.3.3. Семантичка организација	93
4.3.4. Принцип дизајна	94
4.3.5. Форма, облик и објекат	94
4.3.6. Однос са контекстом	95

3. Део: ИДЕНТИФИКОВАЊЕ САВРЕМЕНИХ ПРОСТОРА ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ И УМЕТНОСТИ

V Глава: ХЕТЕРОТОПИЈЕ КАО ПРОДУКТИ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКОГ КОНТЕКСТА – ГЛОБАЛНИ ФЕНОМЕНИ

5.1. Утицај популизма: тематски паркови.....	97
5.1.1. „Дизнификација“ и креативне индустрије.....	102
5.1.2. Тематика наратива	106
5.1.3. Просторна организација тематског парка.....	108
5.2. „Нуспродукти“ друштва.....	111
5.2.1. Савремена „маргинална“ хетеротопија: прибежиште.....	111
5.2.2. Азил.....	116
5.2.2.1 Азил у Србији.....	118
5.2.3. Гето: глобално место протеривања.....	120

VI Глава: СТУДИЈА СЛУЧАЈА

6.1. Принципи формирања хетеротопија.....	123
6.2. Хетеротопија у „Првом резу“	125
6.3. Хетеротопија као култ „узвишености“.....	129
6.3.1. Први набор: „сублимишућа уметност“ Дејмиана Хрста.....	130
6.3.2. Други набор: град као уметничка аспирација.....	132
6.4. Дрвенград : илузија и реалност филма	135
6.4.1. Вернакуларна архитектура као „почетни дискурс“.....	137
6.4.2. Филм као други дискурс.....	138
6.4.3. Нивои Дрвенграда као <i>heterotopos</i> -а.....	140
6.4.4. Пејзаж Дрвенграда.....	142
6.5. Андрићград : асамблаж реплике и оригинала	145
6.5.1. Еклектицизам као набор.....	146
6.5.2. Нивои Андрићграда као <i>heterotopos</i> -а	148
6.5.3. Пејзаж Андрићграда	151

ЗАКЉУЧАК.....	154
ЛИТЕРАТУРА.....	157
ПРИЛОЗИ: СЛИКЕ.....	167
БИОГРАФИЈА КАНДИДАТА.....	205

Изјава о ауторству

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Изјава о коришћењу

Попис илустрација

Слике:

Слика 1.0. Фукоов дијаграм субјективизације.....	77
Слика 1.1. План „Солане“, Клод Никола Леду, 1775 -1778.....	168
Слика 1.2. „Споменик Њутну“, Етјен Луи Буле, 1784.	168
Слика 1.3. „Нова Хармонија“, Роберт Овен, 1825.	169
Слика 1.4. Пројекат „Фаланстерија“, Шарл Фурије.....	169
Слика 1.5. „Промана Авангарде“, Howard Gilman	170
Слика 1.6. Пројекат „Дванаест идеалних градова“, „Суперстудио“	170
Слика 1.7. Пројекат „Дванаест идеалних градова“ - <i>CUPtopia</i> , „Суперстудио“	171
Слика 1.8. Пројекат „Архитектура рефлексije“ ("Reflected Architecture"), „Суперстудио“, 1970. ...	171
Слика 1.9. Пројекат "Belvedere", „Архизум“, 1969.	172
Слика 1.10. Пројекта „Град на ивици“ ("City Edge"), Данијел Либескинд	172
Слика 1.11. Пројекат "Continuous Movement", „Суперстудио“, 1969.	173
Слика 1.12. Пројекат „Нон-стоп град“ ("Non-Stop City"), „Суперстудио“, 1974.	173
Слика 1.13. Пројекат „Егзодус“ ("Exodus"), Рем Кулхас, 1972.	174
Слика 1.14. Пројекта "Living Cities", „Архиграм“	174
Слика 2.1. Историјски пример хетеротопије, „Пале Ројал“ ("Palais Royal"), Париз	175
Слика 2.2. Пример савремене хетеротопије: „Ђирдели трг“ ("Ghirdelli Square"), Сан Франциско....	175
Слика 2.3. Пример савремене хетеротопије: „Лезал“ ("Les Halles"), Париз	176
Слика 2.4. Пример савремене хетеротопије, „Квинси Маркет“ ("Quincey Market")	176
Слика 2.5. Пример хетеротопије настале на основу уметничких аспирација: „Фабрика“ ("Factory"), Енди Ворхол, 1962.	177
Слика 2.6. Пример хетеротопије настале на основу уметничких аспирација: „Институт Марине Абрамовић“ ("МАИ"), Хадсон	177
Слика 2.7. Пример хетеротопије као кулисне формације: „Ћинећита“ ("Cinescitta"), Авала филм	178
Слика 2.8. Пример хетеротопије као кулисне формације:Теразије II, Нови Београд.....	178
Слика 3.1. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Гордане Хајиновић.....	179
Слика 3.2. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Александре Лековић.....	179
Слика 3.3. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Момира Чавића	180
Слика 3.4. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Лазара Лековића.....	180
Слика 3.5. Принцип сепарације и транзиције и инкорпорације у процесу „лиминације“: Акропољ.....	181

Слика 3.6. Принцип транзиције у процесу „лиминације“: "Mill Owner's Association", Ле Корбизије, 1951.	181
Слика 4.1. Приказ најпознатијег тематског парка: „Магично краљевство“ у Дизниленду.....	182
Слика 4.2. Хетеротопија илузије: „Земља сутрашњице“ у Дизниленду.....	182
Слика 4.3. Хетеротопија илузије: "ЕРСОТ" центар у Дизниленду.....	183
Слика 4.4. Пример „порозности“ хетеротопија: хотел у Дизниленду, Париз	183
Слика 4.5. Пример присуства историјског наратива у тематском парку "Isla Magica", Севиља.....	184
Слика 4.6. Пример присуства наратива у виду дечијих прича у тематском парку "Efteling", Холандија, 1952.	184
Слика 4.7. Земља играчака "Legoland", хотел	185
Слика 4.8. Приказ смештаја избеглица у виду хетеротопија прибежишта: УНХЦР, Zattari village	185
Слика 4.9. Избеглички камп у Кенији	186
Слика 4.10. Камп УНХЦР-а у централној Африци	186
Слика 4.11. Центар за азил у Бањи Ковиљачи	187
Слика 4.12. Центар за азил у Боговођи	187
Слика 4.13. Пример хетеротопија прибежишта: Јеврејски гето, Франкфурт, 1868.	188
Слика 4.14. Пример формирања идентитета унутар хетеротопија прибежишта, гето – графити	188
Слика 4.15. Пример хетеротопија прибежишта: гето, Харлем	189
Слика 4.16. Пример креирање идентитета у гетоизованим подручјима у Совети, Јоханесбург	189
Слика 5.1. Изложба „Први рез“ Симониде Рајчевић – инсталација	190
Слика 5.2. Приказ хетеротопијске дислокације дискурса: цртеж Симониде Рајчевић на изложби „Први рез“	191
Слика 5.3. Приказ хетеротопијске дислокације дискурса: цртеж Симониде Рајчевић на изложби „Први рез“.....	192
Слика 5.4. Скулптура „Верити“ у пејзажу Илфракума, Демиен Хрст	193
Слика 5.5. „Сублимишућа уметност“: „Верити“, Демиен Хрст	193
Слика 5.6. План „Јужно проширења“ у Илфракуму, Уједињена Британија	194
Слика 5.7. Цртеж нове хетеротопијске заједнице Демиена Хрста, „Јужно проширење“	194
Слика 5.8. Цртеж планиране заједнице Демиена Хрста, „Јужно проширење“	195
Слика 5.9. План постојећег града "The City" уметника Мајкла Хејзера	195
Слика 5.10. Објакта у „Граду“ Мајкла Хејзера	196
Слика 5.11. Пејзаж „Града“ Мајкла Хејзера	196
Слика 5.12. Приказ пејзажа у оквиру традиционалне архитектуре, Дрвенград	197

Слика 5.13. Мапа Дрвенграда за време трајања филмског и музичког фестивала	197
Слика 5.14. Пример динарске куће у Дрвенграду	198
Слика 5.15. Пример јукстапозиције разних артефакта у Дрвенграду	198
Слика 5.16. Пејзаж Дрвенграда	199
Слика 5.17. Пример традиционалне архитектуре, Дрвенград	199
Слика 5.18. Ентеријер једне од соба у хотелу „Мећавник“ у Дрвенграду	200
Слика 5.19. Пејзаж Андрићграда у Вишеграду	201
Слика 5.20. План реализованих и нереализованих објеката у Андрићграду	202
Слика 5.21. Модел будућег изгледа Андрићграда	202
Слика 5.22. Модел са постојећим и планираним објектима у Андрићграду	203
Слика 5.23. Изглед трга и Градске куће у класицистичком стилу	203
Слика 5.24. Шеталиште у Андрићграду које води до трга на коме је споменик Иви Андрићу	204
Слика 5.25. Пејзаж Адриграда и вишеградског моста	204

Уводне напомене о теми

Савремени градови одају утисак бриколажа две крајности, и то у виду простора сиромашних као што су енклаве, дистрикти, фавеле, сламови, гета, картон насеља, насељена гробља, и простори у виду луксузних затворених заједница или кондоминијума. Реч је о феноменима и граничним просторима у архитектури, будући да ови феномени нису настали као део планског урбаног окружења већ, чак и у развијеним земљама, стихијски, на граници са архитектуром као дисциплином. Поставља се питање да ли постоје тендеције за враћање старих вредности града у некој другој форми која није град. Потребно је истаћи да су присутни неки другачији феномени у којима се управо недостатак метафоре митских слика, симбола и имагинативних представа компензује новим супститутима, сурогатима, или репликама глобално познатих објеката, као и тематским парковима. Питање које нам се намеће је шта су заправо наведени феномени, да ли се могу именовати, да ли се могу свести под неку категорију. Њих, претпоставља се, одликује променљив идентитет - они постоје у неком времену трајања, у просторима који су променљиви, и са називима који исто тако могу да буду нестални. Питање или проблем је следећи: да ли постоји одређени начин или теорија која би помогла у препознавању и дефинисању тих феномена који су све присутнија реалност, али се, међутим, ретко разматрају. Са друге стране, промишљање Мишел Фукоа (Michel Foucault) на тему хетеротопија у есеју „Други простори“ може бити адекватно у циљу разматрања и доношења закључака када је реч о наведеним феноменима.

Мишел Фуко, који представља једну од централних фигура на пољу критичке теорије, показао је интересовање за структурално-просторне појмове као што су позиција, локација, место, поље, формација, а при томе одбацујући концепт времена и фаворизујући просторни концепт, што га чини носиоцем тзв. просторног заокрета у друштвеним и хуманистичким наукама. У есеју „Други простори“ Фуко савремени *спољни* простор сагледава као простор у коме живимо, у коме се крећемо, у коме се дешава „ерозија наших живота, времена и наше историје“.¹ На

¹Мишел Фуко, „О другим просторима: Утопије и хетеротопије“, у: Perović, R. Miloš, (ur.), *Antologija: Teorijska arhitektura XX veka* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 432.

основу сета односа који одређују неко место, Фуко врши класификацију места делећи их на место утопије, *хетеротопије*, и на сва остала места. Фуко исто тако сугерише да је могуће да хетеротопије, у којима не постоји баналност свакодневнице, већ враћање појединца или групе себи самима, могу да укажу на критику културно-друштвеног амбијента. Поред осталог, феномен хетеротопија приметио је и приредио и Милош Перовић у својој књизи или зборнику текстова *Антологија: Теоријска архитектура XX века*.

Претходна анализа информација о предмету истраживања

Фукоови „Други простори“ могу бити вредни анализе, будући да и сам Фуко наглашава да је време уступило место простору, те је и због тога овакво промишљање значајно за архитектуру као дисциплину.

(...) изгледа да је наша епоха – епоха простора (...). У ствари, то није у толикој мери питање порицања времена колико изванредан начин да изађемо на крај с оним што називамо временом или што је познато под именом историја.²

Потребно је указати на ставове Едварда Соџе (Edward Soja), који је промовисао концепт хетеротопије на пољу урбане географије, урбане теорије и културних студија, будући да се залагао за увођење концепта простора и на пољу друштвених наука. Појам хетеротопија се појављује у Соџиним *Трећим просторима* (1996), и заснован је на Фукоовој и Лефевровој конструкцији онтологије урбаног модернизма. Ипак, Соџа Фукоова предавања на тему других простора карактерише као фрустрирајућа, непотпуна, недоследна, неповезана.³ Донекле је у праву, јер постоје тешкоће у идентификацији хетеротопије водећи се Фукоовим критеријумима, нарочито када је реч о савременим урбаним феноменима блиским хетеротопијама. Значај Соџиног промишљања на тему времена, која је блиска Фукоовој идеји да егзистирамо у епохи простора, је у томе што он указује

² *Ibid.*, 430.

³ Edward Soja, *Thirdspace* (Oxford: Blackwell, 1996)

да географија није заузела место историје, све је евидентнија неопходност дубљег разумевања односа времена и простора, као односа узајамности, вертикално-хоризонталних димензија, што ослобађа од наметања инхерентних, материјалних привилегија времена као једне одреднице бића.

У уводу *Поретка ствари* (1966) појављује се први пут појам хетеротопије. У два кратка радио-емитовања 7. и 22. децембра 1966. године, Фуко је говорио о просторним концептима, укључујући том приликом појмове као што су утопија и хетеротопија, да би се на предавању под називом „Други простори“ ("Des espaces autres"), одржаном у марту 1967. године, бавио детаљнијом анализом хетеротопија, класификујући их и постављајући критеријуме који их одређују и описују. Нешто пре Фукоове смрти, 1984. године, француски журнал "Architecture-Mouvement-Continuite" објављује Фукоово предавање без преуређивања. Енглески превод се појавио две године касније (1986) под називом "Of Other Spaces", и то у часопису намењеном књижевности, као и у архитектонском часопису "Lotus International". У другим публикацијама предавање на тему хетеротопија је публиковано под називом „Различити простори“ ("Different Spaces").⁴

У „Другим просторима“ Фуко наводи неке од примера хетеротопија као што су гробља, театри, биоскопи, вртови, музеји, библиотеке, вашари, туристички кампови, колоније, бродови. Ови примери сугеришу да су хетеротопије као феномени неизоставан део архитектонског дискурса.

Фуко никада није експлицитно нагласио да је појам *хетеротопија* преузео из медицинског и биолошког дискурса. Овај појам, који је произашао из медицинске терминологије, а означава измештено ткиво које не нарушава функционисање организма, када је уведен у просторни дискурс, утицао је на многе теоретичаре и архитекте. Сам појам *хетеротопија* такође је присутан, осим у филозофији и социологији, и у уметничким сферама као што су филм, књижевност, архитектура. Етимолошки *хетеротопија* је конструкција двају појмова - *hetero* (друго, различито) и *topos* (место). Потребно је посебно истаћи утицај Фукоове луцидности на даља тумачења савремених феномена које он није или није могао сагледати као

⁴ Arun Saldanha, „Heterotopia and structuralism“, *Environment and Planning*, volume 40, 2080 – 2096.

хетеротопије, а данас се претпоставља да се ради о савременим просторима хетеротопија.

И поред шест критеријума које је успоставио Фуко, за препознавање хетеротопија актуелан је проблем у идентификацији савремених хетеротопних феномена. Претпоставка да је реч о овим феноменима може бити сама чињеница да је реч о другим просторима, тј. просторима „другости“. Потребно је истаћи да се савремена архитектонска теорија, како указује Мери Меклауд (Mary McLeod)⁵, једним делом заправо заснива на концепту „другог“ или „другости“. Према њој „другост“ представља маргиналност и инструмент политичке субверзије и преступа у култури. Жеља да се истражи „другост“ подразумева и осврт на политику и културу које су биле неистражене у раним архитектонским дебатама или теоријама.

Како указује Жорж Тисо (Georges Teyssot) у свом делу „Хетеротопија и историја простора“ ("Heterotopia and History of Space"⁶), „другост“ представља непостојање јасног, чврстог идентитета и утврђене локације. Тисо, стога, указује на брод, који је према Фукоу најбољи пример хетеротопије. Брод је место које постоји само по себи. Од луке до луке, од бордела до бордела, као и до колонија, брод се креће не би ли дошао до „најдрагоценијих простора, башта хетеротопија“. Управо такав брод је највећи плод имагинације. Брод је хетеротопија *par excellence*. У времену недостака и губитка снова и авантура, хетеротопије заправо то надомешћују променљивим идентитетом и локацијом, тј. „другошћу“.

Марко Сензати (Marco Senszatti)⁷ препознаје да је заинтересованост за концепт хетеротопије у порасту, будући да је због бројних друштвених промена обновљено интересовање за овај феномен. Он сагледава „другост“ кроз Фукоову класификацију хетеротопија. Хетеротопије су, како указује Фуко, присутне у свим цивилизацијама, међутим, оне су променљиве, будући да преузимају различите облике и функције у различитим друштвеним контекстима. Појављују се нови типови, нови облици хетеротопија, како примећује Сензати, у зависности од

⁵ Mary McLeod, "Everyday and Other Spaces", u: Jane, Penner, Borden (eds.), *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction* (New York: Routledge, 2000), 182-202.

⁶ Georges Teyssot. 'Heterotopias and the History of Spaces' u: M. Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968* (London: MIT Press, 1998), 298-310.

⁷ Marco Senszatti, "Heterotopia of difference", u: de Caüter, Dehaene (eds.), *Heterotopia and the City* (London, New York: Routledge, 2008)

времена које нови социо-културни контекст доноси. То је управо и поред осталог оно што чини „другост“ савремених простора хетеротопија.

Фукоова класификација хетеротопија је прилично јасна. Она се, по његовом мишљењу, односи на само две поделе - хетеротопија кризе и хетеротопија девијантности. У ову класификацију ипак је потребно уврстити и хетеротопије илузије на које указује Фукоова студија огледала.

У нешто мање развијеним друштвима хетеротопија има форму познату као хетеротопија кризе. То су, према Фукоу, места где се појединци повлаче од постојећег друштвеног уређења и поново укључују, у зависности од стабилности и спремности за друштвену инклузију. То су повлашћена, света или забрањена места која су намењена појединцима који се налазе у стању кризе, као што су на пример адолесценти, жене за време порођаја, стари људи. Примери из 19. века могу се односити на школе интернатског типа. Кризе подразумевају привремено одсуство друштвеног идентитета, као и позицију у „обреду“ пролаза. Фуко наводи да хетеротопије кризе нестају да би биле замењене другим хетеротопијама у виду хетеротопија девијантности.

Душевне болнице, старачки домови, затвори који су у слопу градова који се темеље на „поретку нормалности“, заправо су примери хетеротопија девијантности. Међутим, моћ, како указује Фуко, на врху је друштвеног поретка, и несумњиво намеће своја правила перципирања простора и времена, и то у циљу изградње новог идентитета девијантних група кроз ове друге просторе са својим неформалним и често невидљивим значењима. Савремене хетеротопије су, како указује Сензати, управо ти други простори, будући да стварају „другост“ креирајући места ексклузије. Својом девијантном популацијом и једном искључиво просторном наменом, хетеротопије девијантности су стални, непроменљиви простори, што заправо није одлика хетеротопија, будући да се претпоставља да „другост“ представља донекле променљивост идентитета и локације.

Кроз студију о огледалу, Фуко се бавио хетеротопијама илузије:

Насупрот утопијама, ова места су апсолутно *друга* у односу на све структуре које одражавају и о којима говоре, могле би се описати као

хетеротопије. Између ова два типа сместио бих ону врсту помешаног искуства које преузима својства оба типа лоцирања, огледало. Оно је, на крају крајева, утопија, будући да представља место без места. У њему видим себе тамо где нисам, у нереалном простору који се потенцијално отвара преко границе своје површине. Тамо, ја сам тамо доле где нисам, нека врста сенке која мој одраз чини за мене видљивим, која ми омогућава да себе видим тамо где не постојим: утопија огледала.⁸

Кроз хетеротопије илузије појединац гради земљу фикције са свим видовима бајке и магичности, гради други простор. Имагинарна компонента огледала је утопија, која доноси са собом импресивне просторе.

На другој страни, француски антрополог Марк Оже (Marc Auge) истражује појам неместа који је јако близак појму хетеротопије, будући да представља простор „другости“. Места и неместа су флексибилне супротности: место се никад не негира, док неместо никада није неместо у потпуности, будући да се унутар њега непрекидно уписују нејасни механизми идентитета и релације. Та нестабилност је карактеристична и за хетеротопије. Ако се место може дефинисати као идентитетско, релационо и историјско, онда ће се простор, који није ни идентитетски, нити релациони, нити историјски, тачније простор који није антрополошки, дефинисати као неместо. Реч је о транзитним просторима и привременим склоништима (станови у напуштеним фабрикама, избеглички кампови, нехигијенска насеља, као и хипермаркети).⁹ Тако се, аналогijом са одликама неместа, може претпоставити да хетеротопије нису идентитетска, релациона и историјска места.

Уколико би простор појавности, како указују Декоте (De Cauter) и Деан (Dehaene)¹⁰, био обликован кроз медијум акције, претпоставља се да игра, као активност, може бити саставни део хетеротопије. У питању су хетеротопије као места игре, места *homo ludens*-а, места „другости“. Игра се може сагледати кроз

⁸ Фуко „О другим просторима: Утопије и хетеротопије“, 433.

⁹ Марк Оже, *Nemesta* (Београд: Библиотека XX век, 2005)

¹⁰ Livien de Cauter, Michiel Dehaene, „The space of play: Toward the general theory of heterotopia“ u: de Cauter, Dehaene, (eds). *Heterotopia and the City* (London, New York: Routledge, 2008), 87-103.

седам параметара: игра је слободан чин свакодневице, она нема директну сврху, одвија се у оквирима одређеног времена и простора, присутна су правила, често је у оквирима клубова или одређених друштава, често је скривена. Поставља се питање да ли је заправо реч о савременом простору хетеротопија у виду тематских паркова, који су постали конзументски простори и који су уређени правилима, а могу уједно бити инклузивног и ексклузивног карактера (Дизниленд, Леголенд, и др).

Проблем и предмет истраживања

У циљу разматрања, сагледавања и анализирања савремених феномена у архитектури, могуће је употребити Фукоову теорију о хетеротопијама, као и теорије његових следбеника. Предмет рада су примери из архитектуре и урбанизма за које се претпоставља да на неки начин могу бити савремени простори хетеротопија који су блиски Фукоовом концепту хетеротопија. Проблем се односи на тешкоће у дефинисању савремених простора хетеротопија, као и њихово идентификовање у архитектонској и урбанистичкој пракси. Односи се, такође, и на испитивање релевантности Фукоових критеријума који одређују хетеротопије и савремене просторе хетеротопија у архитектури, као и на постојање потреба за успостављањем нових критеријума који боље дефинишу појмове и феномене у виду хетеротопије. Када је реч о савременим феноменима хетеротопија, потребно је Фукоов појам *хетеротопије* изоштрити, тј. редефинисати га у складу са актуелним социо-културним тенденцијама, и успоставити закључак да ли посматрани феномени заиста могу бити хетеротопије или не.

Предмети рада могу, поред осталог, бити и примери хетеротопије девијатности, који се могу односити на савремене феномене као што су енклаве, ромска насеља, дистрикти. Енклаве одликује „ефекат огледала“, оне су негативни одраз града. Проблем се може поставити у виду питања како хетеротопије енклаве измичу доминатном урбаном моделу као простори „другости“, да ли је код њих присутан несталан идентитет и локалитет, као и да ли их је стога могуће дефинисати као савремене просторе хетеротопија.

Са друге стране, за тематске паркове се претпоставља да су хетеротопије илузије које поседују имагинарно наслеђе утопија. Архитектура, као просторни аспект тематског парка, бива модификована у односу на конвенционално тумачење и доживљај архитектонских форми. Тематика утиче на низ трансформација које са собом носе потешкоће у креирању форме. Наиме, опсег свих инсталација, артефакта, уметничких форми и медија доноси проблем у традиционалној дефиницији и категоризацији архитектуре уопште, она постаје архитектура „другости“. Проблем је у идентификацији „неконвенционалног“ аспекта архитектонских форми, и питање је шта то тематски паркови поседују да би се могли подвести под појам хетеротопије.

Код Дрвенграда и Андрићграда је заступљена архетипска компонента утопије у виду првобитног модела, прототипа и праузора. Дрвенград на Међавнику и Андрићград у Вишеграду нису јасно дефинисани феномени, они се можда могу уврстити под градове-хотеле, асамблаже реплика и етно објеката или историјско-амбијенталних целина, међутим, не постоји чврста аргументација да би се они могли тако јасно дефинисати. Претпоставља се да је реч о савременим хетеротопијама, будући да су Дрвенград, као и Андрићград, места „другости“, и постоје као лимитирана зона у којој су присутни елементи реалности, али и имагинарних, асоцијативних компоненти. Они сугеришу, подсећају, асоцирају на нешто, али испоставља се да бива реч о некој сасвим другој ситуацији или амбијенту. Проблем се односи на успостављање критеријума који би ове феномене јасно дефинисали као хетеротопије.

Хетеротопије имају тенденцију изградње традиције, успостављање почетног историјског континуитета, било да је реч о стварном или имагинарном, који је неки вид измишљене или реалне „биографије“ града. Хетеротопије реплике, нови кинески градови, настали су на основу „градова парадигми“, будући да постоји дубока потреба за почетним успоменама.

Може се закључити да сваки пример из праксе отвара низ питања и проблеме који се односе на идентификацију актуелних просторних феномена као савремених простора хетеротопија.

Циљ истраживања

Основни циљ се заснива на препознавању и утврђивању појма и феномена *хетеротопије*, као и њему блиских појмова *утопије* и *дистопије*. Циљ је и ново сагледавање и истраживање Фукоа кроз друге ауторе и њихове интерпретације, будући да је сам Фуко често контрадикторан и неконзистентан. Циљ је, такође, разумевање комплексности Фукоових критеријума, као и успостављање нових закључака или закључака који дефинишу, утврђују и препознају савремене хетеротопије. Када је реч о стварним савременим просторним феноменима, циљ је идентификовање савремених хетеротопија у уметничкој, архитектонској и урбанистичкој пракси.

Задаци истраживања

Из постављених циљева, задаци би се односили на:

- утврђивање Фукоовог појма и дефиниције хетеротопије;
- утврђивање појма и дефиниције утопије и дистопије;
- идентификовање постојећих модела хетеротопија у уметничком дискурсу (филм, сликарство, архитектура), са нагласком на архитектури;
- анализа интерпретација хетеротопија Фукоових следбеника;
- успостављање нових критеријума и закључака који дефинишу и описују савремене хетеротопије у архитектури;
- анализа савремених простора хетеротопија у архитектонској пракси кроз студије случаја.

Полазне хипотезе истраживања

Полазна хипотеза истраживања се заснива на претпоставци да се поједини феномени у савременој архитектури могу тумачити на основу Фукоових постулата или теоријских ставова о хетеротопијама, и то у виду допуњених и у појединостима редефинисаних ставова, у складу са својим садржајем и Фукоовим теоријским

разматрањима, као и у складу са теоретичарима који су се интересовали и разматрали Фукоов рад.

Следећа хипотеза се заснива на претпоставци да су савремени простори хетеротопије увек комплексне, амбивалентне структуре за које је својствено да садрже разне активности, будући да поседују флексибилна значења, идентитет и локалитет.

Трећом хипотезом се претпоставља да су, иако су места „другости“ поједине могуће хетеротопије (Дрвенград, Андрићград и друге), засноване на централној концепцији непроменљивог идентитета, те је могуће да ове структуре и јесу и нису хетеротопије.

С обзиром на то да савремени просторни феномени постају флексибилнији, комплекснији и амбивалентни, а истовремено отворени и дистанцирани од актуелног поретка, са другачијим вредностима и другачијим перципирањем простора и времена, што их управо чини другим и различитим, а што и омогућава да хетеротопије буду у складу са одређеним елементима Фукоове антиципације, пре свега то се односи Фукову класификацију хетеротопија и њену надградњу.

Научне методе истраживања

Метода анализа садржаја је спровођена у циљу формирања информационе основе. Садржај се критички анализира, селекују се, систематизују и изводе закључци о посматраном предмету истраживања. Увидом у радове на тему хетеротопија у виду примарних извора, и других секундарних извора, испитује се феномен хетеротопија и формира се основа која сведочи о настанку и развоју феномена, са акцентом на каузалности и експликативној анализи. Методом компаративне анализе, која се односи на анализу реферетних текстова и анализу пројеката, успостављена је основа за доказивање постављене хипотезе. Методолошки поступак студије случаја се односи на појединачне, одабране примере у циљу извођења нових закључака и сазнања. Корелационо истраживање подразумева повезаност различитих манифестација - у овом случају су то феномени хетеротопије, и општег друштвено-културног контекста у циљу

предвиђања догађаја. Завршна фаза представља синтезу и интерпретацију резултата истраживања, и отварања нових истраживачких питања у виду закључних разматрања.

Генерална структура докторске дисертације

Генерална структура докторске дисертације се може поделити у три основне целине: *Увод, Приказ и интерпретација резултата истраживања и Закључци и препоруке.*

Увод представља прву целину рада и њиме се дефинише повод за истраживање, анализа информација о проблему истраживања, преглед основних теоријских полазишта и објашњење, излажу се циљеви и задаци истраживања и постављају хипотезе о предмету рада.

Приказ и интерпретација резултата истраживања поседује три дела. Први део приказује информациону основу, разматрање блиских појмова хетеротопији, као што су утопија и дистопија. Разматра се и претпоставка да долази до краја утопијске мисли као наратива, кога одређују временски аспекти, односно евокативна прошлост и будућност. Наиме, претпоставља се да просторни концепт доминира у односу на временски у разним теоретским промишљањима, што уједно указује на актуелизацију „просторних“ дисциплина. Једна од њих је управо и архитектура. Даље ће се дати приказ Фукоовог тумачења хетеротопија, пре свега кроз анализу његовог рада на основу других теоретских постулатима, а потом кроз интерпретацију његовог текста „Други простори“, што би уједно требало да представља и основу за даље испитивање хетеротопија у уметничком и архитектонском дискурсу.

Други део се бави испитивањем појма „другости“, будући да се за хетеротопије претпоставља да су управо простори „другости“. Наиме, кроз промишљање о граничности или лиминацији, као и кроз Делезову теорију „набора“, потом кроз психоаналитички и уметнички приказ „стадијума огледала“, као и коначно кроз интерпретацију Фукових фрагмената истраживања, указаће се на могућност инкорпорације концепта хетеротопија унутар ових теорија и промишљања, односно успостављање међусобних релација. Даље се испитује

идентитет хетеротопија, кроз критеријуме који дефинишу просторни идентитет или идентитет места или *toposa*. Проматрају се сличност и разлика хетеротопног идентитета и „уобичајеног“ просторног идентитета. Будући да се хипотезе заснивају на претпоставкама које се односе на идентитет самих хетеротопија, проматраће се и Норберг-Шулцова и промишљања Кевина Линча о нивоима и сликама простора, те ће се успоставити релације са хетеротопијама, не би ли се донели неки закључци који би били примењени на студијама случајева.

Трећи део подразумева анализу опште познатих феномена, и то тематских паркова и разних видова прибежишта као двају хетеротопних крајности. Наиме, биће речи о хетеротопијама илузије, које су по концепту блиске самим утопијама, и хетеротопијама кризе. Претпоставља се да ће се амбивалетност која карактерише хетеротопије манифестовати кроз особености самог хетеротопног идентитета, који може бити псеудоидентитет, лажан идентитет или и „хибридни“ идентитет гетоа, па и конзистентни идентитет неких тематских целина. Даље се анализирају студије случаја. Прва студија биће приказ и анализа изложбе Симониде Рајчевић „Први рез“. Овом анализом ће се указати на могућност присуства хетеротопног искуства и у галеријским просторима, као и на могућност доношења неких закључака који се тичу особености самих хетеротопија у уметности. Такође, пројекат нове урбане целине у енглеском граду Илфракуму Дејмиана Хрста предствала вид хетеротопије настале на основу уметникове аспирације. Кроз анализу Дрвенграда и Андрићграда, који се, како се хипотезом претпоставља, заснивају на централној концепцији непромењености идентитета, треба да се и докаже да су ови простори заправо хетеротопије. Студије случаја Дрвенграда и Андрићграда ће се испитати кроз два просторна нивоа - нивоа куће и нивоа пејзажа, па је на основу успостављених закључака могуће доћи до принципа за препознавање ових тематских целина као хетеротопија.

Закључци и препоруке представљају завршну целину рада у којој се износе закључци спроведеног истраживања и поставља основ за будућа истраживања.

Научна оправданост и очекивани резултати истраживања

Основни резултати истраживања су теоријска сазнања која се односе на објашњење развоја и настанка феномена хетеротопија, која се могу односити или утицати на испитивања других феномена у савременој архитектури. Постоји неопходност теоријског истраживања на пољу феномена у архитектури. Савремена архитектонска пракса често се некритички бави феноменима и формално приступа решавању проблема. Научни допринос се огледа у успостављању критеријума и закључака за дефинисање савремених простора хетеротопија у архитектури, као и на могућност имплементације принципа формирања савремених феномена у нова теоретска сазнања. Осим тога, допринос доноси и прецизна систематизација и знатно побољшање ранијег промишљања, као успостављање нових тумачења, теза и хипотеза.

1. Део: РАЗВОЈ ХЕТЕРОТОПНОГ ПРОМИШЉАЊА

I Глава: РЕЛАЦИЈЕ ВРЕМЕНСКИХ И ПРОСТОРНИХ ОДРЕДНИЦА

1.1. Доминација просторног концепта у односу на временски

Мишел Фуко је, као што је предочено, одржао предавање у пролеће 1967. године на Универзитету *Cercle d'etudes architecturales* у Паризу. Ово предавање биће публикувано на енглеском језику тек 1984. године под називом „Други простори“. Фукоово предавање је наишло на добар пријем, пре свега због постојећег интересовања, како истиче Кристин Бојер (Christine Boyer), за просторно уређење савремених градова, и жеље да се напусти дотадашњи модернистички апстрактни доживљај простора. Годину дана раније, 7. децембра 1966. године, Фуко је у радио-преносу указао на хетеротопије (*Les Heterotopies*), а 21. децембра исте године се, такође гостујући у радијској емисији, бавио појмом утопије *Les Corps Utopique*. У првом излагању он је јасно и концизно говорио на тему „локализованих утопија“, које деца добро познају, а у овом случају их осмишљавају одрасли. Те просторе Фуко је назвао хетеротопијама. У првом излагању изнео је неки вид дефиниције хетеротопије, као простора који имају двојну функцију. Они су стварни простори који управо указују да реалност може бити илузорна, а уједно су и савршена места која су уређенија од „спољног света“. Фуко, такође, говори о потреби да свако друштво ствара управо узбудљива места која се заснивају на имагинацији. Он се бави анализом проблематике утицаја простора на формирање субјекта. На другом радијском излагању, Фуко истиче како је утопија, која се заснива на негирању телесности и непостојању просторне компоненте, пре свега потреба за бекством изван свих места. Унутар утопија појединац гради земљу фикција са свим елементима бајки и митологија, оне нису материјализоване, стога се претпоставља да је време у смислу пројекције будућности или прошлости одредница утопија.¹¹

Будући да су, према Фукоу, хетеротопије материјализовани простори утопија, у даљем раду ће се направити осврт на ставове многих теоретичара који су

¹¹Christine Boyer, “The many mirrors of Foucault: Architectural reflection”, u: de Cauter, Dehaene, eds. *Heterotopia and the City* (London, New York: Routledge, 2008), 53-75.

се бавили питањем могућности доминације концепта простора у односу на концепт времена. Испитивање просторности је дуго било потиснуто и периферно у односу на тумачења која се односе на историју и само друштво. Сваки догађај, свака активност у којима је ангажован човек, сагледавала се са историјског и друштвеног аспекта. Тако треба посебно нагласити да је историјски или временски аспект својствен утопијама, док су хетеротопије, као што је наведено, неки вид реализације утопије или њена спацијализација.

Градови, како примећује Едвард Соџа, својом величином, густином и хетерогеношћу указују на просторне чворне агломерације лоциране на основу принципа друштвене моћи. Како и сам Фуко указује, реч је о тактикама пребивалишта путем суптилне географије ограђивања, ограничавања, надзирања, поделе. Едвард Соџа у делу „Трећи простори“ ("Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagine place") указује и на различита тумачења значења и значаја самог простора. Он истиче да се простор мора сагледавати као место, локација, окружење, кућа, град, регион, територија и географија. Заправо, он истиче потребу успостављања новог приступа у перципирању и тумачењу простора и просторности, без нужног присуства историје. Соџа тако истиче актуелност просторне димензије свакодневице, указујући на то да простор и просторност управо бивају све више предмет географије и других дисциплина. Географија и њен критички однос према простору креативно ствара и редефинише ново сагледавање просторности. Соџа користи концепт *трећег простора* као нови вид промишљања о простору и „друштвеној просторности“.¹²

С друге стране, Анри Бергсон¹³ (Henry Bergson) у делу „Време и слободна воља“ ("Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness") ниподаштава значај самог простора. За њега простор усмерава ум ка квантитету, мерењу наспрам значења. Простор се доживљава као нешто што нарушава трајање,

¹² Edward Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagine place* (Blackwell Publisher, 2000), 53-60.

¹³ Henry Bergson, *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness* (London: G. Allen; New York: Macmillan, 1910)
<http://www.federaljack.com/ebooks/Consciousness%20Books%20Collection/Henri%20Bergson%20-%20Time%20and%20Free%20Will%20-%20An%20essay%20on%20the%20Immediate%20Data%20of%20Consciousness.pdf> (приступљено: 20.5.2015.)

као рушење времена у његову сопствену физичку димензионалност. Док Бергсон није наклоњен просторном концепту, Анри Лефевр (Henry Lefebvre) се у свом делу „Продукција простора“ према простору односи афирмативно. Он указује на то да друштвено произведени односи постају друштвени само у оној мери у којој постоји просторни аспект, такође истичујући да се управо друштвени односи пројектују у простор, уписују у простор, истовремено га производећи.¹⁴ Међутим, и простор друштвене репродукције је стални извор сукоба и криза. Искључиви историцизам нарушава материјалну објективност простора. Тако и Соца истиче да историцизам, један од најчвршћих споменика двадесетог века, мора бити срушен у циљу прихватања просторности која богата и дијалектичка колико и време.

У периоду последњих деценија деветнаестог и првим деценијама двадесетог века, простор, време и модерност бивају перципирани на другачији начин. Две главне струје критичке социјалне теорије, које су имале утицај на историцизам, усресредиле су се на „темпоралну динамику модернизације и модернизма“.¹⁵ Ипак марксизам и даље бива под јаким утицајем историцизма, док капитализам покреће поништавање простора временом. Простор у критичкој социјалној теорији био би подређен, као што је инструменталност простора све више дистанцирана из политичког дискурса.

У трећој деценији двадесетог века долази до одвојености модерне географије од социјалних теорија. Постављање феномена кроз трајање, односно кроз темпоралност, бива одлика социјалистичке теорије, где историја и историчари преузимају важну улогу у модерној социјалној теорији кроз интерпретације биографија, објашњење посебних историјских догађаја. Насупрот придавању великог значаја историји, географија се сводила искључиво на детаљни опис последица, као и на просторни диференцијални феномен.¹⁶

Простор третиран кроз историју, како указује Фуко, сагледаван је као фиксиран, недијалектички, непокретан. Време, насупрот њему, јесте обиље, плодност, живот, дијалектика. У „Другим просторима“ Фуко указује на опсесивни

¹⁴ Henry Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell Publishers Ltd, 1998) 169-229.

¹⁵ Edvard Sodža, *Postmoderne geografije: Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji* (Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2013), 46.

¹⁶ *Ibid*, 46.

страх деветнаестог века, који се заснива на крајње историјском промишљању, на акумулацији прошлости.¹⁷ Он подвлачи да је управо доба у коме живимо доба простора. Тако и Соца истиче да историјска епистемологија прожима критичку свест савремене друштвене теорије. Такође, он примећује да критичка херменеутика подразумева историјски, темпорални наратив, али и упоредну географску имагинацију. Коначно, крајем седме деценије двадесетог века долази до успостављања критичке хумане географије, која подразумева заједничко сагледавање простора и времена, тј. троструку дијалектику простора, времена и друштвеног бића. Потребно је нагласити да управо историјско промишљање никако није лишено просторности.¹⁸

Нови приступ код географског објашњења био је заснован на ширењу, евокацији когнитивних мапа, еволуцији урбане форме и урбанизације, функционалној хијерархији насеља, локацији индустрије, разним формама изграђене животне средине. Крајем седамдесетих година је започета расправа о утицају простора на материјалистичку интерпретацију историје, као и на критику капиталистичког развоја. Пројекат спацијализације се манифестовао као организација простора, који не би требало да се искључиво посматра као друштвени производ, већ је потребно увидети да и он с друге стране обликује друштвене односе.

Западни марксизам, како истиче Соца, распршио се кроз хетерогеност, тако да је и модерна географија почела да се цепа и да „кида везе са другим деветнаестовековним дисциплинама које су дефинисале модерну академску поделу рада“.¹⁹ Тако:

Променљиви, скоро калеидоскопски интелектуални терен постало је изузетно тешко мапирати, зато што је изгубио своје познате старе контуре.²⁰

¹⁷ Mišel Fuko, „O drugim prostorima: Utopije i heterotopije“, u: Miloš R. Perović (ur.), *Antologija: Teorijska arhitektura XX veka* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), 430-439.

¹⁸ Sodža, *Postmoderne geografije: Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, 82 -100.

¹⁹ *Ibid*, 82.

²⁰ *Ibid*, 82.

Фуко је дао два значајна интервјуа на тему просторности. Реч је о тематикама које се тичу простора, знања и моћи²¹. Сигурно је најзначајније његово сагледавање других простора или хетеротопија, као просторима модерног света. Тако, Фуко истиче:

Простор у коме живимо, у који излазимо из себе, баш онај у ком се догађа ерозија наших живота, нашег времена, наше историје, тај простор који нас слама и троши, сам је разнородан. Другачије речено, ми не живимо у некој врсти вакуума у ком се могу налазити особе и ствари, већ у некаквом скупу односа који одређују положаје који се не могу изједначити нити на ма који начин хијерархизовати.²²

Налик Фукоу, и Џон Бергер у делу „Потрага за стварима“ ("The Look of Things"), указује на значај сажимања времена и простора. Бергер је међу историчарима уметности најсклонији простору као концепту. Он своју пажњу поклања порицању простора, који заправо подразумева географску, а не историјску пројекцију. Бергер указује на неопходност конституисања спацијалног наратива, што би подразумевало промену у оквиру начина приповедања, указујући на то да реалност функционише као „прича“ која је секвенционална, тј. неки вид сталне „акумулирајуће“ историје.²³

Спацијализација критичке мисли не мора нужно да указује на анти-историју. Тако, код Фукоа реафирмација простора кроз социјалну теорију не указује на подређивање времена и историје. Заправо, реч је о равнотежи између простора, времена и друштвеног бића. Док је историја била прихваћена као начин критичког истраживања, она бива оспорена савременим наративом који се односи на простор. Док је Фуко просторност сагледавао као хетеротопију и кроз оквире моћи, дисциплине, надзирања, тамнице, азила и тела, Бергерсова пажња је усмерена на однос просторности уметности и естетике, прошлости и садашњости, итд.

²¹ Paul Rabinow, "Space, Knowledge, and Power", u: Paul Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, 1984, 239-56.

²² Michael Foucault, "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16, (1986), 22-27.

²³ Jonh Berger, *The Look of Things* (New York: The Viking Press, 1974)

Нови приступ промишљања о просторима, како примећује Соца, било је Фукоово тумачење простора другости или хетеротопија. Соца, међутим, примећује да су простори другости остали неистражени и суштински несхватљиви. Управо, у Лефевровом и Фукоовом поимању простора, како указује Соца, присутан је недостатак у виду радикалне критике.²⁴

Уколико се простори сагледају кроз просторно-временски реалацију, могуће је успоставити диференцијализацију простора на просторе утопија и хетеротопија. Поставља се питање који пројекат или наратив садржи просторни принцип који доминира у односу на временски, или који је наратив актуелнији, будући да простор коначно, уколико није доминантан, он је бар у дијалектичкој вези са временом, за разлику од периода када је концепт или принцип времена, па и историје био доминантан, или како указује Фуко, био плодно тле, живот, дијалектика у односу на простор.²⁵ Хетеротопија, као концепт другости, може се претпоставити, симулира савршеност, симулира реалност, тако да на крају то и постаје, постаје стварни простор. Наиме, такође се може претпоставити да хетеротопија заузима простор који је заузимала утопија. Она наслеђује имагинарну компоненту утопије, модификујући је и чинећи је материјалном. Утопија је простор који је дубоко у прошлости као и у будућности, док хетеротопија постоји у садашњости. Треба нагласити, у циљу испитивања односа временских и просторних категорија, да је Фукоов концепт хетеротопија репрезент постојећег, реалног, просторног, док је утопија репрезент непостојећег, имагинарног и темпоралног.

У наставку рада биће анализирани утопије, као тенденциозно „имагинарни“ наративи, који постепено све више бивају у сенци хетеротопних формација. Будући да се рад бави хетеротопијама, релативно новом појму и концепту у филозофији и архитектури, неизбежно је да се направи осврт на дугу традицију и значај утопијске мисли која претходи хетеротопијама. Њихов значај у виду концепта наде кроз историју, пре свега унутар архитектонског и уметничког дискурса, ипак не треба занемарити. Биће такође речи и о дистопијској слици будућности која је сагледана

²⁴Sodža, *Postmoderne geografije: Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*, 82 -100.

²⁵ Foucault, "Of Other Spaces", 22-27.

кроз поједине дистопијске пројекте, не би ли се још једном потврдила неактуелност утопијског наратива.

1.2. (Не)актуелност „добрих“ места – крај утопија

Утопија се може сагледати као пројекција идеалних градова и идеалног друштвеног уређења где се њена имагинарна компонента заснива на симболима, сновима и идејама хармоније. Дакле, будућност као временска категорија дефинише утопију. Може рећи да је главна покретачка снага подсвесног и архетипског управо утопија. Утопију је могуће представити као неискорењени оптимизам човечанства. Поставља се питање да ли је и даље присутан концепт наде који „нуди“ утопија. Да ли утопију, као симбол фанатазије, савремено друштво игнорише, или једноставно нема капацитета да се бави стварањем и новог утопијског наратива? Претпоставља се да је актуелна превласт дистопијског промишљања над утопијским. Коначно, може се рећи да долази до неактуелности утопијског мита, књижевног жанра, револуционог програма, стања духа, као и архитектонских пројеката.

Када је у питању етимологија самог појма *утопија*, он се изводи из грчких речи *eu* (добар) и *topos* (место), као и из речи *ou* и *topos* које означавају не-место, тј. непостојеће место. Утопија је заправо, како указује Бранислав Димитријевић, место без места, где се појединац пројектује слику себе у имагинарном простору, „у њему се налазимо тамо где нас нема, и што је још важније видимо се тамо где не постојимо“.²⁶

У средишту сваког утопијског света налази се један град „подређен за мало суморну и тужну бесмртност“.²⁷ Постоје две битне карактеристике утопијског текста, а то су окренутост ка будућности, што не мора безусловно указивати на „футуролошку“ свест, пре може чак бити речи о „архаичној“. Богдановић примећује да утопијски писци имају и тенденцију да своје градове прикажу као

²⁶ Бранислав Димитријевић, „Хетеротопографија“, у: Ирина, Суботић (ур), *Уметност на крају века* (Београд: Слио, 1998), 44-54.

²⁷ Богдан Богдановић, *URBS&LOGOS: Огледи из симбологије града* (Београд: Градина, 1976), 70.

„веома старе, давнашње апсолутне творевине“.²⁸ Тако, Томас Мор у свом делу „Утопија“ ("Utopia") из 1516. године, као родоначелник утопијског жанра, истиче да су утопијски градови настали управо у другим деловима света, који нису били насељени, што је блиско урбаноцентричном архаичном мишљењу. Утопијски градови треба да трају вечно и њихова суштина је у непроменљивости, што је и друга карактеристика утопије. У малим утопијским градовима не постоји простор за нове објекте. Међутим, проблем је управо у томе што:

Град, та појава којој дугујемо све оно што називамо тековинама и наслеђем цивилизације, почиње наједном да нестаје из нашег видног поља и да се претвара у нешто ново, нешто друго, нешто што за сада нема ни своје име којим би се могло назвати.²⁹

Поставља се питање да ли је то ефекат неактуалности утопије, односно непостојања архетипске компоненте коју поседује утопија. Заправо, у томе се и огледа њен значај било да је „окренута“ прошлости или будућности. Услед одсуства „утопистичког потенцијала“ долази до „јачања“ дистопијског наратива, који се не односи искључиво на тенденциозно нарушавање вредности и идеала, већ и критику самог друштва.

Ове године се обележава пестогодишњица утопије, односно Моровог дела написаног 1516. године. Мор обједињује оне елементе утопије карактеристичне за доба хуманизма и ренесансе - од манастирских заједница, преко нових географских сазнања, до новооткривених античких дела. Први део књиге је написан у форми дијалога. Уопште гледано, Морово дело је блиско Платоновој филозофији. И Мор и Платон настоје да истраже и „утврде који су основни предуслови да један владар и друштво којим он управља буду савршени“. Разлике између Платонове „Државе“ и Морове „Утопије“ је у томе што Платон верује да је његова држава одржив и остварљив подухват, док Мор пише о узвишеном, ипак утопијском идеалу коме треба тежити, дајући сатирични приказ енглеског друштва свог доба. Он пише о хришћанском поимању света, античким идеалима, о урођеничким културама

²⁸ *Ibid.* 70.

²⁹ *Ibid.* 73.

пренетим са прекоморских пловидби, херметичком и окултном тумачењу стварности, окретању науци и човеку. Тако Томас Мор бива упамћен као социјалиста - утописта, као и ренесансни ерудита.³⁰

Како указује Бајец, постоје два вида утопија, у зависности од контекста у коме се сагледавају, а то су утопије социјалних институција и утопије форме. Утопије форме су заправо архитектонске утопије идеалних градова или идеалних заједница. Идеални план града пројектован од стране архитеката је форма утопије без заинтересованости за друштвену поделу рада.³¹

Међутим, друштвена утопија на сасвим природан начин постаје архитектонска утопија: када се живот људи у будућој заједници сасвим прецизно изнесе, онда представа о организацији живота, са свим његовим институцијама, логично добија и просторну димензију и тако постаје део архитектонске организације.³²

Традиција утопијске визије, како указује Ђерговић-Јоксимовић у делу „Утопија, алтернативна историја“, од периода просветитељства, у коме су стварали Клод Никола Леду (Claude Nicolas Ledoux), (сл.1.1) и Етјен Луи Буле (Étienne-Louis Boullée), (сл.1.2), може се препознати управо у пројектима идеалних градова у виду „Нове хармоније“ Роберта Овена (Robert Owen), (сл.1.3.) и „Фаланстерије“ Шарла Фурија (Charles Fourier), (сл.1.4), будући да су предложили нови социјалистички идеолошки систем за мале заједнице, регулишући притом продуктивност слободног времена образовања и становања. Овде се може уочити како архитектонска утопија, или утопија форме, евоулира у друштвену утопију. Сен-Симон (Claude-Henri de Saint Simon) основу друштвеног поретка сагледава кроз развој науке, уметности и трговине, залажући се за укидање власништва. Социјалистичке утопије нису се односиле на усамљена острва и континенте, већ су подразумевале промене које би се одвијале што пре на европском тлу. Када је у питању однос утопије и револуције, како истиче Ђерговић-Јоксимовић, пре свега је

³⁰ Ђерговић-Јоксимовић, Утопија, алтернативна историја, 68.

³¹ Нада Лазаревић-Бајец, *Град између емпирије и утопије* (Београд: Истраживачко – издавачки центар ССО Србије, 1988), 30.

³² Ibid., 31.

реч о довођењу у везу утопије са Октобарском револуцијом и комунизмом, као и са Француском буржуарском револуцијом. Какав год био исход револуционарних покрета, чињеница је да они потврђују виталност утопије. „Чак и када су многи од њих доживели крах, човечанство није изгубило наду у могућност новог почетка (...).“³³ Утопија тако није уступила пред идеологијама, већ је постала њихов водич у веру о светлијој будућности.

Данас је утопијско промишљање, или дистопијско, у контексту модерне архитектуре, у складу императива развоја технологије и повећања њене ефикасности. Модерну архитектуру, како примећује Натанијел Колман (Nathaniel Coleman) одредила су и историјска дешавања као што је марксистичка револуција, која је наводно језгро утопијске аспирације. Претпоставља се да сагледавање модерне архитектуре кроз марксизам, социјализам, фордизам, како упућује Колман, представља пут који открива праву природу неуспеха или успеха утопијске мисли кроз историју, о чему се управо може полемисати. Међутим, комерцијализација архитектуре и њена „неспособност“ да буде крајње критичка указује на непостојање утопијске тежње револуционарних програма, нити било које друге прогресивне визије.³⁴

Савремено утопијско промишљање, уколико постоји, не одликује непроменљивост структуре традиционалног града, нити трагање за острвом или затвореним градом налик Платоновој „Држави“ или Овеновој заједници. Наиме, поставља се питање да ли је и даље актуелан наратив који се односи на визију савршене будућности, или је реч о неком новом. Може ли се посумњати и на нестанак архаичне утопијске визије?

Хилде Хајнен (Hilde Heunen) примећује да је од свих наратива и критика које је модерна архитектура требало да усвоји у периоду шездесетих година прошлог века, утопијски наратив ипак имао највећи утицај. Модерна архитектуру, како је већина теоретичара и критичара сагледава, представља крајњу утопијску амбицију. Наиме, реч је утопијским идејама које су често перципиране као

³³ Đergović-Joksimović, *Utopija, alternativna istorija*, 138.

³⁴ Nathaniel Coleman, *Utopias and Architecture* (New York: Routledge, 2005), 7-88.

ограничени тоталитарни ставови.³⁵ Као последица тога, Ернест Блох (Ernst Bloch) у свом делу *Дух утопије - The Spirit of Utopia (Meridian: Crossing Aesthetics)* сумња да савремена архитектура може имати напредак и развој са свим алтернативним могућностима, упркос траговима неуспеха модерне архитектуре као продукта утопијске амбиције. Постојало је изражено присуство потреба за утопијом као концептом, који је био својствен архитектури модерне двадесетог века и то у виду најрадикалнијих „урбаних“ гестова који су у неку руку били утопијски.³⁶ Тако, увођење модерне архитектуре у оквир утопијског дискурса, како наглашава Колман, има за циљ „пооштравање“ генерално слабе везе између архитектуре и утопије, као и довођење у питање архитектонске етике као неизбежно питање утопијског промишљања³⁷.

1.2.1. Развојни циклус утопијске мисли

Карл Менхајм (Karl Mannheim) указује да у једном временском циклусу утопија има четири ступња развоја, као и пети када долази до нестанка утопијске мисли, и када утопијски дух „доживљава“ неки вид суноврата, будући да није у могућности да се позиционира у нови историјско-друштвени амбијент. Утопије се заправо установљаване и „гашене“ управо у зависности од тога да ли су заокруживале неки период који је посебан у неком смислу. Прва фаза развоја утопијског духа се односи на сам почетак модерне утопијске мисли везане за социјализам, која је настала на основу реформације 1520. године под Томасом Манзером (Thomas Munzer). Шеснаести век, иако се делом темељио на наследству антике и раног хришћанства, био је фундаментално ново стање, будући да је придружио свој хилизам, учење о материји као супстанци свега постојећег. Друга фаза развоја утопије је либерално-хуманистичка. Њене присталице указују на примат „овде и сада“, пре него веровање у бескрајни прогрес. Реч је о просветитељском виђењу будућности. Трећи ступањ развоја утопије, према

³⁵ Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge Massachusetta: MIT Press, 2000), 118-128.

³⁶ Ernst Bloch, *The Spirit of Utopia (Meridian: Crossing Aesthetics)* (Redwood City: Stanford University Press, 2000)

³⁷ Coleman, *Utopias and Architecture*, 7-88.

Манхејму, односи се на конзервативно перципирање прошлости, јер је управо све оно што проистиче из прошлости значајно. И на крају четврта фаза је, према Манхејму, социјалистичко-комунистичка утопија која се дистанцира од „конзервативних“ утопија, за разлику од којих поседује императив непрекидне тежње идеалнијој будућности, а не сентиментални повратак прошлости. Манхејм истиче да је пета и коначна фаза утопијског циклуса, заправо сам њен крај, врхунац резултован у коначном нестајању утопијског духа. Крај утопије, како указује Манхејм, настаје када некадашње неподударности опстају у тренутном социо-културном оквиру. Утопија тада губи свој неопходни опозициони став. Манхејм описује културне услове под којим је писао о времену „утопијског пада“. Реч је о ситуацији у којој постоји одсуство различитих и конфликтних сагледавања које уједно чине холистичко промишљање немогућим.³⁸

1.2.2. Постмодернизам: крај историје и утопије

Фредерик Џејмсон (Frederic Jameson) истиче да је постмодернизам неки вид покушаја да се садашњост тумачи кроз историју, и то у времену које је далеко од историјског промишљања.³⁹ Историја у постмодернизму, како указује Димитријевић, бива схваћена као предмет игре за уметнике који су одбацивали сву наивност утопије и користили предност финансијске моћи. Дакле, постмодернизам, према Димитријевићу, представља крај идеологије, крај историје, крај утопије. Током осамдесетих година прошлог века успостављана је реторика краја, која је укључивала и крај уметности.⁴⁰

„Ако је утопија нешто што је карактерисало 'пројекат' модерне, онда је симптом кризе овог пројеката управо ишчезавање 'утопијског импулса'“.⁴¹ Дијагноза стања у виду „страха од утопије“, или прецизније „зебње од утопије“, полази од модернистичког очекивања да уметник има задатак да оствари додељену му улогу у великом наративу.

³⁸ Karl Mannheim, *Ideology and Utopia* (London: Psychology Press, 1991), 190-222.

³⁹ Frederic Jameson., "The Constraints of Postmodernism", u : *The Seeds of Time* (New York: Columbia University Press, 1994), 195-205

⁴⁰ Dimitrijević, *Heterotopografija*, 44-45.

⁴¹ *Ibid.*, 45.

Данас је актуелан повратак вредностима уз помоћ којих се настоји да се превазиђе фрагментација, тако што ће се „реинценирати (...) и сам утопијски модел“.⁴² Хајдегер је сматрао да, уколико је нека врста мишљења на заласку, онда она у циљу компензације својих губитака прибегава новим вредностима. Утопија јесте негација места, али је, како указује Димитријевић, снажна просторна метафора. Оса темпоралне експланације, сматра он, почев од структуралистичких дијаграма, па до постструктуралистичких појмова, као што су "différance" или „разлука“, бива замењена дистрибуцијом позиције у оквиру просторне мреже. Димитријевић тврди да просторна оса подразумева мрежу тачака дефинисаних везама, серијама, интерсекцијама и осталим моделима распоређивања.⁴³ Може се претпоставити да та просторна мрежа могу бити савремени простори хетеротопија.

Кевин Линч у делу „Слика града“ ("The Image of the City") указује на немогућност становника великих градова да креирају имагинарне мапе сопствених позиција, нити мапе самог тоталитета у коме се налазе. Уместо „историјске пројекције“ може се говорити о „географској пројекцији“, која омогућава ситуационо представљање индивидуе унутар ширег простора. Наиме, географска позиција упућује на другост, на симултаност догађаја.⁴⁴

Према Џејмсу Клифорду (James Clifford), локација није одређена само за одређивање стабилног дома, она је пре свега повезана са свешћу о различитости, свешћу која препознаје различита места. Џејмс указује да „локација представља серију локација и сусрета, путовања у разноликим, али лимитираним просторима.“⁴⁵ Како сматра Димитријевић, анксиозност који „изазива“ утопија је заправо страх од утопије у виду неместа, односно од недефинисаности територије уметника.⁴⁶

⁴² *Ibid.*, 45.

⁴³ Dimitrijević, *Heterotopografija*, 44-45.

⁴⁴ Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge Massachussettes: MIT Press, 1960)

⁴⁵ James Clifford, *Notes on Travel and Theory*

http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000-Week08_Nov4_JamesClifford.pdf (приступљено 11.06.2014.)

⁴⁶ Dimitrijević, *Heterotopografija*, 52.

1.2. Дистопија као репрезент садашњости

Утопија донекле подразумева и аутистичну изолованост, као и „неспособном комуникације“ са остатком света. Тако се и стиче се утисак да, у време израженог индивидуализма, утопија, као колективна тежња за бољом будућношћу, у савременом друштву бива одбачена. У двадесетом и двадесетпрвом веку долази до дистацирања од традиционалних митова и креирања „празног простора“, који бива намењен пројекцијама мрачне будућности антиутопије и дистопије. Томе су свакако допринела и дешавања, која су обележила двадести век, као што су ратови, тоталитарни режими и др.

Дистопија (антиутопија), носталгија и хетеротопија су појмови блиски појму утопије. Дистопија (*dys*, грчки - лош, абнормалан, болестан, и *topos* - место) је друштвена пројекција која предствља радикалну супротност утопији, и која функционише по принципима репресивне друштвене контроле и тоталитарне власти. Дистопија може бити последица неког догађаја, који није условљен људском вољом, или супротно, као последица повратка на неке неуспешне и деструктивне облике друштвеног поретка, или, пак, облике технолошког преображаја.⁴⁷

Џон Мил (John Stuart Mill) је 1968. године први пут користио појам *дистопија*, притом тврдећи да је утопијска визија безнадежнија од дистопијске. Дистопија је имала за циљ не само да буде рефлексија очигледног стања у датом социо-културном контексту, већ и да пружи неки вид критике утопије. Мил указује да је могуће да је довољно компликовано и неосновано имановати неки концепт као утопију, пре би требало да буде реч о дистопији и „какотопији“ (*cacotopia*).⁴⁸

Како данашњи друштвени и културни урбани амбијент карактерише експанзија кризних ситуација, прогнозе нису нимало оптимистичне када је реч о даљем развоју градова. Стога је могуће говорити о дистопијској реалности. Код Жана Бодријара (Jean Baudrillard) и Славоја Жижека (Slavoj Žižek) однос добра и

⁴⁷ <https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia> (приступљено:22.11.2014.)

⁴⁸ *Ibid.*

зла утицао је на тумачење симулакрума и „Другог“ као изразито дистопијске категорије. Постмодернизам, за који се везују феномени као што су метаисторија, метанаратив, симулакрум, „довело је до плодотворног преплитања постмодернизма са једне, научне фантастике, утопије и дистопије, с друге стране“.⁴⁹ Научна фантастика постаје стварност, док дистопија истискује утопију и указује на њен крај.

Управо, како примећује Павле Миленковић, сваки покушај остваривања утопије је погубан, будући да постаје своја супротност или антиутопија. Он истиче да уколико је утопија и могућа, као што је тоталитарно уређење, она на крају бива осуђена на неуспех.⁵⁰

Како истиче Пракаш (Gyan Prakash)⁵¹, незапамћена агломерација сиромашних указује донекле на суморне „планете сламова“, у виду монструозних мегаструктура. Урбанисти указују на све присутније "privatoria" (приватне топије), у циљу дистанцирања од „реалног“ града и креирања једног аутистичног амбијента, неког вида прибежишта, самог по себи довољног. Имиц савременог града као изразитог целовитог ентитета, како указује Пракаш, губи се, тако да је у питању нарушавање старог идеала града. Од почетка двадесетог века дистипојске слике се перманентно појављују у литератури и филму. Град се тако представља као мрачан, побуњенички (или је реч о присиљеној послушности), нефункционалан (или је реч о присилном раду на машинама), захваћен еколошком и социјалном кризом, заведен капиталистичким системом и конзумеризмом, парализован криминалом, подвргнут технолошкој и технократској контроли. Ово је неки вид дијагностификовања града и претпоставке да дистопија не постоји као визија, већ је материјализована стварност. Поставља се питање да ли су хетеротопије логичан след ескалирајућих кризних ситуација. Наиме, оне своје постојање сугеришу у виду потребе за склоништима и прибежиштима.⁵²

⁴⁹ Đergović-Joksimović, *Utopija, alternativna istorija*, 163.

⁵⁰ Павле Миленковић, „Границе региона: хетеротопија и идентитет. Епистемолошки аспект“, *Социолошки преглед*, vol. XXXVI no. 1-2, (2002), 201-217.

⁵¹ Gyan Prakash, "Imaging the Modern City"
<http://press.princeton.edu/chapters/i9334.pdf> (приступљено: 13.11.2015.)

⁵² *Ibid.*

Повратак на суморне и мрачне представе о граду имају за циљ фокусирање на урбану критику у виду упозорења. Постоји, како примећује Пракаш, софистициранија форма дистопијске имагинације у виду књижевности. За разлику од утопијских текстова, дистопијска имагинација, инкорпорирана у наратив о застрашујућем свету који доноси будућност, уједно указује на препознавање неких од деструктивних симптома садашњости. Критике друштва капитализма не означава нужно отворено одбацивање савремене метрополе, већ критику „издаје“ утопијског обећања. Криза, како истиче Пракаш, представља прекретницу, будући да је реч о моменту нестабилности и дезинтеграције. Оно што је посебно када је реч о урбаној кризи јесте њено изражавање путем слика.

Дистопијска слика сламова има значајну улогу у савременој слици урбане кризе, тако да, како указује Џенифер Робинсон (Jennifer Robinson), дистопија није далеко фиктивно место у будућности, будући да је дистопија већ присутна у градовима „трећег света“. Робинсон критикује разорне ефекте неолибералног, капиталистичког, глобалног друштва. Он сагледава неке од градова као дикенсовски пакао који прети да преплави свет.

Рави Сандарам (Ravi Sundaram) указује на општи „урбани слом“. Он истиче да савремене алегорије урбане кризе представљају слике девастиране инфраструктуре, слике фабрика у муклој тишини које су супротности у односу на „експлозивну“ урбанизацију. Дистопијски научнофантастични пејзажи су поља сукоба машине и човечанстава, таме и светлости. Сандарам се суочава са дуалним односима као што су јавно и приватно, планирано и непланирано, ред и хаос. Тако, он указује да је искуство урбане кризе нешто што је изнад класичне дистопијске критике.⁵³

Овакав девастиран урбани пејзаж, како наводи Фелисити Скот (Felcity Scott), иницира повратак архитектонских авангарди као својеврсне критике друштвеног и културног контекста. Недавни обрт, како примећује Скот, присутан

⁵³ Ravi Sundaram, “Imaging Urban Breakdown: Delhi in the 1990s”, in: Gyan Prakash (ed.), *Noir Urbanism: Distopic Images of the Modern City* (Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2010), 218-241.

је унутар савременог архитектонског дискурса, будући да је реч о неком виду експанзије трауматичног искуства.⁵⁴

Већина архитеката, управо из разлога свеprisутног осећаја губитка, има потребу за повратком „визионарске архитектуре“. Недостатак критичке стратегије у архитектонском дискурсу огледа се у дистанцирању од историјског, друштвеног, интитуционалног и геополитичког контекста. Насупрот оваквим тенденцијама успоставља се „посткритички“ заокрет у савременој пракси и дискурсу, који је уједно и посттеоретски и постполитички, односно, може се рећи да је у питању експериментално оживљавање стратегија из шездесетих и седамдесетих година прошлог века. Ствара се амбијент у коме се промовишу дистопијске лекције архитектуре, без критике и институализације.

Оживљавање „експерименталне праксе“ је постигнуто изложбом Хауард Гилмена (Howard Gilman), (сл.1.5) у Музеју савремене уметности у Њујорку (МОМА). Наиме, реч је о авангардним покретима који подразумевају „визионарске“ цртеже Јоне Фридмен (Yona Friedman), Арате Ајзозака (Arata Isozak), Седрика Прајса (Cedrik Price), као и чланова групе „Архиграм“ (Archigram), „Архизума“ (Archizoom) и „Суперстудија“ (Superstudio), из периода шездесетих година прошлог века, ОМА-е (Office of Metropolitan Architecture) из периода раних седамдесетих година, као и цртеже постмодерне „папирне архитектуре“ Питера Ајземана (Peter Eisenman), Џона Хејдука (John Hejduk), Алда Росија (Aldo Rosi) и Теренса Рајлија (Terrence Riley). Када је реч о изложбама, подједнако су значајне и збирке "Fonds Regional d'Art Contempation d' Orleans" (FRAC) и Центра Жоржа Помпидуа, као и ретроспективе „Архиграма“ - покрета који укључује кључне протогонисте „експерименталне архитектуре“.⁵⁵

Скот указује да град почива на историјским анализама. Наиме, ране „експерименталне“ праксе имају битну улогу у критичком испитивању архитектонског дискурса који се односи на период шездесетих година прошлог века, а уједно и представљају неки вид друштвеног ослобођења, иако је дистопијског карактера. Формалне стратегије из 1960-тих година представљају

⁵⁴ Felicity Scott, "Involuntary Prisoners of Architecture", *October*, No. 106, (2003), 75-101.

⁵⁵ *Ibid.*, 75-101.

покушај да се успоставе радикалне политичке и институционалне трансформације. Архитектура постмодернизма је одбацила техничке иновације и тенденције, и бива, како указује Скот, усмерена на симболе и семантику. Актуелни „постпостмодернизам“ има своје ангажмане на пољу кибернетичких система, док „експерименталисти“ из 1960-тих и 1970-тих година одају утисак привржености технолошком напретку.⁵⁶

За италијански „Радикални покрет“ будућност не постоји. Наиме, потребно је стати са размишљањем о будућности, јер она није обећање, већ указује на катастрофу. Антиутопије не нуде питорескне слике будућности, већ форме антипрогреса, залажући се за антихуманизам и деструкцију. Заборављање линеарне перцепције времена је захтев припадника радикалног покрета, будући да се констатује да утопија не постоји, не постоји више питање о жудњи за бољим светом, заправо будућност је у садашњости. Припадници „Радикалног покрета“ напуштају идеју да постоји решење којим би се остварила боља будућност, уместо тога указују на капиталистичку продукцију у циљу прихватања истих механизма у креирању нимало светле будућности. Реч је о ставовима чији је циљ чак и увећавање свих мана капиталистичких система, као и отуђености становника. „Радикални покрет“ посебну пажњу поклања формама модерног града у циљу интензивирања брзине саме продукције градова. Утопија радикалне архитектуре предлаже убрзање реалности кроз принцип просторне засићености.⁵⁷

Присталице „Радикалног покрета“ форму објеката сагледавају као циничну обнову каја се темељи на деструкцији капитализма као друштвеног система. Они се не баве отклањањем поремећаја у архитектонском и урбанистичком контексту. Пример „Дванаест идеалних градова“ (сл.1.6, сл.1.7) је био неки вид увећања ефеката дванаест карактеристика савремених метропола, као што примећује Бранци, указујући на кулминацију сваке од ових карактеристика у креирању „универзалног апсолутног лудила“. Зонирање је постало принцип систематске изолације места и активности. Питање урбане експанзије кроз контролисане универзалне ћелије или јединице је приоритет, као и када је реч о питању одсуства

⁵⁶ Ibid., 75-101.

⁵⁷ Dominique Bouillard, “Radical Architecture“, u: Bernard Tshumi (ed), *Architecture in/between* (New York: The Monocelli Press, 1999), 9-13.

екстеријерске специфичности. Следбеници „Радикалног покрета“ поручују да се стари сан о граду као машини за становање обистинио.⁵⁸

Огољен од било којег статуса, „радикални град“ се дистанцира од архитектонских пројеката који се односе на достизања благостања, среће и задовољства. „Радикална архитектура“ је коренито променила перципирање утопије и њених вредности. Пројекти „Радикалног покрета“ су засновани на негирању сликовитости, указујући на територијално проширење архитектуре. Италијани су елиминисали изглед објекта враћајући се рационалној „неутрализацији“ мреже, убрзаној дистрибуцији објеката у циљу напуштања питања форме. Реч је о формама заснованим на линеарности, униформисаности, лишеним значења. „Суперстудио“ је 1970. представио пројекат "Reflected Architecture" (сл. 1.8), (реч је огромном издигнутом огледалу), као и "Archizoom" свој "Belvedere" (сл. 1.9) 1969. године. Потребно је и указати на Либескиндов (Libeskind) "City Edge" (сл. 1.10), као и Чумијев (Tschumi) "Glas Video Gallery" у Гронингену. Неутрализација и хомогенизација простора је један од принципа „радикалне архитектуре“. Такав вид простора је у супротности са идејом композиције и принципом било каквог поретка. Заправо, реч је о „увећавању“ модерног простора који карактерише негирање квалитета и централизације у циљу стварања дисперзивног, децентрализованог града. Континуални „линеарни“ град карактерише мобилност, неки вид номадског лутања.⁵⁹

Кроз критику функционалних пројеката, чланови „Архиграма“ указују на повор универзалног стила. Андреа Бранци (Andrea Branczi), који припада покрету „Архизум“ уз Наталинија (Natalini) из „Суперстудија“, истиче развој контраутопија, или тачније дистопија, које су у то време и биле популарне у литератури, попут Џорџа Орвела (Orwel). Дистопијски пројекти напуштају опште присутну „хуманост“ тадашње архитектуре, поигравајући се текстовима прожетим параноидним идејама. „Суперстудио“ и „Архизум“ осуђују рационализам модерних функционалиста. Уместо тога они успостављају неки вид поремећаја, прекида међу првима, нарушавајући фундаментални позитивизам архитектуре.

⁵⁸ *Ibid.*, 9-13.

⁵⁹ Dominique Bouillard, "Radical Architecture", 15.

„Архиграм“ и Холен су, такође, служећи се иронијом и подсмехом, осудили баналност пројекта маскултуре. „Ово је сутрашњица“- био је мотив „радикалних архитеката“ који су се залагали за неутрализацију простора. Наиме, унификацијом или акцелерацијом креира се „празан“ простор са присуством истоветних или одсуством архитектонских форми. „Суперстудио“ је указивао управо на „напрекидност“ простора. Међутим, крајње дистопијски приступ је у одбацивању могућности реализације пројеката у будућности. Идентичне „хелије“ "Continuous Movement"-а (сл. 1.11), станови без прозора "Non-Stop City"-ја (сл.1.12), као и „Дванаест иделаних градова“, дехуманозовали су живот кроз пројекте изван актуелног „спољашњег“ света. Равни „чисти“ зидови, у муклој „ћутљивости“ идентичних објеката, простори без садржаја, одлика су дистопијских пројеката седамдесетих година прошлог века. Принципи „Радикалног покрета“ присутни су и у Кулхасовом (Rem Koolhaas) пројекту "Exodus"-а (сл. 1.13) из 1972. године, који се може окарактерисати као архитектонска имагинација заснована на подели добрих и лоших делова града. „Аркизумови“ "Parallel Quarters" у Берлину из 1969. године утицали су на Кулхаса, не би ли приступио Берлинском зиду као архитектонској творевини. Указивањем на улогу архитектуре, Чуми у манифесту из 1976. године примећује да „архитектура чак може и убити“. Чуми је овом реченицом реактуализовао идеје ситуациониста још из 1958. године, који су се залагали за постојање акције и ситуације у оквиру града, које пружају одређене форме објеката. То је и идеја коју је спровео покрет „Архиграм“ у пројекту "Living Cityies" 1963. године (сл. 1.14.), као и у "Control and Choice" из 1967. године.

„Егзодус“ (Exodus) или „Добровољни притвор архитектуре“ Рема Кулхаса и Елија Зенгелиса (Elia Zenghelis), у сарадњи са Мејдлон Врајзендорп (Madelon Vriesendorp) и са Зои Зенгхелис (Zoe Zenghelis) из 1972. године, може се сагледати као полазна тачка сагледавања општег, како указује Скот, „експерименталног“ наслеђа.⁶⁰ „Егзодус“ је последњи пројекат Кулхаса који је завршен у Европи пре његовог одласка у Њујорк где је написао манифест „Ментхетнизам“ ("Manhattanis"), који се односи на постутопијску формулацију капацитета архитекте да преговара о снагама модернизације града. У оквиру "Delirious New

⁶⁰ Scott, *Involuntary Prisoners of Architecture*, 75-101.

York" Кулхас је указао на релацију капитализма и америчке архитектуре која је лишена полемичког дискурса и политичке утопијске критике. Менхетн је био за Кулхаса неки вид „контра Париза“ или „анти Лондона“.⁶¹

„Егзодус“ је првобитно био представљен на конкурс италијанског Удружења индустријског дизајна и италијанског магазина "Casabella". Реч је о визионарском пројекту који је, како указује Скот, неуморно оптимистичан и на крају невин. Кулхас је, позивајући се на 1972. годину, објаснио:

Архиграм, на врхунцу своје моћи, као и група 'Суперстудио' у оквиру архитектонског наратива, имали су за циљ проширење територије архитектонске маште. (...) 'Егзодус' или 'Добровољни затвореници архитектуре' био је пројекат са нагласком да је моћ архитектуре амбивалентна, уједно и опасна. Инспириран архитектуром Берлинског зида, 'Егзодус' је предложио да се избрише сегмент централног Лондона, не би ли се створила зона живота у метрополи – инспириран Бодлером (Baudelaire) – и не би ли се заштитила ова зона зидовима старог града креирајући, притом, поделе и контрасте. Популација у Лондону имала би могућност одабира. (...)⁶²

Концепт овог пројекта се заснива на подели Лондона на добар и лош, па је тако присутан повод за урбани егзодус. Реч је о критици Берлинског зида као очајничке, агресивне и деструктивне архитектонске праксе. Насупрот подели, изолацији, неједнакости, агесији и разарању, Кулхас указује на стидљиве, како примећује Скот, реформске интервенције у виду критике девастације савремене метрополе. Дистопијски аспект доминира кроз поједине програмске секвенце простора. Кулхас је истицао и значај италијанског радикалног покрета који је имао утицај на сам пројекат „Егзодуса“. Наиме, реч је о концептуалном и естетском утицају "Continuous Monument"-а и илустарције „Дванаест идеалних градова“. На другој страни, егзодус је у политичком дискурсу био кључан појам италијанске

⁶¹ http://collageandarchitecture.com/wp-content/uploads/2012/02/Rem_Koolhaas.pdf (приступљен 28.12.2015.)

⁶² *Ibid*, (prevod autora)

левице. Архитекте радикалног покрета усвојили су креативне потенцијале „одбијања посла“, али и делујући „изнутра“ против капиталистичког система.⁶³

За разлику од револуционарних покрета, који имају за циљ да униште сам врх хијерархијске државне власти, „Егзодус“ делује као масовно прибежиште које изнутра подрива владајући моћни центар. Он је представљао повлачење из тадашњих друштвених, економских и просторних односа, чиме је показана тенденција ка урушавању институција и капитала метрополе.

Направљен је осврт на експанзију дистопијских пројеката у циљу праћења развоја утопијског промишљања, које бива модификовано у виду деструктивних аспирација, или тачније дистопијског упозорења. Наиме, праћењем развоја утопијског наратива и дистопијских авангардних пројеката, може се установити да поједине доминатне вредности у друштву бивају пољуљане, те је стога потребно наћи утопијско уточиште, или се критички односити према реалности, односно исказати потребу за променом урбаног и социјалног амбијента. Може се закључити да се између утопијске идеализације, имагинације и дистопијских пројеката, као критике савремености, налази хетеротопија, која углавном није друштвено ангажована - она је реалан простор, феномен који може настати стихијски у виду места прибежишта, или плански у виду места забаве, или као посебна тематска целина. Ипак, она остаје као репрезент, али не и критика поједаних и променљивих друштвено-културних вредности.

⁶³ Scott, *Involuntary Prisoners of Architecture*, 75-101.

II Глава: ТРАЈЕКТОРИЈЕ ХЕТЕРОТОПИЈЕ

2.1. Фрагменти истраживања Мишела Фукоа

У циљу подробније анализе и истраживања концепта хетеротопија, потребно је направити осврт на опус и фрагменте филозофског промишљања Мишела Фукоа, будући да је он, како је предочено, иницијатор увођења хетеротопија у просторни дискурс. Могуће је уочити тендециозна промишљања на тему моћи, дискурзивних формацијама, маргиналног знања, што указује на могућност сагледавања нешто ширег оквира хетеротопијског концепта.

Мишел Фуко је на предавању одржаног 7. јануара 1976. године направио осврт на свој рад, указујући да његова истраживања нису образовала постојану целину. Наиме, реч је о фрагментима истраживања, која су расута и уједно репетативна. Фуко је истакао да се његово истраживање односило на казнене процедуре, односно на еволуцију и институционализацију психијатрије деветнаестог века, на писање о софизму, потом на истраживање инквизиције у средњем веку, истраживање на пољу историје сексуалности, истраживања теме надзирања и кажњавања итд. Он је такође указао да је заправо на њему самом остало да прати развој ових фрагмената истраживања, и да им даје другачију, сасвим нову конфигурацију. Фуко је даље нагласио да је своје истраживање спроводио у непосредној прошлости, десет до двадесет година уназад од периода седамдесетих година прошлог века. Наиме, у том периоду, како је истакао Фуко, појавила се огромна критичност према стварима, институцијама, праксама, дискурсима, „нека врста свеопште трошности“.⁶⁴ Он је указао да је заправо „трошношћу“, и дисконтинуираним и посебним или локалним критикама могуће успоставити тзв. инхибиторни учинак својствен тоталитарним теоријама, или свеобухватним теоријама. Теоријско јединство дискурса је изврнуто, измештено, театрализовано. Фуко је тако истакао и да заправо, његови фрагменти

⁶⁴ Mišel Fuko, „Predavanje od 7. januara 1976“, u: Mišel Fuko. *Moć/Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977* (Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012), 85.

истраживања, који су истовремено изукрштани и обустављење приче, могу бити елементи генеалогije.

У разговору, који је одржан у јуну 1976. године, Фуко поставља питање како могу у извесним тренуцима и порецима знања да постоје нагли узмаци, „убрзања историје“, насупрот мирној и опште прихваћеној континуалној слици. Он наглашава да је управо у свом делу „Речи и ствари“ или делу „Поредак дискурса“, како гласи други превод, покушао да опише и обележи управо овакве појаве. Међутим, како и сам признаје, његовом раду је заправо недостајао проблем дискурзивног режима, „учинка моћи својствене исказној игри“. Фуко указује да је сам себе доводио у забуну поистовећујући наведене режиме са систематичношћу, теоријском формом или нечим налик парадигми. Он верује да је заправо структурализам био најсистематичнији у циљу одстрањивања догађаја, не само из етнологије, већ из других наука, па и историје. Фуко, тако признаје да не постоји већи антиструктуралиста од њега самог.⁶⁵

Фуко се бави „растварањем“ човека, тврдећи да је идеја о „људској природи“ неоснована. У „Речима и стварима“ Фуко промишља о функционисању западног духа од ренесансе до данас. Он кроз „немишљене“ структуре креира неки вид „дивље мисли“ епохе, „несвесних система који подастиру сва знања једне културне периоде“.⁶⁶ Фуко простор поретка, *a priori* историје, именује као епистеме чији је предмет испитивање закона који се односе на исказе и беседе, без позивања на субјект беседе. Идеја епистеме и епистомолошког поља није новина, будући да се налази у различитим контекстима у историји филозофије. Наша тренутна епистема, која долази после ренесансе и епистеме класичног поретка, полако ишчезава. У ренесанси епистема се односи на хармонију ствари и језика као знака. Управо крајем ренесансе та хармонија између речи и ствари полако нестаје, будући да се „језик повлачи из средине бића и улази у доба прозирности и неутралности“.⁶⁷ Хуманизам је представљао веру у вредност човека, у разум, реч, и значај историје. Епистеме представљају фазу у историји беседе која се не формира у временском

⁶⁵ Мишел Фуко, „Разговори са Мишел Фуком“, у: Мишел Фуко, *Моћ/Знање: Одabrани списи и разговори 1972-1977* (Нови Сад: Медитеран Publishing, 2012), 117.

⁶⁶ Мишел Фуко, *Речеи и ствари: Археологија хуманистичких наука* (Београд: Нолит, 1971), 22.

⁶⁷ *Ibid*, 23.

континуитету, долази и нестаје крајње мистериозно. Фуко, када је реч о временском дисконтинуитету епистеме, употребљава просторне метафоре као што су сфера, план, триједар, итд. Време за Фукоа не постоји као динамичан фактор, као „гомилање проблематике, искуства, знања, противречности“⁶⁸, указујући на неминовност постојања таксиномије. Епистеме у чијој смо мрежи тренутно, нестају крајем 18. и почетком 19. века, када се и ствара нови „епистемолошки простор“. Према Фукоу, епистемолошко поље укључује три димензије. Прва се односи на математичке и физичке науке, док је друга наука о језику, животу, о производњи и расподели. Трећа димензија је димензија филозофске мисли, која са лингвистиком, биологијом и економијом има заједничку могућност појаве различите филозофије живота. За Фукоа је „језик темељ многих знања зато што стоји изван и изнад говорећег субјекта“. ⁶⁹ Лакан (Lacan) је указао да се невесно, као и свесно, темеље на структури и систему језика. Лингвистика доказује исто, као и Леви-Стросова етнологија и Фукоове епистеме.

Фуко, даље, у свом делу „Археологија знања“ указује да појмови, као што су дисконтинуитет, раскид, праг, границе, низ - представљају за сваку теоријску анализу теоријску проблематику. Он наглашава да је потребно ослободити се „игре појмова“ који „немају сасвим строгу структуру, али је њихова улога прецизна“⁷⁰. Појам традиције и утицаја уопште, еволуције, менталитета или духа, односи се на проблематику дисконтинуитета. Фуко у „Археологији знања“ указује на то да појам традиције тежи да укаже на временски статус истовремено узастопних, аналогних појмова, не би ли био доследан начелу кохеренције и наговештаја јединства. Овај проблем се управо заснива на утврђеном ставу који се темељи на устаљеном временском континуитету и у оквиру архитектонског дискурса. Потребно је, како Фуко истиче, дискурс перципирати у његовој разиграности, у догађајном упаду, „у тој временској расутости која му дозвољава да буде понављан, сазнат, заборављен, преображен, избрисан (...)“⁷¹. Такође је потребно, како истиче Фуко, одредити и услове егзистенције, утврдити односе са другим

⁶⁸ *Ibid*, 24.

⁶⁹ *Ibid*, 33.

⁷⁰ Мишел Фуко, *Археологија знања* (Београд: Плато, 1998), 25.

⁷¹ *Ibid*, 25.

исказима који, уопште, могу бити са њим повезани, да се покаже који се облици исказа међусобно искључују.

Средином седамдесетих година прошлог века, Фуко указује на појам генеалогича, која представља конституисање знања, дискурса, не позивајући се притом на неки субјект, па макар он био трансцендентан у односу на поље догађаја или се „ширио у празном идентитету кроз читаву историју“⁷². Он, управо, указује на значај тзв. локалне критике, која делује као самостална теоријска производња, нецентрализована, будући да се не укључује у неки режим тоталитарности. Локална критика, према Фукоу, остварује се према нечему што се може именовати као „повратак знања“ или „подјармљених знања“, које подразумевају све оне историјске садржаје који су скривени „функционалном сувислошћу или формалном систематизацијом“.⁷³ Под „подјармљеним знањем“ подразумевају се знања која су недовољно разрађена, непојмовна, наивна, хијерархијски нижа знања. Фуко управо то дисквалификовано знање, знање држано на маргини, сврстава у генеалогичу заједно са „учењачким спознајама“. Он се и пита куда воде поједини фрагменти генеалогиче, у ком правцу и каквом јединству, истовремено указавши да се долази до границе искушења гомилања фрагмената генеалогиче, као и до опасности од поновног кодирања.⁷⁴

Активност као што је генеалогича не дисквалификује спекулативно добро утемељено знање. Наиме, реч је о инкорпорацији дисконтинуираних, дисквалификованих, нелегитимних знања, наспрам „унитарне теоријске инстанце која тежи да их филтрира, да их хијерархизује, да их уреди у име истините спознаје (...)“.⁷⁵ Фуко указује да је реч о устанку знања против централизованих учинака моћи, који се односе на функционисање научног дискурса.

⁷² Фуко, „Predavanje od 7. januara 1976“, 83-97.

⁷³ *Ibid.*, 86.

⁷⁴ *Ibid.*, 83-97.

⁷⁵ *Ibid.*, 88.

2.1.2. Хетеротопија као просторна метафора

Концепт и појам хетеротопије појавио се пре свега на пољу истраживања урбане географије, студијама култура. У интервјуу датом француском географском часопису „Еродот“ ("Herodote") 1976. године, на констатацију новинара да негација времена и историје утичу на просторну детерминисаност, Фуко је одговорио да га заправо просторне метафоре, у овом случају то могу бити хетеротопије, наводе да промишља о моћи и знању, идеологији, науци, дискурзивним формацијама. Он истиче да географија или ниво просторног промишљања може заузети место у археологији знања, уколико се промени њена формулација. Фуко наводи и да је био прилично критикован, будући да је био заинтересован за простор, па чак донекле и опседнут. Фукоова „географија“, која је део критичке анализе, одаје утисак „неизвесности“, будући да нарушава просторну дискурзивну праксу. Фуко примећује да свако предвиђање и анализа дискурса искључиво у смислу временског континуитета, неминовно води до унутрашње трансформације индивидуалне свести. Он је често нејасан у свом топографском референцирању.⁷⁶

Мишел Фуко примећује да преображење дискурса посредством „временског вокалубара“ води до модела појединачне свести и „њене сопствене темпоралности“.⁷⁷ Док кроз просторне, стратешке метафоре „омогућује да се прецизно захвате тачке којима се дискурси преображавају у односима моћи, кроз њих, почев од њих“⁷⁸, ипак је очигледно да извесни облици научног дискурса прибегавају преузимању метафора из ненаучних или других научних дискурса, као што је случај са „хетеротопијом“, појмом који потиче из медицинског дискурса, а који је преузео управо Фуко. Просторне метафоре, како указује новинар „Еродота“, далеко су од тога да постану реакционарне, технократске, претеране или нелегитимне, већ су одраз „стратешког“ и „борбеног“ мишљења. Употреба просторних термина делује као антиисторија, будући да, када се говори о простору,

⁷⁶ „Pitanja Mišelu Fukou o geografiji“, u: Mišel Fuko, *Moć/Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977* (Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012), 69-83

⁷⁷ *Ibid.*, 75.

⁷⁸ *Ibid.*, 75.

онда значи отргнути се и супроставити се времену, значи порицање историје.⁷⁹ Међутим, „спацијализујући опис дискурзивних чињеница отвара за анализу учинке моћи који су са њима повезани“. ⁸⁰ Ово се несумњиво тиче и хетеротопија. Фуко на крају интервјуа истиче да:

Међу неким стварима које сам довео у везу била је и географија, која је била ослонац, услов могућности преласка са једног на друго. Оставио сам ствари нерешеним или сам направио произвољне односе.⁸¹

Анализом Фукоовог фрагмената промишљања може се сагледати развој и тематике његовог рада унутар којег постоји могућност инкорпорирања и хетеротопија као посебног концепта. Може се претпоставити да се учинак својствен тоталитарним теоријама не односи на хетеротопије. Наиме, више је реч о „подјармљеном“ знању који не припада свеобухватним теоријама које одликује целовитост, холизам. Будући да је теоријско јединство дискурса, како указује Фуко, изврнуто, измештено, театрализовано, појављују се такозване „немишљене“ структуре или епистеме, креира се неки вид „дивље мисли“, што донекле може бити хетеротопија. Појмови као што су дисконтинуитет, раскид, праг, границе и низ својствени су концепту хетеротопије. Проблематика дисконтинуитета је условљена погрешним перципирањем појмова традиције и еволуције. Моћ, као институција којој се опире хетеротопија, може, како указује Фуко, бити продуктивна мрежа, будући да њена помереност производи дискурсе, образује знање. У овом случају може бити речи о хетеротопији као новом дискурсу која не гравитира систему моћи, већ његовој „искривљеној“ алтернативи. Могуће је дискурс хетеротопија сагледавати у „временској расутости“, где бива понављан уједно и заборављен, сазнат, избрисан, преображен.

⁷⁹ *Ibid.*, 69-83.

⁸⁰ *Ibid.*, 76.

⁸¹ *Ibid.*, 82.

2.2. Теоријске одреднице хетеротопија

Фуко у уводу „Речи и ствари“ хетеротопије описује као узнемирујуће, будући да тајно минирају језик

(...) јер спречавају да се именује ово или оно, јер разбијају заједничке именице или их испреплићу, јер унапред разбијају 'синтаксу', и то не само ону која се мање испољава, која 'држи заједно' (једне уз друге, или једне према другима) речи и ствари.⁸²

Фуко годину дана након објављивања „Речи и ствари“, 1967. године, у есеју „Други простори“ истиче да је време у коме живимо време простора, будући да га карактерише симултаност, упоредност и „расипање“. Заправо није реч о хомогеном простору, већ о простору који има мноштво различитих својстава. У „Другим просторима“ Фуко примећује да је унутар структурализма, као теоријског оквира, могуће остварити везу између појмова, исказа и успоставити низ односа који их супростављају или међусобно повезују. Он истиче да су предмет његовог интересовања простори који су повезани са свим другим, али на такав начин да „обеснаже, неутрализују или преокрећу низ односа који сами усмеравају, рефлектују их, или пресликавају попут одраза у огледалу“.⁸³ Тако он упућује да су предмет истраживања управо простори који су неки вид контраструктура, неки вид места која леже изван свих места, али се ипак могу локализовати. Он истиче да су, за разлику од утопија, ти простори апсолутно „други“, и могу се описати као хетеротопије.

Фуко је у „Речима и стварима“ указивао да су хетеротопије у стварности блискије језику и представљању него стварним и локализованим просторима. Хетеротопија, заправо, илуструје област у којој се предмети или обрасци не могу лоцирати, нити успоставити њихов поредак. Фуко је појам хетеротопије успоставио као опозит појму утопије, као различито поље мишљења и класификација. Оба појма, утопија и хетеротопија, односе се на концептуалне и апстрактне

⁸² Фуко, *Речеи и ствари: Археологија хуманистичких наука*, 61-62.

⁸³ *Ibid.*, 61-62.

конструкције, а мање на оно што је материјално. Он указује на књижевне жанрове-хетеротопијско писање Расела и Борхеса (Rousell, Borges), насупрот утопијској књижевној традицији Платона, Томаса Мора.⁸⁴

Промишљање о хетеротопијама је, како је указано, заправо „подјармљено знање“, знање недовољно разрађено, непојмовно, знање које је на маргини. Тако Фуко, преузевши појам „хетеротопија“ из медицинског дискурса, указује на просторе који никада до тада нису класификовани. Године 1967, када пише о „другим“ просторима, он уводи управо та маргинална знања о другим просторима и ситематизује их у оквире генеалогije заједно са „учењачким спознајама“, као што су знања из филозофије и архитектуре. Значај описивања, класификовања хетеротопија, као и њиховог интерпретирања и инкорпорирања у савремени филозофски и архитектонски дискурс, огледа се у томе да је реч о донекле нелегитимном знању које се супротставља унитарним теоријама. Концепт хетеротопија представља нови приступ у анализи простора као феноменима другости.

Будући да је Фукоово предавање на тему „других простора“ написано у форми есеја, Мери Меклауд упућује да је приметан недостатак Фукоове уобичајене страсти, његови аргументи као да се губе. У „Другим просторима“ Фуко, што такође Меклауд наглашава, прави разлику између хетеротопија и имагинарних места утопија, као и простора свакодневнице. Реч је о свим местима која искључују социјални поредак. Ова чињеница, како указује Меклауд, потиче из неког вида поремећаја и разноврсности, или чак из надоканаде савршеног уређења, као што је случај са колонијама у којима је неред свакодневнице избегнут. Многе од ових простора, као што су затвори или клинике, Фуко је осудио својим студијама о институцијама спровођења строго успостављеног поретка. У есеју „Други простори“, како тврди Меклауд, Фукоов начин писања је неутралан, који чак хвали „друге просторе“. Фуко предлаже да хетеротопије, у којима не постоји баналност свакодневнице, већ враћања појединца или групе себи самима, упућују на критику

⁸⁴ *Ibid.*, 61-62.

политичког уређења. Он тврди да у хетеротопијама не постоји одређен систем утврђених односа.⁸⁵

Ипак, потенцијал хетеротопија заснива се на разлици и другости, која пружа јасан увид у просторно стварање дисконтинуитета. Савремени концепт хетеротопије односи се суштински на различите просторе који омогућавају стварање широког спектра различитих и алтернативних тумачења. Док се у медицини не зна прави узрок хетеротопија, као ни њихов ефекат, Фукоове хетеротопије, како примећује, имају „узнемирујућу“ функцију: оне подразумевају нарушавање поретка, подривање језика и значења, и одражавају наличје самог друштва. То су простори намењени „другима“. Хетеротопија постоји када се супротставља параметрима који одређују нормалност и установљен поредак. Кроз идентификовање хетерогености, разлика и другости, доводе се у питање хомогеност и уобичајеност. Фуко настоји да формулише оно што се односи на „хетеротопологију“, дајући у „Другим просторима“ систематски опис шест принципа кроз које се хетеротопије могу идентификовати и описати. Он указује да не постоји универзални тип хетеротопије, будући да је она продукт актуелног социо-културног амбијента. Другим речима, хетеротопије нису само физичке форме, већ су и резултат културног посредовања и интерпретације кроз разлике у успостављеном значењу хетерогености. Успостављајући принципе за идентификовање „других простора“, он их не чини фиксним и ригидним, већ флексибилним, чак и неубедљивим и несталним.⁸⁶

Треба нагласити да хетеротопије поседују променљива значења у односу на различита друштва, културе или цивилизације. Тако, на пример, тумачење простора који се односио на ритуале мистичног и духовног прочишћења се мења да би било речи о простору намењеном хигијени и опуштању у савременом друштву (турска купатила, сауне). Сагледавање неких облика обреда или пролаза је променљиво у зависности од тога о којој култури и друштву је реч. Постоје и они примери који јасано сведоче о историјату и променљивим вредностима и делањима

⁸⁵ Mary McLeod, "Everyday and 'Other' Spaces", u : Debra L. Coleman, Elizabeth Ann Danze and Carol Jane Henderson (eds.), *Feminism and Architecture* (New York: Princeton Architectural Press, 1996), 182-200.

⁸⁶ Фуко, „О другим просторима: Утопије и хетеротопија“, 430-439.

једног друштва, односно његовог културног развоја. Фуко као пример наводи гробља у европским градовима, будући да се под њима не подразумева само социјално и културно поимање болести, заразе или смрти, већ указују како култура уопште има директан утицај на простор. Наиме, док је гробље суштински део средњовековног црквеног простора, оно постепено бива измештено из центра на периферију градова. Трансформација значења указује на појаву нових и другачијих простора који су условљени социо-културним променама. Док се у музејима из 19. века излажу експонати из прошлости и тиме се указује на неки вид „акумулације“ времена, биоскопи у 20. веку указују на нове форме репрезентације простора и реалности, које подразумевају постојање два различита простора: стварни простор у биоскопу и биоскопско платно на коме се пројектује нова реалност.⁸⁷

Фукоова „хетеротипологија“ обједињује широк спектар хетеротопија као што су простори друштвено уређених односа, који су условљени самим карактером простора. Такође ова „хетеротипологија“ укључује и просторе где се време другачије перципира, као и објекте чији је заједнички именитељ хетерогеност и који су у супротности према ономе што се налази изван. Наиме, они су изван сваког вида правила. Мноштво је значења хетерогености, како истиче Меклауд, упућујући на Едварда Соцу, који указује на чињеницу да је хетеротопија суштински амбивалентан и радикално отворен концепт. За разлику од хетеротопије и њене хетерогености, унитарни поредак упућује на појмове као што су хомогеност, униформисаност, истост, укратко на хомотопију (гр. *homo* - исто, *topos* - место). За разлику од „хомотопија“, сам концепт хетеротопије се заснива на фрагментацији и контрадикторности. Док Фукоова почетна формулација хетеротопија указује на немогућност представљања и донекле на ексклузивност, постмодерна има тенденцију да перципира ове просторе „другости“ као просторе које карактерише њихова инклузивност и радикална отвореност.⁸⁸

⁸⁷ *Ibid.*, 430-439.

⁸⁸ McLeod, *Everyday and 'Other' Spaces*, 182-200.

2.2.1. Фукоови принципи класификације хетеротопија

Први принцип класификовања „других“ простора односи се на универзалност хетеротопија и чињенице да свака култура поседује своју хетеротопију, тако да кроз историју хетеротопија преузима различите форме. Фуко наводи да је могуће издвојити два општа типа хетеротопија: хетеротопије кризе и хетеротопије девијатности, које су производ одступања појединаца од устаљених норми понашања општем друштвеном контактсту. Други принцип подразумева изразиту хетерогеност самих хетеротопија, односно могућност да једно друштво током историје може преузети нове хетеротопне структуре, које одликује нови вид позиционирања и својстава. Трећи принцип се односи на могућност постојања различитих места, које чак једни друге искључују, унутар једног простора, тј. на принцип јукстапозиције. Фуко наводи пример јукстапозиције унутар биоскопа и јукстапозиције у оквиру врта. Под четвртим принципом, како указује Фуко, подразумева се постојање временског дисконтинуитета, постојање могућности прекида са традиционалним поимањем времена (вашари, туристички кампови). С друге стране, време може бити „акумулирано“, а као пример Фуко наводи музеје и библиотеке. Пети принцип подразумева правило доступности, тј. могућност отварања и затварања самих хетеротопија, које их у исто време изолују и чине доступним (хамама, скандинавске сауне). Хетеротопије, како истиче Фуко, имају својство чудног облика искључивања. Пример за то би биле америчке мотелске собе. И на крају последњи, шести принцип који одређује хетеротопије, односи се на њихову функцију стварања простора илузије, али и стварање другачијег реалног простора који је савршено уредан и добро уређен. Фуко затим наводи да ове хетеротопије ипак нису хетеротопије илузије, већ хетеротопије компензације. Он истиче пример колонија и бордела као два екстремна типа хетеротопија, као и пример брода као најсавршенијег примера хетеротопија.⁸⁹

Фукоова кратка класификација хетеротопија се једним делом заснива, када је о историји као оквиру реч, на средњовековним локализованим утопијама, које су

⁸⁹ Фуко, „О другим просторима: Утопија и хетеротопија“, 430-439.

непроменљиве, да би проширио поље свог интересовања на хетеротопије које припадају периоду ренесансе. Фуко указује на карактер који се тиче светог средњовековног простора и „бесконечно отворених“ простора ренесансе у виду фестивала и вашара који су и даље присутни. Наравно, ту су и савремени архитектонски простори. Фукоови примери хетеротопија су школе интернатског типа у свом облику из 19. века, места где се проводи медени месец (примери хетеротопија кризе), одмаралишта, психијатријске клинике, затвори, старачки домови (хетеротопије девијатности), гробља, биоскопи, вртови, музеји, библиотеке, вашари, туристички кампови, јавна купатила, сауне, колоније, бордели, бродови. Огледало је за Фукоа јасан пример односа утопије и хетеротопије. Стварање одраза као нечег нематеријалног је аналогно утопији, док материјалност самог огледала указује на хетеротопију као неког вида материјализоване утопије.⁹⁰

2.3. Концепт хетеротопије у уметности и архитектури

У даљем раду биће дат и приказ концептуализације хетеротопије у архитектонским и уметничким оквирима. Наиме, биће речи о увиду у широк спектар могућности интерпретација хетеротопија.

2.3.1. Хетеротопија и уметност

Уметност, према Ђанију Ватиму (Gianni Vattimo), своју кулминацију је доживела шездесетих година прошлог века, у периоду када су утопијски концепт, наротив, револуционарни програм, па и уметност, досегле свој врхунац. Наиме, Ватимо указује да неки од уметника и теоретичара шездесетих и седамдесетих година прошлог века успостављају прво критички став према хетеротопијама, наглашавајући примат свакодневног живота у односу на потенцирање другости и различитости. Ватимо истиче да је до тада уметност имала утопијску компоненту, будући да је била присутна пројекција боље будућности. Утопија је до тада одисала духом заједништва у оквиру унитарног, јединственог система. Може се

⁹⁰ *Ibid.*, 430-439.

претпоставити да су касније, крајем шездесетих година прошлог века, уследили уметност отпора, амбиваленције, другости, маргиналности, некохерентности, недоследности - за које се може рећи да се односе на Фукоов концепт хетеротопије или *простора другости*.⁹¹ Такође се може претпоставити да постоји присуство хетеротопног концепта у промишљању и делању ситуациониста, будући да се, иако разрађују тему свакодневице, баве подривањем поретка и показују интересовање за маргиналне групације, као и што имају тенденцију да простор сагледавају из позиције номада. Они теже новом „читању“ простора и доживљаја времена.

Управо егзистенција у „естетизованом“ плуралном друштву условљава нарушавање универзалног концепта утопије, утопије високог модернизма, и авангардних покрета који су се темељили на доктринама револуционарних идеја.⁹² Колективно естетско искуство, према Ватиму, бива модификовано у оквиру дифузног историцизма који представља крај унитарног система. Не постоји утопија, тако да естетика утопије услед нелинарне историје бива замењена хетеротопијама које су засноване на просторности. Хетеротопије, као и заједнице уопште, се неће, према Ватиму, тумачити у односу на универзалним критеријуме, већ кроз мноштво различитих.⁹³

Управо због плуларитета модела естетског доживљаја и тзв. популаризације уметности, дешава се да она, као хетеротопна, бива све више комерцијализована. Услед глобалног тржишта актуелно је суочавање или синтеза уметности, економије и технологије. Може се претпоставити да је реч о хетеротопној „хибридној“ уметности, односно о јукстапозицији споменутих делатности. Тако се уметност данас у време мас – медија, и то у виду хетеротопне формације, може свести и под категорију креативних индустрија. Креативне индустрије, како указују Јовичић и Микић чине тринаест делатности:

- 1) реклама, 2) архитектура и инжењерске активности, 3) уметничко и тржиште антиквитета, 4) уметнички занати, 5) дизајн, 6) мода (дизајн одеће, производња малих серија, излагање и продаја модне одеће, извоз и модни консалтинг), 7)

⁹¹Gianni Vattimo, “From utopia to heterotopia“, u: *The Transparent Society*. Webb D.(ed) (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), 62-75.

⁹² *Ibid.*, 62-75.

⁹³ *Ibid.*, 62-75.

филмска и видео индустрија (репродукција видео записа, фотографске услуге за потребе филмске делатности, кинематографска и видео продукција, дистрибуција и приказивање филмова), 8) интерактивни софтвер забавног карактера, 9) музичка индустрија (издавање и репродукција звучних записа), 10) сценске уметности, 11) издаваштво, 12) израда софтера и компјутерска услуга и 13) радио и телевизијске активности.⁹⁴

Креативне индустрије могу регенерисати градске четврти или читаве градове. Овај тип индустрије се често повезује са културним наслеђем и туризмом. Таква уметност има важну улогу за развој градова и региона будући да представља „катализатор за урбану регенерацију“.⁹⁵ Креативне индустрије, као условно речено хетеротопне формације, утичу на економску динамику, тако да чак културне и креативне четврти имају важну улогу у урбаном развоју. Тако многи тематски градови, као хетеротопије или етнографске целине, постају нуклеуси културе. У томе се огледа и моћ саме хетеротопије.

2.3.2. Хетеротопија у архитектури: од историјских до савремених примера

Коначно, промишљање на тему простора хетеротопија поседује широк спектар примера у архитектури, како савремених тако и оних који припадају историјском наслеђу. Простори хетеротопија доминирају као примери нарушених и „померених“ јавних и приватних простора, као и виду разних догађаја и инсталација. Постулати хетеротопија Мишела Фукоа су и даље актуелни, с тим што постоји ново читање и интерпретирање овог просторног концепта. За све је заједничко присуство различитих садржаја који су у јукстапозицији, као и присуство универзалног концепта хетеротопија који нарушава дискурзивну формацију и позицију моћи.

За хетеротопију је карактеристичан временски дисконтинуитет којим тежи да наруши сам континуитет догађаја који се односи на одређени специфични архитектонски склоп. Како указују Ливијен Декотур (Livien De Cauter) и Мишел

⁹⁴ Svetlana Jovičić, Kristina Mikić, *Kreativne industrije u Srbiji: preporuka za razvoj kreativnih industrija u Srbiji* (Beograd: British Council Serbia and Montenegro, 2006), 14.

⁹⁵ *Ibid.*, 28.

Деан (Michel Dehaene), могуће је поставити тезу да су многе хетеротопије преведене из догађаја у објекат, из времена у простор, од пролазног тренутка до сталног места, и да се овај превод у многим случајевима дешава као одговор на кризни период, који иначе карактерише хетеротопије.⁹⁶

Урбани актери, како указује Дејвид Грејем Шејн (David Grahame Chane), креирају простор за активности које могу поседовати или попримити својство хетеротопија. Примери могу бити најразличитији - од тематских паркова до енклава, сламова и гетоа, који утичу на динамику и променљивост односа унутар града. Кроз сагледавање три типа хетеротопије, могуће је указати на Фукоове тежње за успостављањем разлика, које се односе на три просторна система: „историјски простор“ (његово предавање се зауставља кратко на том концепту: хијерархија средњовековних простора где су хетеротопије кризе скривене), потом „модерни простор“, који има својство проширења, где нови урбани актери креирају хетеротопију девијације изван града и урбане мреже, и коначно, мрежа као „простор боравка“, где субјект користи све предности и квалитете хетеротопије илузије. Обично, како указује Шејн, ова три урбана система могу се назвати преиндустријским, индустријским и постиндустријским градом. Фукоове хетеротопије девијације односе се на прелазак од средњовековног до индустријског града са развојем менталних институција, болница и затвора, док су хетеротопије илузије неки вид „трећег поретка“ симулакрума. У излагању које се тиче хетеротопологије, Фуко говори о незнатном броју утицаја на креирање хетеротопије, и на самој мобилности хетеротопија (његова савршена хетеротопија је био брод који се кретао од луке до луке, од бордела до бордела), као и на капацитету успостављања повратних термина и појмова „кодова огледала“. Хетеротопије су увек биле комплексне, двосмислене, вишеслојене структуре способне за успостављање флексибилних кодова.⁹⁷

Болнице, клинике, азили, гробља, затвори, школе, универзитети и војне касарне одговарају, како наводи Шејн, Фукоовој категоризацији „хетеротопија

⁹⁶ Livien De Cauter, Michel Dehaene, “The space of play: Toward the general theory of heterotopia“ u: de Cauter, Dehaene, (eds), *Heterotopia and the City* (London, New York: Routledge, 2008), 87-103.

⁹⁷ David Grahame Shane, *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory* (Oxford: Wiley- Academy, 2005), 230-304.

девијације“, где су становници измештени из својих места становања. Касније су теоретичари додали и друге примере високо устројених места „алтернативног друштвеног поретка“, укључујући фабрике, складишта, докове, лучке објекте⁹⁸. „Њу Ланарк“ Роберта Овена (Robert Owen) у Шкотској, како примећујеј Шејн, јесте пример експанзије хетеротопије кризе, који укључује мали индустријски град са много хуманих или филантропских правила, компаније, продавнице, школе, болнице, капеле, приватне куће и радничке стамбене блокове. Сада је у склопу UNESCO-ове светске баштине.⁹⁹

Фукови примери хетеротопија илузије у виду башта, паркова, позоришта, биоскопа, вашара, музеја, како указује Шејн, иницирају измењену перцепцију простора. Тако је аристократски кварт „Пале Ројал“ (Palais Royal), (сл. 2.1), у непосредној близини Лувра, добар је пример хетеротопије илузије, будући да укључује многе јукстапозициониране садржаје које подразумева хетеротопија, и то у виду позоришта, коцкарница, бордела. Војвода од Орлеана је као власник палате убедио тадашњег краља да дозволи укључивање комерцијалних активности унутар палате. Резултат је била хетеротопија илузије „Пале Ројала“, која је укључивала луксузне продавнице изнад аркада, потом банке, берзе, књижаре, галерије, продавнице високе моде и ресторане. Прва француска берза је била смештена овде. Ноћу су позоришта, циркуси, луткарске представе сенки, кафеи, коцкарнице оживљавали. Први светски тржни центар, галерија „Дибоа“ (Galerie Debois), појавио се овде (1786-1788), иза војводиног двора, пружајући се до новоизграђеног позоришта „Пале Ројал“. То је, како указује Шејн, био спектакуларни пример хетеротопије, који је био ван домаћаја полиције, где су се одвијали и говори жена револуционара које су биле револтиране повратком краљевске породице из Версаја.¹⁰⁰

Фуко је указао на сајмове, робне куће, вашаре, као на места глобалне продукције. Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) ова места перципира као места потрошње и места комерцијалног фетишизма. Рекламе покушавају да утичу на

⁹⁸ Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, (London: Routledge, 1977), 109-138.

⁹⁹ Shane, *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*, 230-304.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 230-304.

колективно и несвесно код потрошача, креирајући спектакуларна места глобалне производње, а и луксуза.¹⁰¹

У Америци фестивалски центри су доживљавали своју експанзију након успеха (Ghiridelli Square) „Ђирдели сквера“ у Сан Франциску (сл. 2.2), потом "Quincey Market"-а (сл. 2.3) Џејмса Роуза (James Rouse), који су, као и „Дизниленд“, били посећивани од старне 123 милиона људи годишње. Европски планери су настојали да поновно оживе историјска језгра као што је случај са Копенхагеном, који је 1962. год. реконструисао свој историјски центар. У Лондону су избили протести 1973. године због претварања Ковент Гардена у тржницу, да би компанија "GLC" 1980. године преиначила намену четврти у фестивалски тржни центар. Такође, у Француској су избили протести због рушења челичних и стаклених конструкција тржнице „Лезал“ (Les Halles) (сл. 2.4). Била је обећана изградња новог уметничког центра у самој централној зони Париза. У истом периоду, као примећује Шејн, уметници су „Сохо центар“ у Њујорку трансформисали у нову уметничку четврт. Сваки уметнички њујоршки студио је имао карактеристике хетеротописјких јединица унутар девалвираних фабричких зграда чије је рушење најављивано. Како Цукин указује, ове јединице су имале карактер хетеротопије кризе, будући да су се уметници „скривали“ у поткровљима.¹⁰² Енди Ворхол је креирао хетеротопни простор „Фабрика“ ("Factory") (сл. 2.5.) као место алтернативне културе. Марина Абрамовић такође отвара свој институт "МАГ" (сл. 2.6)'. Сквотови и „арт сквотови“ се могу уврстити у хетеротопне формације. Филмски студији, Холивуд, Ђинећита (Cinescita), као и домаћи пример Авала филма (сл. 2.7) и некадашња сценографска формација Теразије II на Новом Београду (сл. 2.8), су хетеротопне творевине, између продукције и туристичких посета. Изградња читавих градова у виду квази-традиционалних и квази-сценографских форми је још један пример хетеротопија (Дрвенград). Ове хетеротопске формације су последица велике мобилности становништва и развоја туризма, као и нових финансијских могућности и могућности слободног времена средње и ниже класе становништва.

¹⁰¹ Walter Benjamin, (1937) "Paris, capital of the nineteenth century", in Walter Benjamin, *Reflections: Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings* (ed. P. Demetz) (New York: Harcourt Brace Janovitch, 1978), 147-162.

¹⁰² Sharon Zukin, *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change* (Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1982), 111-126.

Потреба за просторима хетеротопијама илузије сведочи, како указује Павле Миленковић, о повратку појединца телесним сензацијама, поновном повратку телу.¹⁰³ Фестивали, тржни центри, тематски паркови „материјализују“ своју имагинарну компоненту. Плуралитет и дисјункција постају доминантне одлике ових формација или простора другости.

Направљен је кратак увид постојања разних форми хетеротопија. Не би ли се оне нешто ближе и концизније описале, потребно је испитати шта ове просторе чине „просторима другости“, односно шта је другост у филозофском, уметничком, архитектонском оквиру, и да ли постоје неке законитости у формирању те „другости“.

¹⁰³ Миленковић, „Границе региона: хетеротопија и идентитет. Епистемолошки аспект“, 201-217.

2.Део: КОНЦЕПТУАЛИЗАЦИЈА ХЕТЕРОТОПИЈА

III Глава: НАЧЕЛА ФОРМИРАЊА „ДРУГОСТИ“

Савремена архитектонска теорија се једним делом заснива на концепту „другог“ или „другости“. Наиме, промовише се новост, уједно и маргиналност, у виду инструмента политичке субверзије и престопа у култури. Деконструктивизам у архитектури се заснива на теоријама Жака Дериде (Jacques Derrida), чији су следбеници међу архитектама: Питер Ајзенман, (Peter Eisenman), Бернад Чуми (Bernard Tschumi), Ендрју Бенџами (Andrew Benjami), Марк Вигли (Mark Wigley), Џефри Кипнис (Jeffrey Kipnis). Другој категорији припадају следбеници и теоретичари Мишела Фукоа, тј. следбеници његовог концепта хетереотопије. Ту се могу уврстити Ентони Вајдлер, (Anthony Vidler), Диметри Порфириос (Demetri Porphyrios), Арон Бетски (Aron Betsky), Кетрин Инграм (Catherine Ingraham) и Едвард Соџа.¹⁰⁴

Жеља да се истражи „другост“, која је предмет интересовања обе групе, повећава обим питања, која подразумевају и политичке и културне улоге, које су биле неистражене у раним архитектонским дебатама или теоријама. Поставља се питање да ли је могуће објаснити маргиналност или „другост“, као и да ли постоји позиција у архитектури ван ове две теоретске групе унутар које би била довођена у обзир „другост“ у виду појма који се односи на „обичне“ људе.

Деконструктивисти следе Деридин концепт "différance", или концепт „разлуке“, који се заснова на одлагању и разликама. Ајзенман и Вигли вреднују општу нестабилност, указујући да форма и садржај, или структура и декорација, нису постављене унутар чврстог хијерархијског система, већ се вредносни систем архитектуре заснива на појму „тока“. За већину ових теоретичара, појмови „други“ или „другост“ јесу нешто што је утемељено у архитектури. Ајзенман наводи да се примери „другости“ у архитектури заснивају на траговима, присутности и одсуству. Он у есеју „Крај класичног, крај почетка, крај краја“ (1984. "The End of the Classical, the End of the Beginning, the End of End") тврди да је архитектура ослобођена од спољних вредности, те је тако произвољна и ванвременска. Бернард Чуми своју теорију заснива на интертекстуалности, јукстапозицији, тврдећи да

¹⁰⁴ McLeod, "Everyday and 'Other' Spaces", 182-200.

архитектура парка „Ла Вилет“ (“La Villet”) не значи ништа посебно. Самим тим, он више нагалашава улогу означитеља од онога што је означено. „Другост“ је овде ограничена формом (језик) која губи везу са спољним објектом (текстом). Деконструктивисти користе појмове као што су: „нелагода“, „дезинтеграција“, „децентрализација“, „дислоакција“ и „преступ“ у појашњењу концепта „другости“.¹⁰⁵

С друге стране, Фуко корисити концепт хетеротопија, које управо представљају ту „другост“, и то у виду „другог места“. Овде се појам „други“ односи на формално и друштвено „друго“, где је присутна разлика у функционисању различитих локација (места) и дистрибуције моћи. „Друго“ нема само значење „унутар“, већ се односи на спољне утицаје и маргинализацију укључену у свакодневницу.

За већину савремених критичара политичка двосмисленост архитектуре, како указује Мери Меклауд, заправо је Фукоово виђење хетеротопије. Меклод не претендује да тумачи разлику између Фукоове и Деридине верзије постструктурализма на пољу архитектуре, нити да тражи филозофску разлику значења појма „други“. Она, наиме, пре свега указује на значај и потребу за дефинисањем категорије „другости“.¹⁰⁶

3.1. „Други“ у уметности и психоаналитичкој теорији: „Стадијум огледала“

У савременој уметничкој пракси донекле је присутна тенденција представљања „Другог“ кроз најразличитије технике и медије. Изражено је интересовање за представљање одраза, односно рефлексije тела, бића или идеје. На изложби фотографија групе аутора "ЕхСентар" одржаној у Институту Сервантес у Београду у периоду од 14.01.2016. до 29.02.2016. године, која је инспирисана песмом „Ја нисам ја“ ("Yo no soy yo") Хуана Рамона Хименеса (Juan Ramon Jimenez), дата је „фотографска рефлексija“ наведене песме, како стоји у каталогу ове изложбе.

¹⁰⁵ McLeod, "Everyday and 'Other' Spaces", 182-200.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 182-200.

Такође у каталогу изложбе дат је кратак приказ „стадијума огледала“ Жак Лакана (Jacques Lacan), где дете има илузију целине сопства.

Видевши себе у огледалу, видеви своју рефлексiju, дете по први пут увиђа да је целина. Лик у огледалу оно, по први пут, поистовећује са собом. Ипак једно није једно, јер слика у огледалу није дете. Код Жака Лакана, ова 'Огледна фаза' не остаје за дететом док оно одраста и пресудна је у формирању Ега. Догађај сусрета са ликом у огледалу се тка у структури личности, постаје принцип развоја идентитета, који подразумева субјекат и *Другог*, јер му огледало показује некога другог. Слика коју опажа у огледалу му се показује као тоталитет и у исто време га отуђује од њега самог. Дакле: ко је тај *Други*? И, ко сам *Ја*? – нимало лака питања.¹⁰⁷

У раду групе уметника "ЕхСентар" приметна је доминација огледала као средства приказивања тог „Другог“, који је неодвољив од Ја и уједно представља двојника тог Ја. Хименесова песма је уједно и приказ једног хетеротопног паралелног света, хетеротопије *par excellence*. У њој је присутан алтернативни свет или двојник који је неки вид алтерега или „алтер – простора“, који уједно може бити и хетеротопијски. У самој песми је присутан стих јако сличан сегменту Фукоовог есеја на тему хетеротопија, а гласи: „онај што је тамо где ја нисам“.

Уметници преко огледала указују на слојевитост својих личности, као што у раду Гордане Хајиновић (сл. 3.1) доминира замагљен лик или више ликова, или је реч о преклопљеним ликовима где је нагласак на постојању нејасне границе између *Ја* и *Другог*. Овај свет рефлексija налик је простору хетеротопија - уједно инклузивни и затворени, неприступачни са нејасним и несталним границама. Александра Лековић представља „другост“ кроз фрагментисани сопствени одраз у огледалу (сл. 3.2.). На фотографијама је дат приказ и простора у коме се налази огледало, и то у виду неког крајње интимног простора. Може се претпоставити да су хетеротопије фрагменти неког дискурса који су инкорпорирани унутар неког новог другог простора. Простори *другости* су децентрализовани простори са дислоцираним идентитетом. Момир Чавић кроз фотографије фрагмената свог тела

¹⁰⁷ Каталог изложбе „Ја нисам Ја“ групе аутора „ЕхСентар“, Институту Сервантес, Београд, 2016.

наглашава оно што је интелектуално и оно што је духовно у човеку, позиционирајући те фрагменте поред фотографије природе и градског амбијента, и на тај начин указује на амбивалентни однос душе и мисли према урбаном или природном пореклу или припадности (сл. 3.3). Лазар Лековић приказује себе у различитим контекстима, тј. у амбијентима који су идентични, али се разликују у зависности од присутних симбола (сл. 3.4). Он гради вишеструке идентитет кроз фотографије, тј. приказује различите позиције, од верских, мисаоних, емотивних, сазнајних.

Ова изложба је пример препознавања „другог“ и могућност инкорпорирања психоаналитичке теорије у уметничку праксу. Такође, кроз ову изложбу је могуће одраз у огледалу препознати као хетеротопију која представља сублимацију имагинарног, односно утопијског фрагмента и реалног, или хетеротопијске компоненте. У наставку рада биће речи о „стадијуму огледала“, не би ли се појаснило шта је то *Друго*, и да ли је могуће направити аналогију између ове теорије и хетеротопија, будући да и сам Фуко пише о огледалу као најбољем примеру хетеротопије.

Жак Лакан (Jacques Lacan), француски психоаналитичар, успоставио је сопствену верзију психоанализе, заснованој на идеји блиској структуралистичкој лингвистици и антропологији. Лакан је „спој Фројда и Сосира (Ferdinand de Saussure) са додатком Леви-Строса и помало Дериде“.¹⁰⁸ Лакан тумачи Фројда (Sigmund Freud) у складу са структуралистичким и постструктуралистичким теоријама. Он негира теорију хуманизма о постојању стабилног сопства. Према њему его или „Ја“ није ништа до илузија. Несвесно је за Лакана темељ читавог бића. Студија огледала указује на илузију креирања целовитог сопства.

Сосир указује на односе означитеља и означеног, да би Лакан своје интересовање усмерио на елементе несвесног, жеље, жудње, слике које образују означитеље, који су најчешће изражене говорним језиком креирајући „означитељски ланац“. За Лакана не постоји означени, нема ништа на шта се означитељ нужно односи. Због недостатка означитељског ланца, означитељ

¹⁰⁸ Дејан Анчић, (ур.), *Fragmenta Philosophica: Филозофски фрагменти* (Београд: Карпос. 2009), 205.

„клизи“ и кружи. Лакан указује да тако изгледа несвесно, као „стално кружећи ланац означитеља“ без, да употребимо Деридин израз, центра.¹⁰⁹ Управо је одрастање покушај учвршћења, утемељења и заустављања ланца означитеља, не би ли се стабилно значење учинило могућим.

Беба је по рођењу, за Фројда и Лакана, неки вид „грудве“ која је вођена потребом. До шестог месеца живота не постоји јасна диферанција између „себе“ и објекта. Не постоји разлика између бебе и било кога или чега другог. „Ово је 'природно' стање које би требало прекинути не би ли се образовала култура.“¹¹⁰ Овај вид непостојања сепарације је место Реалног (психичко „место“, не физичко) где се налази изворно јединство. У Реалном нема језика, будући да нема губитка. Реално и период потребе трају од рођења до неких шест месеци живота, када беба прелази са потреба на захтеве. Одвајање или чињеница другости ствара осећај губитка. Беба жели да идеја другог нестане захтевајући постојање пуноће и целине. Међутим, то није могуће будући да осећај другости јесте услов за креирање сопства или субјекта.

Може се успоставити аналогија између хетеротопија, других места, и стадијума формирања личности. Та „другост“ је управо оно што издваја ове просторе од утопија и осталих простора. Хетеротопије, као друга места по Фукоу, или користећи се медицинским објашњењем, представљају издвојено ткиво које не нарушава функционисање целог организма, и имају потребу, баш као и бебе, за постојањем целине, у овом случају јединство са осталим просторима. Оне бивају издвојене из примарног дискурса и постају ти „други“ простори. Управо сепарација је услов за креирање идентитета и аутономије хетеротопија.

У периоду између шестог и осамнаестог месеца почиње да се одвија стадијум огледала. Огледало детету даје илузију целовитости, иако је још у немогућности да буде целовито. Дете увиђа да изгледа као што изгледају „други“. Коначни ентитет које дете види у огледалу, то цело биће постаће „сопство ентитет

¹⁰⁹ *Ibid.*, 208.

¹¹⁰ *Ibid.*, 209.

означен речју ја. Ово је илузија или погрешно виђење целине“.¹¹¹ Стадијум огледала је подручје Имагинарног, подручје слика.

Фуко указује да је заправо огледало најбољи пример хетеротопија:

Насупрот утопијама, ова места су апсолутно *друга* у односу на све структуре које одражавају и о којима се говори, могле би се описати као хетеротопије. Између ова два типа сместио бих ону врсту помешаног искуства које преузима својства оба типа лоцирања, огледало. Оно је на крају крајева, утопија, будући да представља место без места. У њему видим себе тамо где нисам, у нереалном простору који се потенцијално отвара преко границе своје површине. Тамо, ја сам тамо доле где нисам, нека врста сенке која мој одраз чини за мене видљивим, која ми омогућава да себе видим тамо где не постојим: утопија огледала. Насупрот томе, овде имамо посла с хетеротопијом. Огледало заиста постоји и поседује изванредан повратни ефекат на место које заузима; почињући, у ствари, од огледала, налазим да сам одсутан с места на коме јесам јер у огледалу видим себе. (...) Стога огледало функционише као хетеротопија пошто кад год себе гледам у њему, место које заузима оно чини апсолутно реалним – место је, у ствари, повезано са целокупним окружујућим простором – и апсолутно нереалним, јер да би било опажено место нужно мора прећи виртуелну тачку која се налази тамо доле.¹¹²

За хетеротопије се може претпоставити да су издвојени простори, простори „другости“, простори „отргнути“ од осталих простора или од примарног дискурса. „Друго“ хетеротопија настаје у идентификацији са утопијама (слика у огледалу). „Друго“ (са великим Д) је центар којима хетеротопије теже, не би ли се ослободили „целовитости“ (простор „Реалног“ изван хетеротопија) и „другог“ („Имагинарно“ - утопија). Дакле, хетеротопије су „отргнути“ простори између (матичног) „Реалног“ и „Имагинарног“ поретка, који теже целини преко жеље која не може бити остварена, већ је конституисана као фантазам.

¹¹¹ *Ibid.*, 213.

¹¹² Фуко, „О другим просторима: Утопије и хетеротопија“, 430-439.

3.2. Лиминација у простору: Граничне позиције као средства достигања „другости“

Другост подразумева и свест о другом, другој ствари, свест о одвојености. Наиме, „другост“ је и последица актуелне свеprisутне друштвене динамике која иницира и њену саму продукцију. Поистовећивање и осећај припадности некада постаје ексклузивитет у великом свету подела, те стога је позиција „другости“ све prisутнија. „Другост“ је заправо релацијски појам. Тако, Дејвид Харви (David Harvey) указује да односи између „ја“ и „другог“ представљају одређену врсту спознаје друштвених питања који су свеprisутнији у свакодневици.¹¹³

Свест о сопственом идентитету је свест о постојању другог. Релација субјект-објект подразумева структурални простор, било да је реч о односу физичког и концептуалног, односу људи и простора, уметника и публике, праксе и њене маргиналне алтернативе. Наиме, реч је о граничном простору у коме се оно што се доживљава као другост, као објекат изван, манифестује као предмет жудње коме се тежи у циљу асимилације са објектом, не би ли се постигао осећај личног идентитета. Заправо се ниво саморефлексије дешава кроз „другост“. Гранични простор, или простор лиминације, јесте простор транзиције, неутралности, у коме се однос субјекта и објекта дешава на граници између овде и тамо. Наиме, актуелна је тенденција деловања ван заокружених, утемељених идентитета, као и сагледавање граница или простора „другости“ кроз динамичност и променљивост. Тако је у настојању да се опише урбани простор као процес, пре него као серија физичких ентитета, могуће идентификовати намере које су у супротности са доминатним креирањем фиксног, утемељеног просторног значења.¹¹⁴

Карактеристике лиминалног или граничног простора у физичком смислу могу се сагледати кроз боју, текстуру, структуру. Међутим, није довољно приступити искључиво дизајнирању портала и улаза, већ је потребно посветити

¹¹³ David Harvey, "The Experience of Space and Time" u: David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change* (Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1989), 201-284.

пажњу, како указује Ставридес (Sauros Stavrides), решавању ивица, површина и празних простора. Наиме, све су присутније нове „просторне артикулације“ које су блиске концепту граничног простора, тако да пример „архитектонског прага“ може бити сагледан, описан и анализиран кроз структуралне и естетске карактеристике које се, како истиче Ставридес, односе на урбану „порозност“. Он учова да је порозност суштинска карактеристика градова, будући да не постоји јасно просторно раздвајање, већ је реч о опстанку веза у виду „порозних“ граница.¹¹⁵ Тако и Волтер Бенјамин (Walter Benjamin)¹¹⁶ указује да је честа ситуација да се дневни боравак појављује на улицама са столицама и огњиштима, и да је управо реч о израженом ефекту који указује на присуство улице у дневној соби. Порозност пре свега карактерише однос између приватног и јавног простора, тако да се може претпоставити да хетеротопије одликује сама порозност, будући да су оне истовремено отворене и крајње еклузивне, односно приватне и јавне.

3.2.1. Улога лиминалне позиције у креирању идентитета

Постоји тенденција међу неколицином теоретичара, као што су Џонатон Хил (Jonathan Hill)¹¹⁷ и Ђани Ватимо (Gianni Vattimo)¹¹⁸, да повежу појам лиминалности или граничности са маргиналношћу присутној у савременој архитектонској пракси. Традиционална архитектонска пракса, како указује Кетрин Смит (Catherine Smith)¹¹⁹, подразумева углавном присуство пројектантске праксе која се разликује од приступа заснованом на анализи, конципирању и предвиђању просторног искуства. Етнограф Арнолд вен Џинеп (Arnold van Gennep)¹²⁰ је зачетник савременог промишљања на тему лиминалности и маргинализације. Он,

¹¹⁵ Sauros Stavrides, „Heterotopia and the Experience of Porous Urban Space“, u: Karen A. Franck and Quentin Stevens (eds), *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life* (London: Routledge, 2008), 174-193.

¹¹⁶ Walter Benjamin, „Naples“ u: *One Way Street and Other Writings* (London: Verso, 1985), 167-177.

¹¹⁷ Jonathan Hill, *Occupying Architecture: Between the Architect and the User* (London: Routledge, 1998), 135-161.

¹¹⁸ Gianni Vattimo, "The End of Modernity, The End of the Project?" , u: Neil Leach (ed), *Rethinking Architecture* (London: Routledge, 1997), 148-154.

¹¹⁹ Catherine Smith, "Looking for Limanality in Architectural Space," LIMEN, *Journal for Theory and Practice of Liminal Phenomena*, vol. 1/2001.

¹²⁰ Arnold van Gennep *The Rites of Passage* (Chicago: The University of Chicago Press, 1960), 15-26.

како примећује Смит, лиминалност сагледава као несигурни однос „концепта прага“ и искуства појединца. Како истиче Смит, лиминалност или граничност се односе на прелазни простор који није ни једно ни друго место, ни једна, ни друга дисциплина, реч је о „трећем простору“ који се позиционира негде између. Смит сагледава простор као однос између физичке и различитих временских, филозофских, друштвених и историјских димензија.¹²¹

С друге стране, Волфанг Краус (Wolfgang Kraus) указује на приступ препознавања „других“ простора или хетеротопија кроз идентификовање доживљаја који нису уобичајени за доминатни друштвени поредак. Идеја „трећег“, која је изван бинарне логике, присутна је у постмодерном и постколонијалном дискурсу. Концепт „трећег“ утиче на организацију позиције субјекта у просторном и друштвеном контексту.¹²²

Кевин Хедрингтон (Kevin Hetherington) је дефинисао хетеротопије као просторе друштвене трансгресивне праксе, у виду амбивалентних простора, који поседују вишеструко значење. Оне су, такође, и маргинални простори. Хедрингтонове хетеротопије су простори алтернативног поретка, организоване на начин који је супростављен актуелном друштвеном систему.¹²³ Насупрот утопијама, хетеротопије су реални простори другости где управо амбивалентност и несигурност указује на посебну аутентичност ових простора отргнутих из система бинарности. Овакви простори хетеротопија према Краусу могу бити простори илузије, остварени жељом за креирањем другачије реалности или простори компензације коју су заправо компезације „актуелне реалности“. У питању је, како истиче Краус, друштвени простор отворен за успостављање и задовољење индивидуалних идентитетских „потреба“. Иако хетеротопије не нарушавају доминатни друштвени поредак, оне заправо поседују потенцијал креирања новог идентитета, као и потенцијал за креирање алтернативног друштвеног поретка. Тако је и концепт идентитета често изван ограничености бинарне логике или

¹²¹ Catherine Smith, "Looking for Limanality in Architectural Space", LIMEN, *Journal for Theory and Practice of Liminal Phenomena*, vol. 1/2001.

¹²² Wolfgang Kraus, "The quest for a third space: Heterotopic self-positioning and narrative identity" u: Claudia Holler, Martin Kleper (eds), *Rethinking Narrative Identity: Personal and Perspective* (Amsterdam: Jonh Benjamins Publishing Company, 2013), 69-85.

¹²³ Kevin Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering* (London: Routledge, 1997), 20-39.

дијалектичког система, и све више постаје део „треће“ или хетеротопијске стварности.¹²⁴

Иако су хетеротопије у односу на утопије опречни простори, оне поседују утопијске карактеристике, и то не само, како примећује Краус, када је реч о елементима отпора и трансгресије, већ и по питању приступа и испитивању позиције субјекта у простору „другости“. Позиционирање унутар хетеротопног простора може утицати на слабљење „бинарне тензије“ између историје и простора. Хетеротопно искуство тако може бити основ за конструкцију нових променљивих идентитета. Када је реч о идентитеском искуству, не ради се о стереотипном сагледавању креирања идентитета, већ је о доживљају простора који је заправо искуство „другости“, те се тако успоставља идентитет „другости“. Ипак, гранична или лиминална зона је потенцијално опасна, будући да се у њој појединач налази између две друштвене улоге, тако да постоји могућност губитка и дифузије идентитета.¹²⁵

Хетеротопије тако продукују просторе изнад, како указује Краус, али не и изван актуелног друштвеног поретка, да би према Хедрингтону било речи о граничном, амбивалентном простору који има потенцијал успостављања искуства „пролаза“.¹²⁶ Хетеротопије су, према Краусу, и нови простори за испитивање позиције субјекта. Наиме, реч је и о „замрзнутим“ наративима који се могу поново актуелизовати унутар хетеротопија, не само у виду болног потиснутог искуства, већ као неки вид саморефлексије. Као простор другости, хетеротопије одбацују неизбежну просторно-временску дијалектику и потенцирају постојање „трећег“.¹²⁷

Неколицина теоретичара, како указује Смит, залаже се за интеркултурални, интердисциплинарни и хибридни приступ који може бити сагледан као алтернативан и који најчешће „делује“ на пољу „другости“ и лиминалности. Томас Мичел (Thomas Mitchell) у делу "Redefining Designing: From Form to Experience", са различитим приступом у односу на модернистичко схватање архитектонске форме, верује у креирање савремених инсталација које су „негде између“, као последица

¹²⁴ Kraus, "The quest for a third space: Heterotopic self-positioning and narrative identity", 69-85.

¹²⁵ *Ibid.*, 69-85.

¹²⁶ Hetherington, *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*, 20-39.

¹²⁷ Kraus, "The quest for a third space: Heterotopic self-positioning and narrative identity", 69-85.

лиминалне тактике или концепта граничности.¹²⁸ Овај концепт се заснива на делању у оквиру, како истиче Мичел, „граничне празнине“ у којој се губи конвенционално размишљање свакодневице, док архитектура, како на другој страни указује Смит, има за задатак интеграцију простора и структура успостављањем „праксе лиминалности“ унутар статичног архитектонског дела. Док унитарна, фиксирана архитектура концептуално оличава један круг и непроменљив доживљај простора, могуће је, како такође упућује Смит, флуидним и ефермерним простором поставити и остварити нове концептуалне идеје и промишљања на тему непостојаности простора.¹²⁹

Оно што разликује Кетрин Смит у односу на неке од теоретичара који су се бавили граничним позицијама, јесте то што она лиминалну зону не доживљава као пуку физичку границу, већ као „трећи простор“ који је, како она истиче, флуидан, несталан.¹³⁰ Овакво сагледавање простора је јако блиско концепту хетеротопија које и она спомиње, односно на које указује бавећи се хетерохроношћу или временским дисконтинуитетом, који је неки вид предуслова за флуидност, ефермерност и несталност.

Хоми Баба (Homi Bhabha) истиче да је „трећи простор“ продукт амбивалетности и комплексности хибридног друштва. Наиме, он дефинише *треће* као вид „продукта“ у процесу конструисања и реконструисања идентитета који је флуидан, како и наглашавају постструктуралисти, али не и статичан. За Бабу је „трећи простор“ дискурс у коме су присутна културна значења и симболи који немају примордијално јединство и фиксираност. Напротив, реч је о томе да знак бива издвојен, преведен и поново редефинисан.¹³¹

Трећи простор је на тај начин место где се преговара о идентитету и не постаје једно или друго већ постојеће, него нешто своје – *ново*.(...) Појава трећег

¹²⁸ Thomas Mitchell, *Redefining Designing: From Form to Experience* (New York: Van Nostrand Reinhold, 1993), 28-35.

¹²⁹ Smith, “Looking for Liminality in Architectural Space”, *LIMEN, Journal for Theory and Practice of Liminal Phenomena*, vol. 1/2001.

¹³⁰ Ibid.

¹³¹ Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London: Routledge, 1994), 212-236.

простора је простор који отвара могућности за ново структурирање односа и нове интерпретације идентитета као условног, привременог и флуидног.¹³²

3.2.2. Лиминација и обред пролаза у конституисању идентитета

Будући да лиминацију карактерише транзиција, претпоставља се да су хетеротопије, као носиоци другости, односно различитости, транзитне структуре, будући да поседују „порозне“ границе, које сугеришу на могућности пролаза. Наиме, пролаз, трансгресију или преступ одликује сепарација, инкорпорација, као и друге активности које утичу на креирање идентитета „другости“, стога ће у наставку бити речи о чину пролаза и о његовој улози у конституисању идентитета.

Концепт лиминалности је саставни део процеса трансформације. Кроз трансформацију појединац „путује“ кроз прописане просторне секвенце, „прагове“ који су засновани на стању прекида или паузама. Корен појма лиминалности (*limen*) потиче из латинског језика и означава „праг“, тј. дословно значи „бити на прагу“. Лиминалност је могуће сагледати управо кроз концепт прага и транзиције. Тако је концепт „прага“ симболички гест у коме се наглашава или најављује ритуални напредак. „Прагови“ се могу користити за раздвајање два различита стања, као и за диференцијацију спољашности и унутрашњости, светог од профаног.

Етнограф Арнолд Вен Цинеп дефинисао је обред пролаза као церемонију која се односи на „животне кризе“ било ког појединца, истовремено указујући да се сваки обред пролаза састоји из три главне фазе: сепарације, транзиције и инкорпорације. Транзиција, прелазак из једне фазе у другу обухвата средњу фазу која се манифестује као лиминална фаза.¹³³ Потребно је и нагласити да разумевање лиминалности зависи и од контекста који се сагледава, будући да може бити речи о друштвеном, културном и просторном контексту. Тако је и могуће је успоставити аналогију лиминалног обреда пролаза и архитектуре. У културном контексту лиминални ентитет је особа, док је у архитектонском реч о простору.

¹³² Милена Кордић, *Међунпростор* (Београд: Задужбина Андрејевић, 2012), 21.

¹³³ Van Gennep, *The Rites of Passage*, 15-26.

Када је реч о појединцу, он, у циљу транзиције из једног и други простор, прелази кроз пролазну фазу која је заправо лиминална фаза, која повезује два стања, поседујући истовремено и моћ трансформације. Концепт „прага“, или лиминалне фазе у просторном или архитектонском контексту, може се постићи кроз пример просторне анализе Акропоља (сл. 3.5). Улаз у Акропољ кроз Пропилеје представља јасну прелазну област, где се појединац креће кроз низ „прагова“ или слојева. Два сужена крила храма „повлаче“ посетиоца у простор храма представљајући зону раздвајања световног од профаног света. Након дорских колонада појединац улази у зону транзиције, да би доласком до врата трема који води до световног дела, ушао у зону инкорпорације. Тако „слојеви“ Пропилеја илуструју сваку од три фазе које су саставни део обреда пролаза.

Поред наведеног, промене у висини се користе као средства повећања свести о транзицији. На другој страни, наглашена функција „прага“ може се сагледати на примеру Ле Корбизијеовог (Le Corbusier) пројекта "Mill Owner's Association" (сл. 3.6). Читава композиција предње фасаде, укључујући улаз преко моста, степеница и брисолеја, указује на сепарацију између града и главне зграде. Користећи степениште, појединац се креће кроз зону сепарације, док улазак у зграду представља зону транзиције. Овај простор није ни унутрашњи, нити спољашњи, већ је замагљен простор, простор транзиције између спољњег градског амбијента и унутрашњости зграде. Инкорпоративне зоне су простори који омогућавају улазе у унутрашње просторије.

Виктор Трнер (Victor Turner) указује да се ритуал пролаза може уочити кроз тенденцију достизања експресивности у малим, релативно стабилним друштвима. Он указује на метафору дезолуције или распада у лиминалној фази која се, у циљу сепарације и креирања нове етапе транзиције, дешава као појава трансформације и преформулисања.¹³⁴ На примеру "Mill Owner's Association" поједини склопови се дезинтегришу, тако да сваки указује на појединачност, као што су брисолеји „плутајуће“ степенице.¹³⁵

¹³⁴ Turner, Victor, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*. <http://hiebertglobalcenter.org/blog/wp-content/uploads/2013/03/Reading-20-Victor-Turner-Betwixt-and-Between.pdf> (приступљено: 22.07.2015.)

¹³⁵ *Ibid.*

С друге стране, лиминално стање је, како објашњава ван Гинепт, спој различитих искустава, укључујући стања без специфичног реда као што су: транзиција, сепарација, интеграција, замагљивање, слојевитост, апстаркција, делузија и дисоцијација. Транзиција представља покрет, пролаз или промену из једне позиције у другу. Сепарација, на другој страни, представља тачку одвајања, док је дисоцијација стање повлачења из било ког претходног удружења или сагрегације. Само стање апстракције представља уопштавање и одвојеност. Унутар стања слојевитости преклапају се разни елементи, док је замагљеност, стање конфузије, недоречености заборав. Стање делузије представља прекинуто удруживање, дисперзију компоненти или организација, док насупрот томе стање интеграције представља однос са целином.¹³⁶

Тако је могуће направити аналогију са лиминалним стањима и генезом саме хетеротопије. Лиминалност, како је наведено, јесте стање „између“, које очигледно има почетне и крајње тачке, од којих свака мора бити довољно „драматична“ не би ли означила почетак или крај транзиције. Стање сепарације мора нужно постојати на почетку и на крају искуственог лимитативног путовања. Стање интеграције у домену архитектонске репрезентације могу бити јавне површине које омогућавају сагрегацију група, док се раслојавање као стање може материјализовати у виду ходника, шеталишта, промена нивоа, као и промене надморске висине, стазе, лифтови, покретне степенице, степенице. Дисоцијација и делузија се односе на физичке баријере, зидове, преграде, физичке опструкције, док замагљеност упућује на неочекиване објекте, односно визуелно одвраћање. У оквиру апстракције су присутни простори рефлексije.

Сва ова стања која одликују граничну позицију, или позицију транзиције, могу се уочити на примеру хетеротопије, будући да су оне саме простори трангресије, децитарлизације, и простори где се доводи у питање стабилност идентитета.

¹³⁶ Van Gennep, *The Rites of Passage*, 15-26.

3.3. Улога „набора“ у креирању комплекса „другости“

Рушењем картазијанског система сагледавања простора као коначног ентитета, и увођењем нелинеарности историје, актуелизују се разни видови трансформације и мутација простора, што је блиско филозофији Жила Делеза (Jilles Deleuze). Делез и Гатари (Félix Guattari), на основу Фукоове критике модерности, сагледавају модерну као историјско раздобље доминације и антиципирања „стабилног“ идентитета. За разлику од модерне, постмодерна превазилази „репресивне“ модерне идентитете, указујући на значај процеса настајања, конструисања и трансформације. Делез је имао утицај на развој архитектонске мисли, о чему сведочи и његов „просторни“ речник (*smooth space* /*гладак простор*, *striated place* /*избраздан простор*, *fold*/набор, *rhizome*/изданак, *manifold*/многострук). Појам као што је *набор* имао је утицај и на истраживање архитектонске форме. Према Делезу набор представља „онтологију настајања, мултиплицитета, диференцијације, док се очувава континуитет“¹³⁷. Према његовом мишљењу набор не представља метричку и димензионалну промену, већ промену која делује као степен развоја и диференцијације. Делезов систем се односи на негирање архитектонских концепција које су засноване на принципу модуларности, универзалности и апстракције, већ на залагању за процес развоја и диференцијације.¹³⁸

Набирање (*folding*) тако тумачимо као средство за увођење новог просторно-временског концепта у оквиру пејзажа конвенционално замишљених просторних граница.¹³⁹

Према Делезу, дакле, ништа није фиксно, већ је у сталној промени. Простор такође треба сагледавати у виду „варијанти интезивног покрета“. Сам набор нарушава јасну границу између парова унутра/споља, пуно/празно и целина/делови.

¹³⁷ Кордић, *Међупростор*, 26.

¹³⁸ *Ibid.*, 26.

¹³⁹ *Ibid.*, 26.

Кроз промишљања о временским одредницама долази се до парадокса на који указује Жил Делез, тендециозно размишљајући о релативности и променљивости како у простору тако и у времену. Кроз историју филозофског мишљења присутно је линеарно поимање концепта времена, као што је раније већ указано, што је у супротности са промишљањим Делеза и Хајдегера (Heidegger). Наиме, Хајдегер је кроз концепт "Dasein" указао на интеграцију времена и простора. Налик таквом ставу, Барел (Burrell) је изнео критику линеарном перципирању времена. Наиме, у њиховом сагледавању односа времена и простора контрадикторности су неизбежне. Простор, како примећују и Корнбергер (Martin Kornberger) и Стјуарт Клег (Stewart Clegg), „толерише“ и омогућава различита значења и идентитете, док се кроз време идентитет дефинише из почетне тачке t_1 где се трансформише у тачки t_2 . Стога се може претпоставити да је у простору присутан неки вид „толеранције“ на двосмисленост и комплексност, док временско промишљање претпоставља линеарни развој од дефинисаног почетка до краја. Простор је управо носилац комплексности и контрадикторности.¹⁴⁰

Линеарност је присутна у већем броју концептуалних приступа који указују на устаљене промене од једног стања присутности до другог, пролазећи кроз процес поновног оживљавања стабилног идентитета, односно до поновне пасивизације. Фокусирањем на просторну трансформацију, могу се уочити наизглед изненађујући нови просторни идентитети који се појављују, како примећују Корнбергер и Клег, у сенци која је претећа и мрачна, за разлику од линеарне „промене парадигми“. Нови простор се суочава са изазовом успостављања поретка у систему релације између унутрашњости и спољашности. Креира се гранични маргинални простор тако да сваки поредак производи, али и нужно искључује простор у виду „другости“. Нови простори се појављују као набори (fold), где долази до инверзије у успостављању поретка, где је заправо и доминантно питање просторних иновација.¹⁴¹

Међутим, поставља се питање шта конкретно подразумева архитектонски реализован Делезов свет. Делез уводи релацију између барока и набора, указујући

¹⁴⁰ Martin Kornberger, Stewart Clegg "The Architecture of Complexity", *Culture and Organization*, 2003, Vol. 9 (2), June, 75-91

¹⁴¹ *Ibid.*, 75-91.

да барок бесконачно продукује наборе. Наиме, барок се конституише из мноштва набора (фр. *Le pli*), почев од источњачког, грчког, римског, преко романског, готичког и класичног набора. У бароку се сви ови набори преклапају. Делез указује на то да је развој барокног набора бесконачан, будући да он сублимише различите периоде и дискурсе. Пре свега, како Делез истиче, барок подразумева два начина кретања кроз две бесконачности. Наиме, разликују се набори два спрата - набори ствари или материје, и набор духа. Први тип набора је, како указује Делез, организован, док се други може сагледати као концепт. Тако лавиринт кореспондира са сваком од ових нивоа. Заправо, ова два нивоа су повезана. Делез на горњем спрату позиционира „набор душе“, кога окружује и обухвата набор ствари или материје. Овај спрат нема прозоре, тако да је реч о мрачној соби која има за декор платно са разним наборима. Овај простор, или тачније набори, представљају, како истиче Делез, иницијалну форму знања која је у складу са захтевима материје, или ствари које активирају само знање.¹⁴²

Оно што дефинише апсолутну флуидност, како истиче Делез, јесте одсуство кохеретности или кохезије. Лајбниц (Leibniz) је сматрао да флексибилност или еластичност тела представљају оне компоненте који утичу на кохеретност делова који формирају набор. Наиме, не долази до поделе делова на делове, већ је реч на подели на бројне наборе који увек задржавају одређену кохезију. Континуирани лавиринт не представља линију која се дели на независне тачке, већ је реч о листу папира који је издељен бројним наборима, где је сваки сегмент одређен конзистентним и конспирисаним окружењем. Набор је, према Делезу, увек набиран унутар већ постојећег набора, правећи поређење са пећином у пећини. Наиме, набирање и затезање не представљају једноставно тензију и опуштање, контракцију и дилатацију већ, како истиче Делез, однос инволуције и еволуције. Делез организам дефинише способношћу набирања сопствених делова, који указује на постепени развој сваког простора.¹⁴³

Набор је простор „између“ у коме су поредак односа унутрашњости и спољашности и линије каузалности поремећени. Заправо, не постоји моћан

¹⁴² Gilles Deleuze, *The Fold: Leibniz and the Baroque* (London: The Athlone Press, 1993)

¹⁴³ *Ibid.*

трансцедентални центар који дефинише периферију. Ово поље иманентности је простор „између“. На концепт набора се надовезао Фуко, доводећи у питање однос унутрашњости и спољашности, и закључивши да је набор деформација простора креираног од стране спољњег утицаја. Концепт набора је социјална и просторна рефлексија која конципира простор „негде између“, међуигру поретка и поремећаја, где се доводи у питање идентитет. Разумевање различитих просторних форми као што су набор и хетеротопије је предуслов сагледавања догађаја и процеса који произилазе из њихове међуигре.

Прекид устаљеног поретка, у коме, као што је речено, нема моћног центра који одређује периферију, условљава да појединац бива инкорпориран у средиште, како указују Корнбергер и Клег, активне игре снага, где су узроци и ефекти нераскидиво повезани. Поље иманентности је простор између промишљених простора. Набор је простор трансформације и прелаза у коме је присутна хетерогеност. Као што примећују Корнбергер и Клег, креирање простора или места, следећи принцип од спољашности ка унутрашњости, представља присуство неопходне тензије. Набор продукује двосмислене просторе који нису нити унутрашњи нити спољашњи, нити уређени нити хаотични, већ су у питању гранични простори, простори „између“.¹⁴⁴

Набор, како истиче Метју Крисел (Mathew Krissel), не може се сагледати као појединачни догађај, већ пре свега треба размишљати о комплексу набора. Делез објашњава наборе као метричке или димензионалне промене која могу функционисати као систем успостављања разлика. Реч је о крајње отвореном систему где су кретање и промене носиоци концепта, али и комплекса набора. Поставља се питање зашто је набор значајан за хетеротопију. Може се претпоставити да је присутна релација између ова два просторна концепта или комплекса.¹⁴⁵

У погледу архитектуре, како примећује Крисел, набор се може тумачити као серија потенцијалних експресија промене или покрета дефинисаног као различитост. Покрети или промене, у којима нема фиксних референтних тачки или

¹⁴⁴ Kornberger, Clegg, "The Architecture of Complexity", 75-91.

¹⁴⁵ Mathew Krissel, "The Architecture of Space and the Fold", Philosophy of Materials and Structures https://digitalprocess.files.wordpress.com/2011/01/gillesdeleuze_fold.pdf (приступљено: 6.06.2015.)

сугестивних идентитета, нису својствени традиционалној архитектури која кроз неки вид поретка и репетиције не успоставља концепт који се заснива на неизвесности и различитости. Набирање је заправо средство преузимања другачијег концепта места и времена унутар пејзажа који је ограничен конвенционалним просторним границама. Набор може, како истиче Крисел, навести на поновно сагледавање односа човека и тла, указујући да не постоји више потреба за одвајањем човека и тла. Ипак, набирање ствара несигурност између граница раздвајања.¹⁴⁶ Хетеротопије као концепт указују на присуство „процеса набирања“, услед кога долази до промена, дилетација, развоја, еволуција у алтернативном, хетеротопијском систему у односу на примарни или матични систем. Сам чин одвајања хетеротопија од првобитне парадигме или дискурса иницира покрет, иницира тензију, иницира набор. За хетеротопију се стога може рећи да настаје набрањем, тензијом, покретом примарног или матичног дискурса или система. Креира се нов хетеротопијски систем, простор „између“.

Неколико набора ствара „замагљен“ однос унутра и споља, однос простора и просторних прагова, тј. долази до реконцептуализације традиционалних архитектонских појмова просторне везе и одвајања. Унутар набора, како указује Крајсел, конвенционални архитектонски концепт просторног суседства је проблематизован из разлога репетиције. Набор је простор који је континуиран, развијен и са мноштво варијација, што је у супротности у односу на традиционални архитектонски израз. Приликом разматрања набора у архитектонском контексту, потребно је да се набор односи на непрестано обухватање различитих целина. Комплексност набора је у томе да ивица више није дефинисана као обична линија. Набор је, заправо, флексибилни простор где су везе донекле „виталне“, те тако постоји могућност интеракције са вишеструким „флуидним“ праговима. Реч је о простору који се више не заснива на програму и догађају, већ је то простор где набори сами постају догађаји. Хетеротопије су, као што је примећено, динамични простори, будући да су померени, искључени, те тако и јесу флексибилни простори у интеракцији са другим дискурсима.¹⁴⁷

¹⁴⁶ *Ibid.*

¹⁴⁷ *Ibid.*

Коначно, набор или превој ограничава простор у коме се формира и трансформише идентитет. Он представља простор у коме се трага за идентитетом између бесконачно дуге „игре“ реда и нерета. Набори су заправо простори где појединац може узети нов идентитет, простор где закон и ред постају инверзни. Реч је о, како указују Корнбергер и Клег, зони толеранције, мешања и тишине.¹⁴⁸

Када је реч о физичком простору, поставља се питање шта би набор могао да буде у просторној организацији, будући да је архитектура суштинска физичка демаркација односа унутра-споља. Превој или набор доводи у питање тривијална разграничења претварајући их у нове комплексе, доводећи поремећаје у оквиру стабилног поретка, пружајући могућност поновном промишљању о идентитету. За архитектуру набор је „шокантно“ нов појам, који истовремено доводи у питање и омета истинитост перципирања простора и времена.

Оно што се данас радикално мења је филозофска основа за разумевање свих активности који се тичу дискурса. Аналитичка традиција у филозофији и лингвистици се темељила на тумачењу дискурса као изоловане целине у виду знакова, речи, изјава, силогизама. Како истиче Робовик (Rowick), дошло је до укидања најјезгровитог и најмоћнијег ефекта онога што је фигуративно, као и укидање јединства и идентитета као наслеђа просветитељске филозофије. Дискурс није више линеаран и реверзибилан, тако да дистинкција између субјекта и објекта није више јасна. Улога филозофа у развоју концепата и алата за критичко разумевање полако нестаје. И сам Робовик истиче да оно што је важније и ефектније од анализе форми, јесте успостављање концепата који омогућавају критичко читање.¹⁴⁹

Делезова концептуализација дијаграма моћи присутна је у његовом делу „Фуко“ што, како указује Робовик, представља провокативно читање Фукоа. Делез предлаже да би они који још сагледавају археолошку критику као „дискурзивну анализу“, требало пре свега да дефинишу и анализирају "énoncé" или исказ. Наиме, Делез сугерише раздвајање говорног и визуелног знака. Фуко користи појам "énoncé" у „Археологији знања“, што представља базични атом дискурса и основни

¹⁴⁸ Kornberger, Clegg, "The Architecture of Complexity", 75-91

¹⁴⁹ D. N. Rowick, *Producing the Figural or, Philosophy After the New Media* (Durham&London: Duke University Press, 2001), 49-54.

елемент сваке диксурзивне формације. Фуко користи овај појам у циљу избегавања било какве асоцијације на фиксно и непромењено значење. Он у „Археологији знања“ указује да се појединачни елементи у затвореним диксурзивним формацијама не могу анализирати као издвојени ентитети, издвојени из дискурзивних односа који их одређују. Два идентична исказа или изговорене или писане синтагме из различитих периода могу се сагледати као два различита "énoncé"-а. Наиме, није у питању измењено значење речи. Заправо, "énoncé" није фиксна компонента која се као таква може схватити, она се, међутим, само може сагледати кроз правила која регулишу појавност "énoncé" , или исказа и њихово присуство унутар дискурса.¹⁵⁰

3.3.1. Фукоов дијаграм субјективизације

Жорж Тисо (Georges Teyssot)¹⁵¹ указује на то да дијаграм представља мапу која коегзистира унутар целокупног друштва, формирајући „апстрактну машину“. Суочавање са флуксевима, функцијама, како истиче Тисо, уводи неминовно у дијаграм материју, облик, енергију и мрежу. Делез сматра да је сваки дијаграм „другачија машина“ која се бави заступљеношћу односа снага и слојевитим формацијама, као и двојног раслојавања (слојеви историје и друштва). Дијаграм, према Тисоу, не треба сагледавати као перманентну структуру или форму „која претходи“, већ пре као непостојану идеју која разрешава комплекс снага. Дијаграм, према Тисоу, није историјски ентитет, већ пре припада феноменологији бивствовања. Наиме, дијаграм удваја историју са „континуалним постојањем“. Концепт дијаграма као апстрактне машине указује на разумевање реалности која је састављена од толико слојева, институција, технологија и апарата, укључујући и хетеротопију.¹⁵²

Делез сагледава Фукоов дијаграм субјективизације као доминатну поделу између спољашњости и унутрашњости, која касније постаје стратешка зона

¹⁵⁰ *Ibid.*, 49-54.

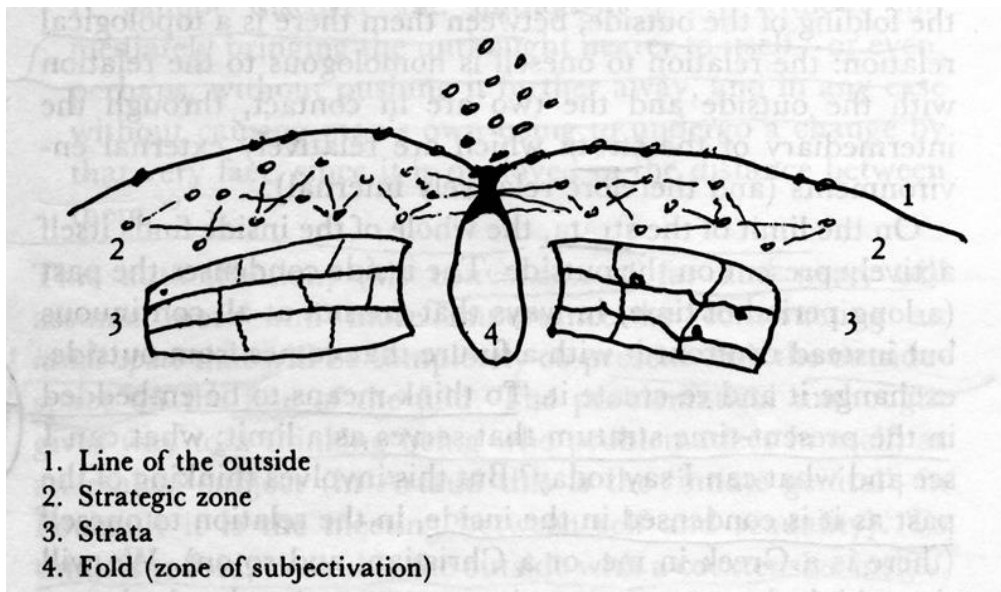
¹⁵¹ Georges Teyssot, "The Diagram as Abstract Machine"
http://www.nomads.usp.br/virus/virus07/secs/invited/virus_07_invited_1_en.pdf
(приступљено 23.12.2015.)

¹⁵² *Ibid.*

изграђена од нивоа и слојева, где су текст и слике као део прошлости архивиране. Видљиво је присуство набора, што указује на положај и однос субјективизације и задатака израде нових модела субјективизације. Делез указује да је набор заправо „тополошки извршилац“.¹⁵³

Према Делезу, Декартову изјаву „Мислим, дакле, постојим“ треба заменити обновљеном формулацијом - „Мислим, дакле, набирам“. Општа топологија мисли, како истиче Делез, завршава се набирањем спољашњости у унутрашњост. Предуслов да се изради унутрашњи простор је спољни свет на линији набора. Сваки унутрашњи свет, истиче Делез, је тополошки у контексту са спољним простором. Будући да је унутрашњост конституисана набирањем спољашности и између њих је присутан, како истиче Делез, тополошки однос.¹⁵⁴

Могуће је, како указује Тисо, да појединац урони у архиву направљену од видљивих форми, да пређе површине, графике, графиконе и кривине, и да прати пукотине у циљу достизања субјективизације. Истовремено је потребно надвисити све слојеве у циљу достизања спољашности. Делез указује да је неформална спаљашност битка турбуленција, олујна зона.



Сл.1.0. Фукоов дијаграм субјективизације

Извор: http://www.nomads.usp.br/virus/virus07/secs/invited/virus_07_invited_1_en.pdf
(приступљено 29.12.2015)

¹⁵³ Žil Delez, *Fuko* (Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989), 97-126.

¹⁵⁴ *Ibid.*

Уколико се успостави аналогија са Фукоовим дијаграмом субјективизације и хетеротопијама, могуће је претпоставити да је сам набор хетеротопија која је настала набирањем спољњег простора, односно примарног дискурса. Значи долази до дислокације једне дискурзивне формације, долази до позиционирања фрагмента на неочекиваном месту окруженом другом дискурзивном формацијом, где су позиционирани акумулирани евокативни елементи. Дислокација примарне дискурзивне формације утиче на нов доживљај простора, нарушавање континуитета релације простор-време. Реч је о алтернативном простору позиционираним негде између два дискурса. Овај простор набора је гранични простор који је непостојан, променљив. Наиме, као што је указано, дискурс не треба перципирати као затворен и коначан ентитет, већ га треба, како истиче сам Делез, сагледати кроз непостојане исказе, што уједно утиче на променљивост дислоцираних идентитета хетеротопија, што је и хипотеза овог рада.

Када је реч о лиминалности, може се закључити, на основу анализе концепта лиминалности и „трећег простора“, да је реч о формирању једне граничне позиције у којој појединац губи идентитет, не би ли га поново изградио, односно реч је о дислокацији идентитета „хетеротопног фрагмента“, који мора бити трансформисан, односно изнова успостављен. Хетеротопије су фрагменти првобитног дискурса или парадигме, транзитне зоне, простори „другости“ или „трећи“ простори, простори „прагова“, „порозности“, „граничности“ и „набори“. Уколико би се следила теорија Кетрин Смит о ефермерним, флуидним просторима у које се може сврстати и хетеротопија, може се поново закључити да хетеротопије поседују идентитет који је несталан, што се може уједно односити и на локацију и значење. Хетеротопије не поседују трансцендентални центар који дефинише периферију, стога се за њих може рећи да су ван домашњаја хегемоније моћи, или да не гравитирају централној моћи. Хетеротопије се односе на промене, дилетације, али и развој и еволуцију у алтернативном, „паралелном“ хетеротопијском систему који је фрагмент примарног или матичног система, дискурса или парадигме хетеротопија. Сам чин одвајања хетеротопија од првобитне парадигме или дискурса иницира покрет, иницира тензију. „Замагљеном“ релацијом унутра и споља долази до реконцептуализације традиционалних архитектонских појмова просторне везе и одвајања. Гранични

простор, или простор лимиалности, је простор транзиције, неутралности, „активни“ простор, просторни исечак који је у односу са другим дикурзивним формацијама или парадигмама, с тим што не припада ниједној.

IV Глава: КОНСТИТУИСАЊЕ ИДЕНТИТЕТА (*HETERO*)*TOPOS*-A

Будући да се хипотеза овог рада односи на непостојан идентитет, локалитет и значење самог простора хетротопије, у следећем поглављу биће дат приказ аспеката на основу којих је могуће дефинисати идентитет, како самих места или *toposa*, тако и самих хетротопија. Да би се указало на променљивост или динамику идентитета, дат је преглед идентитета актера, на основу којих је могуће направити паралелу са идентитетима самих хетротопија. Сlike и нивои места биће споменути не би ли се направио увид у могућности анализе хетротопија са више аспеката који одређују сам *heterotopos*. У овом делу рада неће бити анализирани и дограђивани концептуални и теоретски постулати хетротопија као што су „другост“, „лимналност“ и процес „набирања“. Наиме, овде се прави „рез“ у циљу сагледавања аспеката сагледавања и конципирања простора и идентитета, на основу којих ће даље бити примењени теоретски постулати хетротопија на примерима студија случаја.

4.1. Идентитет актера и динамика идентитета

Тео Ван Лувен (Theo Van Leeuwen Lang) указује да се друштвени идентитет формира кроз већ успостављене образце, међутим, језик би могао да буде нови посредник у формирању идентитета, будући да не робује управо тим устаљеним обрасцима. Ван Лувен је указао на посебне начине којима текст може утицати на креирање идентитета. Конкретно, он, следећи Ролана Барта, истиче значај негирања самог аутора у креирању текста. Наиме, аутор нема улогу у структурирању текста, будући да је текст структуриран сам по себи и тако се путем њега формира идентитет актера описаног у тексту.¹⁵⁵

(...) свака контролисана и детерминисана мисао производи подзначења, за која тврди да су неконтролисана од стране аутора, већ делом аутономна одлика

¹⁵⁵ Theo Van Leeuwen Lang, "Discourses of identity", *Cambridge University Press*, 12. January 2009., 42:2; 212–221.

структуре саме по себи, а делом производ тумачења конзумента – читаоца. Ролан Барт тако проглашава смрт аутора (...)¹⁵⁶

Могуће је полемисати уопштено и о губитку идентитета. Постоје два начина губитка идентитета актера или конзументата, како истиче Ван Лувен, и то у виду: сузбијања (недостатак информација о актеру у тексту), и виду креирања позадине (актери нису споменути у односу на догађаје, већ индиректно инсинуацијама).

Актер може бити представљен кроз текст као генеративни или специфични члан. Идентитет актера у тексту може бити одређен у складу са индивидуланим карактеристикама, или је у питању категорисање, где су актерима дати идентитети према њиховој припадности одређеним социјалним категоријама. Ван Лувен истиче четири врсте активности које се тичу структурисања идентитета, а то су: инверзија, симболизација, консталација и издвајање. Инверзија настаје када су описани актери ангажовани у две различите контрадикторне радње. Симболизација представља модел где измишљени актер репрезентује истинског друштвеног актера, док конотација настаје када исти појам описује све актере неке категорије. Издвајање настаје када апстраховањем идентитета група поседује генерализовано значење.¹⁵⁷

У наставку рада биће дат кратак преглед, тј. приказ могућности инкорпорације сазнања о идентитету актера или идентитету уопште, у оквиру промишљања и примера савремених простора хетеротопија. У овом случају се може говорити о издвајању, када је реч о идентификацији хетеротопија, као и о једном виду генерализације. Заправо, хетеротопије поседују идентитет који је условљен апстрахованим идентитетом група, као што случај са гетоима, азилима, сламовима, итд. Хетеротопије, и као усамљени појам, описују све своје актере који припадају различитим категоријама, тако да она може имати својство конотације. Може се претпоставити, када су у питању хетеротопије, да оне нису искључиво аутономне целине које негирају увођење и прихватање новина. Оне, како постструктуралисти указују, садрже низ трагова различитих наратива и дискурса, и то у виду новина које доноси актер или конзумент, а које се односе последице и

¹⁵⁶ Кордић, *Међунпростор*, 17.

¹⁵⁷ Van Leuwen Lang, "Discourses of identity", 212-221.

„трагове“. Хетеротопије су уједно инклузивне и ексклузивне, што значи да оне поштују постојање идентитета актера, али га у неким тренуцима негирају кроз сузбијање и креирање позадине, како је већ наведено. Будући да се кроз сузбијање негирају стари идентитети и указује на креирање нових, актер или конзумент хетеротопног наратива носи са собом трагове разних дискурса, али се за њега ипак може тврдити да је актер „другости“, или је у питању наратив „другог“.

Адолф Лос (Adolf Loos) у својој причи „Јадни богаташ“ ("The Poor Rich Man") осликава живот богаташа који живи у кући коју је осмислио дизајнер који је такође дизајнирао одећу за власника. Дизајнер поставља циљ који се заснива на непроменљивости, тако да није могуће додавање нити померање нових предмета, као што су породични портрети или полице за књиге. Лосова прича је пародија на архитекте сецесије који су пројектовали куће у виду саркофага, будући да су следили идеју „замрзнуте“ реалности у циљу достизања перфекције и непроменљивог тока историје. Власник је живео у кући која је била одраз престижа и статуса у друштву, као и његовог новог идентитета. Треба имати у виду да се идентитет односи на трајање, континуитет, али и на промене.¹⁵⁸

Мануел Кастелс (Manuel Castells) у свом делу „Моћ идентитета“¹⁵⁹ говори о динамици идентитета који се чак може и изгубити, али и надоградити временом. Идентитет отпора или резистентности може се трансформисати током година, као опонент институционалне и политичке моћи. Без обзира да ли људи егзистирају у складу са општеприхваћеним понашањем или у оквиру своје свакодневице, они се мењају у складу са политичком, економским и друштвеним околностима, тако и када је случај о физичком окружењу, промене су неминовне.

Идентитет се исказује и у начину сагледавања људи, објеката, зграда, градова које је могуће класификовати или упоредити кроз неки временски период. Уколико град губи тренутни идентитет, он симултано креира нови. Такође, промене у непосредном окружењу јесу иницијатори креирања новог идентитета.

¹⁵⁸ August Sarnitz, *Adolf Loos, Architect, Cultural Critical, Dandy*
<https://ccafurniture.files.wordpress.com/2011/09/loos.pdf> (приступљено: 12.03.2015.)

¹⁵⁹ Manuel Castells, *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society, and Culture* (London: Wiley-Blackwell, 2011), 6-12.

У „Моћи идентитета“ Мануел Кастелс указује на то да је идентитет израз искуства. Он такође истиче да појам идентитета треба разликовати од „улоге“. Према Кастелу, улога има за циљ функционисање, док идентитет успоставља значење. Дакле, појединац може имати небројано улога, што представља однос између друштва и појединца. Кастелс се пре свега фокусира на колективни идентитет, и стога разликује три типа колективног идентитета као што су - „легитимишујући идентитет“, „резистентни идентитет“ и „пројектни идентитет“. Према Кастелсу, „легитимишујући идентитет“ је чин представљања доминантним институцијама. Док је „резистентни идентитет“ генерисан од стране оних актера који су на позицијама, или под условима које их девалвирају или стигматизују логиком доминације, при чему појединац пружа отпор у складу са принципима који се разликују, или као опозит друштвеним институцијама. Кастелс напомиње да „резистентни идентитет“ представља покретач формирања заједнице. Он постиже креирање колективног отпора који се противи било ком виду угњетавања. Међутим, Кастелс такође указује на то да „резистентни идентитет“ поседује норме и кодове који чак могу бити и строжији у односу на захтеве које намећу доминантне институције у креирању идентитета.¹⁶⁰

Кастелс тако указује да „легитимишући идентитет“ формира цивилно друштво које слаби услед утицаја глобализације. Сведоци смо, како истиче Кастелс, доминацијом феноменом глобализације, која има тенденцију искључивања појединца, разних односа, организација. Моћ више није концентрисана у институцијама или медијима. Моћ је дефинисана на глобалној мрежи, тако да постаје проблематично распознавање идентитета. Стога, Кастелс указује на јаку везу између моћи и идентитета, будући да је идентитет неки вид средства власти. Кастелс тврди да ипак ниједан идентитет сам по себи не представља прогресивне или регресивне категорије у општем историјском контексту, већ је реч о променљивим.¹⁶¹

¹⁶⁰ Castells, *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society, and Culture*, 8.

¹⁶¹ *Ibid*, 6-12.

4.2. Нивои и слике *topos*-а

4.2.1. Трансформација од простора до места

Животна средина, према Кристијану Норберг-Шулцу (Christian Norberg-Schulz), представља динамичан однос између ствари, са наглашеним тенденцијом „враћању ствари“, односно она је непрекидна интеракцију између „ствари“ и „актера“. Наиме, сам актер дефинише *topos* или место кроз „ствари“, „поредак“ и „време“.¹⁶²

Простор „организован“ као место често се сагледава као целовит ентитет где се конституишу друштвени односи и идентитети појединца. Таква места могу бити препозната као перцептивни ентитети или неформално организована места, и то као места друштвених односа, значења, колективних меморија и идентитета. Места сагледавана од стране позитивиста су субјективна, егзистенцијална и посебна, док је простор, као предмет математике и геометрије, универзалан, апстрактан и бесконачан. Хуманистички концепт места, налик феноменолошкој интерпретацији, указује на посебно, симболично место, које је у релацији са догађајима, креирајући притом јединствену целину. Овај вид сагледавања места као ентитета који поседује значење је супростављен мноштву идеја које се односе на хладан, инертан простор.¹⁶³

Изван места почиње „немерљив“ простор, у којем појединац или група далазе до неког сазнања, међутим не и до осећања припадности. Начини према којима се појединац идентификује са местом је понекад у опозиту са хуманистичким перципирања места, где се место повезује са сигурношћу, безбедношћу (осећај као код куће), али и са казним местом, или местом изолације (затвор, разне установе затвореног типа). Тако простор у односу на место постаје крајње слободна, независна категорија.¹⁶⁴

¹⁶² Christian Norberg-Schulz, *Genius Loci- Toward a Phenomenology in Architecture* (USA: Rizzole International publications Inc, 1980), 6-10.

¹⁶³ http://www.corp.at/archive/CORP2013_14.pdf (приступљено: 2.11.2014.)

¹⁶⁴ *Ibid.*

Место, као што је предочено, није простор који се заснива на геометрији (удаљеност, правац, величина, облик, волумен), нити је издвојено, како истичу Бил Хелијер (Bill Hillier) и Џулијан Хенсон (Julienne Hanson), изван друштвених интеракција. Простор је оно што настаје када се поништи јединствени скуп ствари, значења и вредности, док је место простор испуњен људима, праксама, објектима. Граница и територија као архитектонске метафоре дефинишу концептуалне и аналитичке просторе.¹⁶⁵ Место није искључиво, како указује Гирын (Gieryn), средство или оквир, већ је и архитектура и пејзаж који подразумевају учеснике који креирају неки вид „просторног“ наратива. Место подразумева релацију са друштвено-културним вредностима, што се реализује кроз праксе и институције. Њега карактерише историја или утопија, ризик или безбедност, идентитет и сећање.¹⁶⁶ Место поседује особеност која га чини идентитетским, те је стога „заузимање“ места идентитетски чин. Место, у својој свеукупности сачињено од „ствари“, поседује аутентичне особености. Оно и његови поједини делови одишу посебном атмосфером припадања. Снага нових технологија, као и када је реч о глобализацији, активирају „компресовања“ просторно-временских категорија у смислу губитка репрезентације локалних идентитета, као што може бити случај са местима са богатом историјом.

Термин *genius loci* или дух места био је присутан још у античком периоду, указујући на то да свако место има свој карактер. У савременој употреби термин *genius loci* се углавном односи на локације са посебном „атмосфером“. Концепт духа времена такође је присутан у архитектури, и односи се на поједине историјске догађање које месту дају специфичност, дух трајања, и као таквог чине га идентитетским.¹⁶⁷ Може се, дакле, закључити да хетеротопије нису типична места или *topos*-и, будући да неке од њих не поседују дух места и времена, осим оних које представљају целине које карактерише присуство историјског наратива, те стога и постају места са „инстант“ традицијом. Међутим, ове формације у виду

¹⁶⁵ Bill Hillier, Julienne Hanson, "The Reasoning Art: or, The Need for an Analytical Theory of Architecture", London: Space Syntax First International Symposium, 1997.

¹⁶⁶ Gieryn, "A Space for Place in Sociology", *Annu. Rev. Sociol.*, 26, (2000);463–496.

¹⁶⁷ Norbreg-Schulz, *Genius Loci, Toward a Phenomenology in Architecture*, 6-10.

хетеротопија нису настале стихијски, већ као пројектоване целине или симулакруми, што указује на непостојање јасног „изграђеног“ идентитета.

4.2.2. Елементи архитектонског простора

Елементи урбаног или архитектонског простора према Шулцу јесу место и чвориште, оса и путања и домен и област. С друге стране Кевин Линч (Kevin Lynch) под центром једног места подразумева чвориште које би представљало „стратешке жиже“, раскрснице путева или концентрацију различитих карактеристика. За њега реперне тачке могу бити у форми „белега“ или „камена међаша“, који могу уједно означавати границе или смерове.¹⁶⁸

Кевин Линч у свом делу „Слике града“ наводи да су кретање и разни видови становника града важан аспект слике града. Путања је заправо простор, или тачније стаза, којом се појединац креће, било да је реч о повременом или потенцијалном кретању, док оса, како Норберг-Шулц истиче, представља ентитет:

(...) око које се нешто организује у самој ствари и не намењује се стварном кретању, већ представља симболични правац, који повезује извешан број елемената у целину, а не ретко их повезује са неким већим тоталитетом.¹⁶⁹

Неретко се путања и оса преклапају, како наводи Норберг-Шулц, указујући уједно да и апстрактна оса и путања могу имати и хоризонталне и вертикалне елементе.

Уопште узев, и дефиниција пута, као и осе, заснивају се на Гешталт-принципу континуитета, али и на извесној сличности маса или просторних елемената који улазе у 'композицију'.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1960), 72.

¹⁶⁹ Norberg-Šulc, *Egzistencija, prostor i arhitektura*, 84.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 84.

Карактер пута и осе указује на однос пута или места, Норберг-Шулц указује да функција пута може бити усмеравање и вођење до неког циља или места, или може формирати кружну путању око места, указујући да је „егзистенција округла“¹⁷¹ или, пак, пут може успостављати хоризонталну интеграцију између амбијената, објеката, пејзажа, итд. Шулц такође истиче да је континуитет независтан од геометрије, будући да га одређују „усмеравајући елементи“.¹⁷²

Линч, с друге стране, указује да се физичке карактеристике, које су тематски континуалне, могу састојати од низа различитих компоненти као што су: текстура, детаљ, простор, симбол, делатности, итд. Такође, он област посматра као површину чији делови имају нешто заједничко, тј. реч је о фрагментима који образују смислену целину.¹⁷³ „Дефинисане границе појачавају формацију области“¹⁷⁴. За неки просторни домен текстура и границе представљају главне одреднице. Шулц истиче да би прелазак из једног домена у други представљао критички проблем „када желимо да конкретизујемо систем егзистенцијалних домена“¹⁷⁵.

4.2.3. Град и просторни нивои

Линч истиче да је, у циљу избегавања дезорјетисаности у урбаном подручју, потребно довести на виши ниво саму семантику града, односно његову „читљивост“. Бити изгубљен, како примећује Линч, има мноштво значења у односу на пуку географску неизвесност.¹⁷⁶ Препознатљива и „читљива“ средина, не само да пружа осећај сигурности, него повећава и „потенцијалну дубину и интензитет људских искустава“.¹⁷⁷ Визуелни хаос модерног града утиче на „дифузију“ идентитета. Наиме, град је моћан симбол захваљујући својим јаким изражајним значењем.

¹⁷¹ *Ibid.*, 86.

¹⁷² *Ibid.*, 86.

¹⁷³ Lynch, *The Image of the City*, 8, 9.

¹⁷⁴ Norberg - Šulc, *Egzistencija, prostor i arhitektura*, 96.

¹⁷⁵ *Ibid.*, 98.

¹⁷⁶ Lynch, *The Image of the City*, 5-8.

¹⁷⁷ *Ibid.*, 5.

„Нивои архитектонског простора сачињавају структуралну целину која одговара структури егзистенцијалног простора“¹⁷⁸. Наиме, ти нивои могу бити ниво куће, ниво пејзажа, и ниво самог града или урбаног простора. Норберг-Шулц указује да би у циљу успостављања веза између различитих нивоа, сами нивои требало да поседују сличне карактеристике. Према његовом мишљењу, та веза се постиже „структуром сличности“ (изоморфизам). Може се закључити да се идентитет архитектонских нивоа заснива на простим тополошким сродностима и односима.

Када анализујемо дату ситуацију у појмовима центра, путања и домена, тада се добије мање или више „отворен“ и мање-више сложен систем.¹⁷⁹

Када је реч о пејзажу, са ког ће се аспекта идентитет хетеротопија у студији случаја анализирати, може се претпоставити да је у питању рашчлањен домен у виду имплицитних делова пејзажне структуре. Норберг-Шулц истиче да традиционалним пејзажом доминирају два елемента у виду тврђаве и удаљеног светилишта. Пејзаж се може сагледати као тло на коме су присутне структуре нижих нивоа.¹⁸⁰

Коначно, град, као други ниво, јесте динамичан ентитет. Линч преко појма „читљивости“ градског простора указује на делимичну једноставност препознавања појединих сегмената који могу бити организовани као кохеретни образац. Он истиче да јасноћа и читљивост нису једини важни сегменти лепоте града. Многи видови индикатора као што су боја, облик, кретање, поларизација светлости, мирис, звук, додир јесу неодвојиви део града који га чине условно речено лепим. Тако перципирано окружење не би само требало бити поједностављено, већ такође проширено и продубљено.¹⁸¹

¹⁷⁸ Norber- Šulc, *Egzistencija, prostor i arhitektura*, 142.

¹⁷⁹ *Ibid.*, 149.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 149.

¹⁸¹ *Ibid.*, 8-10.

Такав град био би један који може бити сагледан кроз време као образац континуитета са многим карактеристичним деловима који су јасно повезани.¹⁸²

Међутим, данашњи урбани амбијент карактерише плуларизам и фрагментисаност, тако да је могуће говорити о дисконтинуитету слика града. За већину хетеротопија се може претпоставити да су пример просторног и временског дисконтинуитета, где нема континуалне продукције слика.

Пејзаж, кога одликује јак идентитет може ипак бити погодан за стварањес нових слика или наратива. То сведочи и пример појединих хетеротопија које су вешто инкорпориране у изразито идентитетски пејзаж, а притом га не нарушавају, већ га чак и допуњују. Овај тип хетеротопија могу бити тзв. „музејске поставке“ на отвореном простору у виду етно-градова, или тематских градова. Наиме, реч је о посебном типу хетеротопија где се постиже евокативни ефекат.

Архитектонска поља се састоје од хетерогених елемената где је могуће или не издвојити појединачне елементе, и где је такође могуће остварење хоризонталног и вертикалног континуитета. Постоје и динамичне зоне које настају „сукобљавањем“ поља, тј. формирањем тензије између два или више поља у циљу формирања улаза, тј. покрета.¹⁸³

Посматрач, како указује Линч може да апсорбује нове чулне утицаје без ометања „основних“ слика. Концепт појавности се, ипак, не мора стриктно односити на нешто што је „фиксно, ограничено, прецизно, уједињено, у складу са поретком“¹⁸⁴. Целокупно окружење је разнолико, врло сложено, док слика, како указује Линч, убрзо може постати монотона, будући да може да укаже на само неке од карактеристика животног окружења. Постоје и друга својства животног окружења, као што су: „експресивност, сензуални ужитак, ритам, стимуланс, могућност избора“¹⁸⁵. Може се претпоставити да овим својствима хетеротопије вешто „заводе“ посматраче или посетиоце. Сагледавање путање и осе је значајно за

¹⁸²*Ibid.*, 10.

¹⁸³ Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture* (New York: Museum of Modern Art, 1967), 72.

¹⁸⁴*Ibid.*, 10.

¹⁸⁵*Ibid.*, 10.

хетеротопије, будући да су оне често затворене и ограничене целине са осама које указују да је „егзистенција округла“.

У овом делу рада препознати су архитектонски елементи, просторни нивои и значај пејзажа или слике града у формирању просторног идентитета било које од хетеротопних формација.

4.3. Идентитет (*hetero*)*topos*-а

Архитектура има улогу у стварању места и поткрепљивања формације „бити на свету“, и то кроз поштовање и усклађености са духом места и времена. Са рационализацијом духовног значења места све је више негиран значај појма место у архитектури и то у периоду модерне, тако да анализа простора бива потчињена научним параметрима.

Концепт простор-време се тако заснива на четвородимензионалном ентитету где су присутне три просторне димензије (дужина, ширина, висина) и време као четврта димензија. Теорија релативитета упућује на промену фундаменталних идеја простора и времена. Време није потпуно одвојено и независно од простора, у комбинацији са простором чини целину простор-време. Међутим, на другој страни архитектура има чврсту везу са културом, вредностима и обрасцима понашања у друштвеним оквирима. Промене у архитектури су у складу са променама других подручја свакодневице. И поред континуитета компатибилности архитектуре и друштвено-културног окружења који је неопходан за креирање архитектонских идентитета, могуће је разматрање просторних и временских дисконтинуитета који утичу да архитектура поседује променљив, флуидни идентитет, тј. идентитет „другости“.¹⁸⁶

Када је реч о идентитетима хетеротопија, неке од њих су простори са донекле постојаним идентитетом, док поједине поседују нестални или променљиви идентитет. Реч је крејње комплексним творевинама, о просторима „другости“ измештених из свакодневице и онога што се може назвати идентитеским местом свакодневице. Наиме, „простори свакодневице“ су део менталне мапе појединца,

¹⁸⁶ http://www.corp.at/archive/CORP2013_14.pdf (приступљено 2.11.2014.)

док су хетеротопије, претпоставља се, изван било каквог детерминисања и мапирања.

4.3.1. Концепт идентитета

Идентитет на пољу социологије и политичких наука је истовремено једноставан али и комплексан, тј. појам идентитета одговара природи „екстерне“ егзистенције. Идентитет може бити дефинисан кроз сет материјалних, биолошких, психолошких и културних значења, односећи се на појединца, групу, популацију. Стога, идентитет може бити професионални, лични, социјални, економски, политички, културни, уметнички и други. Идентитет је донекле стабилна категорија, будући да није променљив у односу на нове, различите ситуације. Када је реч о архитектонском идентиту, њега могу одређивати физичке одлике објекта, као што су облик, величина, декорација, конструктивно решење и др. Такође, архитектонски идентитет може бити одређен специфичним активностима и праксама.¹⁸⁷ Аспекти који одређују архитектонски идентитет, као што су естетика и дизајн, последица су концептуализације пројекта самог аутора, међутим, ту може бити речи и о улози корисника или индивидуа у креирању самог идентитета објекта, инсталације, урбаног пејзажа или „зеленог“ пејзажа.

Смислена и разумљива места су погодни простори за личне успомене, осећања. Линч указује на две водеће функције идентитета. Идентитет пружа могућност просуђивања, разумевања, предвиђања у оквирима самог изграђеног окружења. Нешто што бива познато, схваћено, у чему се препознаје потенцијал даље надоградње, може бити полигон за креирање новог догађаја, и тиме идентитет саме урбане структуре бива промењен или обогаћен. Друга функција се огледа у емотивној компоненти, тј. реакцији на ново или познато окружење.

Постоји донекле тенденција да се процес креирања простора сагледава као једноставан процес, међутим, он је далеко компликованији, будући да се многе социо-културне компоненте доводе у питање, тј. захтеви посматрача, станара, корисника. Присутне су свакодневне интервенције појединца у архитектонском

¹⁸⁷ *Ibid.*

пејзажу, које су променљиве током времена, што условљава промену самог архитектонског идентитета. Значи, промена архитектонског идентитета може бити „стихијска“, одраз промена у социо-културном амбијенту, или динамична, као интервенција аутора или корисника. Међутим, када је реч о неким хетеротопијама, може се претпоставити да неке од њих поседују идентитет који је крајње флуидан и динамичан, као последицу „нестабилности“ својих граница, како концептуалних, тако и физичких.

Потребно је нагласити и да управо први утисак сагледавања архитектонског пејзажа представља образац за перципирање и доживљај другог изграђеног окружења. Многи фактори, уколико се направи дистанца од колективног или индивидуалног удела или импресије, утичу на процес креирања архитектонског идентитета. То могу бити форма, општи принципи пројектовања обејкта, материјализација, однос према контексту, временска организација, семантика, просторна организација.¹⁸⁸

4.3.2. Просторна организација

Може се претпоставити да је архитектонски простор скуп елемената са одређеним потенцијалом успостављања релација које дефинишу целокупни просторни систем. Просторна организација подразумева и пројектовање и распоред просторних компоненти, које детерминишу релацију и комуникацију других просторних амбијената, укључујући и кориснике. Разлике у типу организације могу довести до разлика у семантици различитих простора. Просторни концепти се разликују у зависности од социо-културни контекста, идеологија, актуелних тенденција, жељеног ефекта, индивидуалних захтева, и др. Просторни концепти представљају кључ у успостављању архитектонског идентитета.

Код простора „другости“ просторна организација је, претпоставља се, продукт јукстапозиције, адаптивности, флексибилности и хибридизације појединих просторних компоненти. Јукстапозиција сведочи о богатству садржаја, односно плуларитету садржаја који указују на мноштво опречних принципа

¹⁸⁸ *Ibid.*

пројектовања. Када је реч о адаптивности, претпоставља се да долази до опште промене у просторној организацији хетеротопне структуре у виду унутрашње организације, чак и сврхе саме хетеротопне творевине, док флексибилност указује на краткорочно прилагођавање, не укључујући интензивне промене у самом карактеру објекта. И на крају, ту је хибридизација као могућност синтезе свих промена.

4.3.3. Семантичка организација

Свако друштво поседује културне вредности које репрезентују идеале и циљеве. Различити симболи у различитим културама имају такође различито значење. Свака структура, издвојена од своје функције представља „одашиљач“ семантичких елемената који треба бити разумљив за кориснике, станаре, посматраче, или једноставно субјекте. Тако, сваки објекат поседује издвојену семантичку димензију. Семантика у архитектури може бити манифестована кроз боју, форму, димензију, материјализацију. Као пример улоге материјализације у успостављању семантичке компоненте у архитектури може се навести да злато и мермер репрезентују богатство, моћ, трајност, док на другој страни дрво, као неутрални материјал, представља свест о пролазности. Корисник, посматрач, учесник, стога, може диференцирати објекте имајући увид у њихово семантичко значење.¹⁸⁹ Иако се углавном простор перципира као непроменљив, разни архитектонски „слојеви“ - светлост, боја, волумен - утичу на формирање једне динамичне структуре флуидног идентитета, као и што је реч о хетеротопијама.

Простори „другости“ , када је реч о семантици, могу бити јасно дефинисани, и препознати. Међутим, не значи да је увек у питању место које је изразито „идентитетско“. Тако разни тематски паркови поседују заправо препознатљиве ознаке, они су, наиме, препознатљив бренд. За поједине хетеротопије се може рећи да поседују идентитет, који донекле кроз културу потрошачког друштва репрезентују колективне вредности и псеудо идеале. На другој страни, за азиле, сламове, гета, избегличке кампове се претпоставља да поседују аутентични

¹⁸⁹ *Ibid.*

хибридни идентитет, будући да постоји делимична „асимилација“ придошлица или становника са новим окружењем, које добија нову семантику, а да се притом и даље негује национални идентитет и аутентичност прибежишта.

4.3.4. Принцип дизајна

Генерални принципи пројектовања су идеје и концепти који често указују на кохерентност и јединство пројективног задатка. Појам идеја потиче од грчке речи *idos*, што значи видети. Стога је и архитектура мишљење које је изнад пуког физичког постојања. Продукција идеја утиче на продукцију вредности. Архитектура која поседује идентитет поседује тенденцију присуства креативних идеја и концепата, као и кореспондирање са културним вредностима одређеног периода. Потреба за архитектуром, за идентитетом, јесте предуслов присуства широког спектра у приступу пројектовања.

Када је реч о хетеротопијама, код појединих примера не постоји било каква идеја или концепт, као када је реч о сламовима, ромским насељима. Они настају стихијски и временом успостављају идентитет инкорпорирајући се донекле на свој начин у окружење. Други простори савремених хетеротопија, као што су примери аутономних целина у виду тематских градова, градови чији идентитет се заснива на поштовању културног наслеђа, имају јасан концепт, тј. они су „идентитетска места“, што их уједно и чини и не чини хетеротопијама.

4.3.5. Форма, облик и објекат

Код неких хетеротопија долази до привида некомпатибилности форме и актуелног друштвено-културног амбијента. Друге својом појавношћу управо указују на доминацију, на пример популизма или других друштвених „трендова“. Форма појединих хетеротопија је импресивна, бајковита, преузета и подражавана на основу различитих наратива. Неке форме креирају евокативни амбијент на основу културног и историјског наслеђа, тако да архитектура постаје асамблаж

различитих стилова. Други видови хетеротопија су „пејзажи“ шатора УНХЦР-а или идентичних контејнера.

4.3.6. Однос са контекстом

Код простора „другости“, када је реч о контекстуализацији, може бити приметан концепт адаптивности, флексибилности и хибридизације. Ови простори су, како истиче Фуко, истовремено отворени и искључујући. Кроз адаптивност они кроз своје „порозне“ границе „пропуштају“ нека својства из спољњег простора. За хетеротопије могу имати и неки вид краткорочног прилагођавања, у смислу креирања хибридних форми, или пак може бити речи о потпуном негирању контекста.

**3. Део: ИДЕНТИФИКОВАЊЕ САВРЕМЕНИХ ПРОСТОРА
ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ И УМЕТНОСТИ**

V Глава: ХЕТЕРОТОПИЈЕ КАО ПРОДУКТИ ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКОГ КОНТЕКСТА – ГЛОБАЛНИ ФЕНОМЕНИ

Потребно је деконструисати амбијент или пејзаж у коме, услед његове комплексности, на посебан начин бивају реализовани савремени архитектонски феномени. Актуелност просторних феномена са собом доноси низ класификација и то у виду „неместа“, „симулакрума“, „простора између“, који су јако блиски појму хетеротопија, што само указује на актуелност хетеротопних формација. Овај рад има за циљ да предочи присуство неких од актуелних просторних феномена у виду хетеротопија, као и њихову улогу у доминантном друштву. Наиме, биће речи о две просторне крајности, тематским парковима или тематским градовима, и о прибежиштима и осталим просторима егзила, који осликавају један актуелни општи културни, политички, друштвени амбијент. Овим феноменима се неће приступити као студијама случајева, што не значи да неће бити поткрепљени досадашњим теоријским поставкама. Донекле је и циљ истицање улоге споменутог амбијента или контекста у експанзији ових феномена.

5.1. Утицај популизма: тематски паркови као хетеротопије имагинације

Свеприсутнији су утицаји који долазе изван архитектонског дискурса. Може бити речи о „вернакуларним“, „популарним“, „регионалним“, „комерцијалним“, „свакодневним“, па и „баналним“ утицајима. Тако и архитектура, поред осталог, може бити поље остварења и доминације популизма.

Поп култура је, како указују Дирк Ван Ден Хојвел (Dirk van den Hauvel) и Тал Кеминер (Tahl Kaminer), у крајњем опозиту са традиционалном уметношћу. Међутим, није реч о авангардном покрету. Наиме, поп култура глорификује потрошњу и моду, и постаје нови покретач редефинисања културних вредности на пољу адвертајзинга, дизајна, па и архитектуре. Спој архитектуре и мас-продукције првенствено је започет као нужност и обећање бољег квалитета живота и вишег

стандарда становања. Успостављање концепта егализма кроз становање, поникло је из мас-производње.¹⁹⁰

Масовна култура није била усмерена ка успостављању естетског кодекса и вредности. Њен успех је био у томе да своју популарност изгради као егалитарна и демократски оријентисана култура.¹⁹¹ Она није била пример истинског и аутентичног пројекта или продукта, нити је поседовала дотадашње вредности у виду доброг укуса, квалитетне егзистенције и добре форме. Доминантна дистинкција између „обичног“ и елите иницирала је „владавину“ културе маса.

Идеја „алтернативног“ простора није последица понављања неких тенденција, нити је реч о реинтерпретирању историје и културног наслеђа, већ је у питању дизајн који је негде између архитектуре и урбанизма. Тематски паркови су својеврсни примери таквих простора. Молови, ризортови, естетизована индустријска постројења могу се сврстати у исту групацију. Постоје, како указује Салвадор Антон Клаве (Salvador Anton Clavé), две констатације које су идеолошке природе, као одговор на кризу традиционалног града у Сједињеним Америчким Државама. Прва се односи на чињеницу да је потрошња у Сједињеним Америчким Државама последица недостатка друштвене и културне интеракције, док друга констатација указује на убеђење да искуство појединца мора бити нужно под утицајем догађа или неким видом спектакла.¹⁹²

Шелтон Волдреп (Shelton Waldrep) истиче да је потребно сагледавати и тумачити развој феномена тематског парка у складу са постмодерним теоријама архитектуре. Тако Дизниленд, као прототип тематског парка, представља продукт комплексног односа митологије као наратива, поп културе и сећања. Од средине деведесетих година прошлог века Дизниленд, као пример утицаја глобализације, бива као модел репродукован широм света.¹⁹³ Стога се за Дизниленд може претпоставити да је хетеротопија, будући да је и продукт утицаја бајки, филмова, стрипова и цртаних филмова, који се уједно могу сагледати као доминатни

¹⁹⁰Dirk van den Heuvel, Tahl Kaminer, “Defying the Avant-Garde Logic: Architecture, Populism, and Mass Culture“, *Delft School of Design Journal*, Volume 5, Number 1, Spring 2011, 1-5.

¹⁹¹*Ibid*, 1-5.

¹⁹² Salvador Anton Clavé, *The Global Theme Park Industry* (London: CABI Publishing, 2007), 3.

¹⁹³ Shelton Waldrep, *The Dissolution of Place: Architecture, identity, and the Body* (*Ashgate Studies in Architecture*), (Burlington: Ashgate Publishing Company, 2013), 3-7.

дискурси који продукују „набор“, у овом случају је то тематски парк. Наиме, реч је фрагменту, хетеротопији тематског парка, који је изван матичног дискурса или наведених наратива. Заправо постоји више иницијалних наратива, тако да је карактеристика тематског парка присуство више „набора“, баш као што је Делез указао на вишеструко „набирање“ у случају барока. Наиме, не долази до поделе делова на делове, већ „набора“ на „наборе“. У питању је нови просторно-временски концепт у оквиру конвенционално постављених граница, где је уочљиво одсуство кохерентности и кохезије, будући да тематски парк вешто манипулише бројним наративима који су у јукстапозицији.

Након отварања Дизниленда у Калифорнији било је објављено пар студија чији је предмет истраживања сам Дизниленд. Нека од најбољих тумечења тематског парка Дизниленд су дела Аријеле Дорфмана (Ariel Dorfman) „Како читати Пају Патка“¹⁹⁴ и Ричарда Шикела (Richard Schickel) „Дизнијеве верзије“¹⁹⁵. Студија о Дизниленду као просторном, културном и друштвеном феномену су и „Деконструкција Дизниленда“ Еленор Бирн (Eleonar Byrn)¹⁹⁶ и „Миш испод стакла“ Дејвида Кејнинга (David Koenig)¹⁹⁷. Волдреп указује да се иста методологија која се односи на истраживање Дизниленда, као тематског парка, може применити на анализу поп културе.¹⁹⁸

Оно што издваја тематске паркове од других артефакта и просторних структура јесте чињеница да се тематски паркови заснивају на знаку и на простору. Стога се и за тематски парк може претпоставити да је хетеротопијски простор који, међутим, не поседује симболе и знаке у виду продукта примодијалног искуства, нити је реч о фиксираним знацима и симболима. Наиме, знак у простору бива издвојен, преведен и поново рedefинисан, што донекле сведочи о несталном идентитету паркова. Односно, недостатак примодијалног искуства, како је већ

¹⁹⁴Ariel Dorfman, *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic* (New York: International General, 1984)

¹⁹⁵ Richard Schickel, *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney* (Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997)

¹⁹⁶ Eleonar Byrn, *Deconstructing Disney* (London: Pluto Press, 1999)

¹⁹⁷ David Koenig, *Mouse Under Glass: Secrets of Disney Animation and Theme Parks* (Bonaventure Pr, 2001)

¹⁹⁸ Shelton Waldrep, *The Dissolution of Place: Architecture, identity, and the Body* (Ashgate Studies in Architecture)

предочено када је било речи о „лиминалној“ теорији, јесте одлика лиминације односно „трећег“ простора, који је последица амбивалентности, комплексности, хибридног друштва. Тематски паркови стога нису асамблажи „унитарне“, „фиксирани“ архитектуре, реч је о лиминалним или „трећим просторима“, где полако слаби бинарна тензија између историје и простора. Наиме, тематски паркови су ван историје. Заправо, на просторном нивоу бива пројектован историјски наратив. Тематски парк поседује такозване „замрзнуте наративе“ у виду историјских, утопијских, који могу бити актуелизовани одбацивањем просторне дијалектике.

Тематски парк, како истиче Џеки Ботрил (Jackie Botterill)¹⁹⁹ у свом делу "The 'fairest' of the Fairs: A History of Fairs, Amusement Parks, and Theme Parks", је производ забаве која одговара потребама касно-модерног капиталистичког друштва. За Мијкла Сорокина (Michael Sorokin)²⁰⁰ у делу "Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space", тематски парк мења концепт слављења производње, што је карактеристика средњовековних вашара и фестивала. Као што је Џорџ Ритер (George Ritzer) нагласио у "Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption", тематски парк је катедрала конзумеризма, што је карактеристика савременог друштва.²⁰¹ Ови видови забаве су уједно и бекство, слобода и фантазија.

Тематски парк би се могао, према Клавеу, окарактерисати као микрокосмос са посебним идентитетом, који нуди комплетан „емотивни“ доживљај. Реч је о месту забаве које је крајње комерцијално и блиско повезано за продукцијом медијских слика.²⁰² Према Клавеу, тематски парк је и утопија, тј. утопијско место конзумеризма, или се ипак може, како је већ претпостављено, сагледати као хетеротопија са наслеђеном имагинарном компонентом утопије. Он није искључиво простор намењен слободном времену, као што су традиционални

¹⁹⁹ Jackie Botterill, *The "fairest" of the Fairs: A History of Fairs, Amusement Parks, and Theme Parks* (Vancouver: Simon Fraser University, 1997)

²⁰⁰ Michael Sorokin, *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*, (New York: Hill and Wang, 1992)

²⁰¹ George Ritzer, *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption* (Los Angeles: Sage Publications, Ltd, 1999)

²⁰² Clavé, *The Global Theme Park Industry*, 12-16.

забавни паркови, већ место фикције, материјализација фантастике кроз изграђени простор и кроз перформас. У питању је „алтернативни свет“ који је организован као неки вид филмске секвенце, фрагмент једног дискурса који бива реализован кроз сам знак или секвенцу, сцену. Он представља хармонични спектакл, хетеротопију, која се може видети, ослушнути и проживети на један сасвим нови начин. Искуство које нуди тематски парк, може се окарактерисати као „Дизнијев ефекат“ који карактерише присуство утицаја сликарства, књижевности, анимације, филма, телевизије, музике, архитектуре. Поново је могуће приметити да је реч о Делезовом „набирању“. У овом случају реч је о „наборима“ који су унутар „набора“. Наиме, како је већ предочено, долази до преклапања најразличитјих дискурса. Тематски парк бива конципиран на основу низа садржаја који су у непрекидној јукстапозицији, тако да је идентитет места, који је пре свега продукт иконографије, донекле нејасан услед мноштва сензација, спектакла, односно догађаја, али не и истинског доживљаја, на шта су указивали и ситуационисти. Дизниленд је сам по себи довољан, неки вид претече и референце за остале тематске паркове. Концепт према коме је организован Дизниленд је фантазија, пре него филм о Мики Маусу. Тематски паркови су поновно „писање“ утопије и израз нове „формуле“ утопије.

На примеру „музеја на отвореном“, етнографских целина или тематских паркова традиционалне архитектуре, као што је случај у Србији са Сирогојном, може се такође уочити концепт лиминације, односно гранични ефекат који ствара таква архитектура, где посетилац није ни у садашњости нити у прошлости, нити споља нити унутра. Аутентичност је оно што се не може оспорити оваквим целинама, тематским парковима, или „претечама“ тематских паркова, као што је овај пример из Србије. Сви артефакти тематског парка су фрагменти једне „моћне“ хетеротопије конзумеризма. Иначе, када је реч о „музејима на отвореном“, треба споменути да сам музеј једна „јака“ хетеротопија где је присутна јукстапозиција, мноштво „набора“, и као таква је претеча концепту догађаја или „спектакла“. Тако се може претпоставити да хетеротопије, као носиоци „другости“, бивају

позициониране између реалности и илузије, и теже ка испуњењу жеља, које не могу бити реализоване, већ могу бити конституисане кроз фантазам.

„Квазиетос“ и идеологија, као и разни „светови“ тематских паркова, приморавају „госте“ да заузму одређену улогу која је чврсто регулисана од стране „домаћина“. Ове улоге се односе на грамзиве конзументе или потрошаче, који су често лишени идентитета у виду Делезове и Гатаријеве „желеће машинерије“ корпоративне реалности. То је заправо реалност спектакла, егзотичних садржаја које карактерише бег, одлазак, што је јако блиско Фукоовом принципу хетеротопија кризе.

5.1.1. „Дизнификација“

Тренутна доминација мултимедијалних садржаја указује на пример тзв. беле индустрије или креативне индустрије, чији је изразити представник читава корпорација Дизниленда. Није искључиво реч о атракцијама у Дизниленду, већ су ту и други продукти креативних индустрија као што су филмови, видео игрице, маске или костими, играчке итд. Наиме, реч је о „дизнификацији“.

Година за коју се везује оснивање и покретање индустрије тематских паркова је 1955. година, када је отворен Дизниленд у Калифорнији. Ова година је прихваћена као година успостављања и реализације концепта тематских паркова, упркос чињеници да је холандски тематски парк, који се заснивао на популарним дечијим причама, био отворен 1952. године.²⁰³ Дизни је, руководећи се филмом и телевизијом, креирао тематски парк. То је хетеротопија која има инкорпориране аспекте маркетинга и посебног вида дизајна, архитектуре и креативне индустрије. Посетилац тематских паркова је публика чије искуство у оваквом окружењу наликује искуству присуства филмским сетовима. Као што је случај са парковима, биоскоп такође „обликује“ реалност у форми спектакла. Како указује Клаве, Дизнијев главни допринос у тзв. индустрији слободног времена је могућност трансформације биоскопских прича или филма на формат бајке и приче. Дизни је

²⁰³ *Ibid*, 22-27.

оживео бајке и разне приче за савремену публику. Клаве упућује на Мориса Лapidуса (Moris Lapidus) који је истакао да људи пре свега траже илузију, и да они не желе реалност. Човек се пита где се може наћи свет илузије. Лapidус сугерише да је илузију могуће наћи на филму. Телевизија и Дизниленд, како указује Клаве, функционишу слично, пружајући комплетну синтетичку визију која наликује поједностављеном доживљају.²⁰⁴

„Магично краљевство“ (сл. 4.1) у Дизниленду је реалан простор фантазије, и то у форми хетеротопије. Волдреп указује да је „Магично краљевство“ постмодерна утопија, и као таква представља духовиту пародију утопије модернизма. Он примећује да у Дизнијевом свету утопија постаје кич, као што кич постаје утопија. „Земља авантуре“, као и „Земља сутрашњице“ (сл. 4.2), не одају ефекат добро осмишљене целине. Ипак „Земља сутрашњице“ са „ЕПЦОТ“-ом ("ESCOPT"), (сл. 4.3.) визијом будућности јесте хетеротопија, јер се потенцира континуирано трајање овог просторног сегмента у будућности, што указује на један од принципа хетеротопије који се односи на „акумулацију“ времена налик музејима, само што је овде акумулирана будућност, што уједно сугерише на „хетерохроност“.

Потребно је указати на неке специфичности које утичу на степен посебности у оквиру сектора креативних индустрија, у овом случају реч је о „дизнификацији“. На првом месту то су културни производи и услуге који постоје као стваран, опипљив производ, док нематеријални производи одређују садржај кроз значење или симболичке представе. Постојање нематеријалног производа има карактер јавног добра, будући да је у питању одсуство ривалства. Производи креативних индустрија, као што је и случај са Дизнилендом, утичу на изградњу привидног колективног идентитета и друштвене кохезије.²⁰⁵

Такозвана комерцијална креативност, како истиче Хартли, није сагледавана као ексклузивитет за грађане којима је био потребан неки вид забаве. Партиципација у креативном раду је сматрана као једина активност која је посвећена јавном, а не личном циљу. Грађански „хуманизам“, како наводи Хартли,

²⁰⁴ *Ibid.*, 22-27.

²⁰⁵ Svetlana Jovičić, Kristina Mikić, *Kreativne industrije u Srbiji: preporuke za razvoj kreativnih industrija u Srbiji* (Beograd: British Council Serbia and Montenegro, 2006), 9-14.

бива национализован тако да су уметничка дела „почела да се селе из аристократских дворана“.²⁰⁶ Дошло је постепено до претварања креативности, културе и уметности у масовно тржиште, тако да је американизација и „дизнификација“ постала синоним за све оно што су европски критичари сматрали врхунским неукусом. Креативне активности добиле су епитет популарне естетике. Хартли, у принципу, указује да сама уметност постаје продукт глобалне економије.

На другој страни, Дизниленд у Паризу суочава се са питањем разлике на глобалном тржишту. Заправо, Дизнијева корпорација је морала испоштовати идентитет и аутентичност европских корисника. Уколико тематски парк „Животињско царство“ проблематизује питање постколонијализма, онда Дизнијев парк у Паризу маштовито оживљава на неки начин француску историју, књижевност и филм. Када је реч о дизајну и архитектури, оно што париску верзију издваја у односу на америчку је посвећеност, како детаљу тако и целини, у смислу модификованих верзија у складу са француским наслеђем (сл. 4.4.). Дизниленд у Паризу је пружио могућност дизајнерима и архитектама да уносе новине у односу на унитарни, хомогенизаовани приступ америчких верзија Дизниленда. У Дизниленду у Паризу заступљене су тематике које се односе на фантазију („Земља фантазије“), потом ту су теме које се односе на књижевност и научна достигнућа и открића (Жил Вернова „Земља открића“). У Паризу су се дизајнери и архитекте „вратили“ у прошлост, или су били под утицајем опште француске културе и креирали „симулакрум литералне прошлости“. И „Земља фантазије“ и „Земља открића“ су некин вид одјека историје архитектуре, нарочито када је реч о *Belle Époque*. Са раскошним уличним осветљењем, гвозденим елементима, као додатним декором, дизајн и архитектура Дизниленда у Паризу одају утисак духовитости, али уједно и носталгије. Интимни француски амбијент је тако присутан у француском ресторану који је део тематског парка, што сведочи о јако израженом присуству идентитета саме француске архитектуре и културе. У склопу овог тематског парка су „Лавиринт Алисе у Земљи чуда“, „Мистерије наутилуса“, „Острво авантура“, „Земља фантазије“ и „Земља открића“, који одају утисак занимљивих и успешно осмишљених структура будући да су, како је и наведено, креирани у складу са

²⁰⁶ Džon Hartli, (ur), *Kreativne industrija* (Beograd: Clio, 2007), 12-15.

француском историјом, или у складу са самим контекстом или окружењем. С друге стране, „Земља авантуре“ на Флориди не одаје утисак повезаности са америчком прошлошћу, за разлику од примера који се односи на Дивљи запад, где је присутна аутентична атмосфера која одговара стварном контексту парка. Дакле, могуће је сагледати да хетеротопијски фрагменти бивају лоцирани или ограђени просторима који поседују „акумулирану“ историју и идентитет. На примеру тематског парка могуће је говорити и о лиминацији. Наиме, тематски парк као хетеротопија поседује, како је предочено, порозне границе која „пропуштају“ нека од својстава и традиције окружења, као што је то случај са париским Дизнилендом који делимично одише аутентичним француским духом. Међутим, Дизниленд, као моћна глобална корпорација, као и остале најразличитије корпорације, јесу манипулативне индустрије фантазма. „Дизнификација“ постаје омнипотентни конструкт садашњости.

Најновији пример тематског парка је пројекат „Острво маште“ планираног на самом југу Москве, уз корито реке Москве. Овај тематски парк ће се простирати на површини од 256.000 квадратних метара и биће у потпуности наткривен, тако да ће достигати висину од 75 метара. Завршетак радова на изградњи овог амбициозног пројекта планира се у року од две године. Овај парк ће поседовати три целине - забавну зону, тематску зону и подземни паркинг-простор. Ово острво ће бити рефлексивна национална култура. Наиме, уз садржаје који се односе на стране цртане јунаке, половина тематске области посвећена је домаћим јунацима из цртаних и анимираних филмова. Овај парк ће и укључити и највећи руски студио анимираног филма, што асоцијативно наводи на промишљање о претечама тематских паркова. Овај пројекат несумњиво ће бити значајна туристичка атракција на глобалном нивоу, што само указује на актуелност хетеротопног концепта, и о крајностима које се огледају у тендециозном формирају „палате“ профитабилности и ентертејмента, и на другој страни креирање „градава“, неког вида нуклеуса културе који унапређују у сваком смислу околни урбани или тзв. „зелени“ пејзаж.²⁰⁷

²⁰⁷ <http://www.politika.rs/sr/clanak/352850/Spektar/Zivot-i-stil/Pocela-izgradnja-ruskog-Diznilenda> (приступљено 11.04.2016.)

5.1.2. Тематски наратив

Тематски парк се може читати као аутономно уметничко дело, као јавни споменик који поседује различите верзије, такође и као део митова, бајки, колективног несвесног, и као продукт популарне културе. Подробнијом анализом је могуће сагледати наратив самог парка за кога се претпоставља да је богат, слојевит, вишезначан. Методе манипулације кроз нарацију, сећање и утопијски модел такође се могу сагледати као модел и продукт манипулације постмодерне културе.

Постоје два кључна аспекта која се односе на концепт тематског парка: први се заснива на самој теми као базичној идеји тематског парка; други се односи на идеју према којој тематски парк поседује неки вид жанра. Тематски паркови су реалне структуре створене од стране архитеката и планера који материјализују конкретни наратив. Иако је циљ је да у унутрашњем простору не постоји ништа што би указивало на спољашност, на примеру париског Дизниленда побијено је ово правило.

Шетња тематским парком је налик искуству гледања емисије забавног садржаја на телевизији. Оно што разликује тематске паркове од филмске индустрије је „материјализација“ тематика. За тематски парк је карактеристично кретање од једног до другог тематског садржаја. Такође, разлика између забавног парка и тематског је и у томе што забавни паркови имају бројне атракције на релативно малом простору, свака од атракција има своју цену, док тематски паркови имају нешто мањи број атрактивних садржаја на великој површини. Атрактивни амбијенти тематског парка упућују посетиоце на забавне садржаје, не би ли трошили новац у једној сигурној и опуштеној атмосфери. Бројни садржаји и тематике указују на присуство страха од празнине посетилаца или празног простора, *horror vacui*.

Успостављање тематике је концептуални рад који подразумева да тема мора упућивати на одређену причу коју ће посетиоци прихватити кроз идентификацију.

Не би ли се успоставио тематски амбијент, како указује Клаве, дизајнери користе широк спектар артефаката, архитектонске стилове, представе, итд.²⁰⁸ Тематика, стога, представља стварање концепта који се односи на симболе, све у циљу конзумације. Тема је првобитна основа за форме и садржај парка, као и најрелеватнији део перцепције и доживљаја посетиоца. Клаве упућује на Шазоа (Chazaud) који је успоставио одређене критеријуме који се односе на конституисање тематике.²⁰⁹

1. Тема мора бити довољно богата не би ли пружила ужитак. Семантичко поље теме мора бити дефинисано.
2. Тема мора бити прилагодљива у складу са интересовањем и жељама посетилаца. Анимација и забава морају бити променљивог карактера са могућношћу издвајања поделемених. Тема мора бити конципирана тако да олакша приступ сцени и позорници.
3. Теме морају поседовати идентитет, погодне слике за изабрана места, и дакле јасну детерминисаност у односу на друга места.
4. Тема мора утицати на стварање кохезивног амбијента, укључујући присуство медија, просторну организацију и анимацију.²¹⁰

Сваки од тематских елемената и свака атракција није креирана да би успоставила одређени имиџ, већ да би формирала специфичну нарацију. Оно што је основа за успостављање теме је адекватна материјализација, као и експресивност форме и волумена.

Теме које постоје су углавном: стрипови ("Asterix Park"), будућност и наука ("Epcot"), историја ("Isla Magica") (сл. 4.5), дечје приче ("Efteling") (сл. 4.6), земља играчака ("Legoland") (сл. 4.7), путовања ("Port Avantura"), природа ("SeaWorld"), биоскоп ("Warner Bros"), локална митологија ("Dragon World"), музика ("Six Flags New Orleans"). Уопште, тематски паркови су неки вид квази архитектуре, или посебног вида дизајна. У Србији тематске целине могу бити аква паркови, зоо-врт и музеј воштаних фигура у Јагодина, мултиплекс биоскопи, поједини делови шопинг молдова за децу и одрасле, некадашњи Бамбиленд у Пожаревцу, итд.

²⁰⁸ Clavé, *The Global Theme Park Industry*, 32.

²⁰⁹ *Ibid.*, 32.

²¹⁰ *Ibid.*, 32.

Може се закључити да је тематски парк место „другости“ где се кроз најразличитији наратив или фрагменте дискурса пружа илузија „целовитости“, социјалне кохезије, и привид „истости“. Тематски паркови тако постају „отргнути“ простори од матичне „реалности“, инкорпорирани у донекле имагинарни, мултимедијални свет, свет жељеног догађаја. Тематски парк је пример непостојања јасне издвојености хетеротопије у односу на утопију. Наиме, попут одраза у огледалу, постоји само привид одвојености, међутим, утопијска компонета још увек постоји у оквиру хетеротопија, и то као вид најразличитијих бајковитих, имагинарних наратива. Тематски паркови су, стога, изразит пример утопијско-хетеротопијског дискурса.

5.1.3. Просторна организација тематског парка

Тематски паркови се презентују кроз архитектуру, пејзаж и сценски дизајн. Коришћење слика, констатно поигравање илузијама, просторним ефектима, употребом воде, манипулацијом догађајима, неке су од одлика тематског парка. Реализовани имагинарни свет, или хетеротопија, у виду тематског парка не настаје стихијски и не поседује историјат и континуитет када је реч о идентитету, те стога дизајнери тематског парка користе веома прецизне и модерне концепте који се односе на пројектовање и осмишљавање неконвенционалне урбане „реалности“. Дизајн имагинарног света тематских паркова се заснива на добро промишљеној организацији простора, будући да је реч о комплексним, према теорији „лиминације“, „трећим“ просторима изван бинарне логике односа простора и времена.

Постоје три техничка елемента која су основ за креирање света тематских паркова, не би ли се створили услови за креирање схватљивог, конфорног и задовољавајућег места за кориснике-посетиоце. Та три елемента су поредак, затвореност или ограниченост, и контекст.

Поредак је промишљено груписање потреба, елемената и референци. Овде може бити речи о фигуративном или симболичком поретку. Организационе путање, усмерено кретање, конструисање граница, као и постојање знаменитости,

обезбеђују да различити парковски елементи буду повезани. Однос између наведених елемената су основ доживљаја корисника посетиоца, као што је то и основ за њихово кретање. Реч је о улазу, коридорима самог парка и њиховим реперним тачкама које имају намену у виду успостављања поретка и усмеравање кретања у оквиру тематског парка (пример: железничка станица и дворач који се налазе на крају Главне улице Дизнијевог парка).²¹¹

Ограниченост и затвореност парка пружа корисницима-посетиоцима, како указује Клаве, да схвате, замисле, да доведу у везу разне садржаје, не би ли „искусили“ простор. Тематски паркови се могу сагледати као замишљена површина на којој се налазе међусобно повезани испуњени (чврсти) и празни простори. Различити, међусобно повезани фактори доприносе успостављању затвореног система. Кроз димензије, форму, висине, континуитет, архитектонске карактеристике, постиже се испуњење разноврсних потреба корисника-посетилаца, као и унапређење самог простора. Два елемента су заслужна за разумевање и успостављање просторних граница, а то су конзистентност основе и реперних тачака. Тако, на пример, како примећује Клаве, када је реч о димензијама, јавни, урбани, простор не би требало да прелази ширину или дубину од 60-150 метара. Постоји оптимални визуелни утицај када висина објекта одговара односу ширине улице и висине објекта, а који се креће у односу 3:1 и 4:1. Најзахвалнија, када је реч о тематском парку, јесте најједноставнија форма²¹².

Простор тематског парка мора понудити јасне сензације које се тичу континуитета, али не кроз монотono понављање. Многи правци утичу на креирање специфичних елемената пејзажа. Реперне тачке производе ефекат еквивалентан уједињењу. Креирање простора кроз пејзажни распоред, кроз разне видове промена које се односе на димензије објеката, кроз конструкцију објеката помаже у успостављању психолошке потребе за затвореним, ограниченим простором.

Контекст, према Клавеу, представља груписање елемената у простору који доприноси, колико успостављању јединствене форме, толико стварању места са значењем. Контекст је оквир који онемогућава постојање два идентична места. Реч

²¹¹ *Ibid.*, 32.

²¹² *Ibid.*, 32.

је о најкомпликованијем аспекту, који би требало да буде остварен кроз дизајн тематских паркова. Отуда велика посвећеност детаљу и креирање великог броја елемената који утичу на „асимиловање“ тематског аспекта, што сведочи о порозним границама хетеротопије. У постепеној урбанизацији, контекст се успоставља кроз друштвено и културно наслеђе. Стога, како указује Клаве, контекст може бити креиран само фигуративно, комбиновањем разних садржаја у складу са културним и друштвеним жељама и очекивањима од стране посетиоца-корисника. Архитектонски дизајн масовне културе бива трансформисан у виду нових посебних продуката блиских концепту симулакрума.²¹³

Може се закључити да су тематски паркови засновани на идеји и концепту забавних паркова, светских изложби и других видова организоване забаве и едукације. Наиме, реч је о хетеротопијама чије се трајање или историјат креира преко реинтерпретације разних трагова, које се односе на форме паркова који су претходили тематском парку. Тематика ових паркова је заснована на различитим наративима или фрагментима разних дикурса које карактерише посебна иконографија или семантика, где знак или симбол не поседују оригинално примодијално искуство и фиксираност. Тематски паркови су хетеротопије који могу бити и набори, који нису фиксирани, и у сталној су размени са многим аспектима окружења, будући да поседују „порозне“ границе. Реч је о просторима илузије и компезације, будући да постоји јасна тенденција за креирањем нове, аутентичне реалности.

Закључује се да хетеротопије могу поседовати материјалну и иконографску димензију која даје привид крајње јасног и „концизног“ идентитета, као што је то случај са нереализованим аква парком на Новом Београду, са репликом или тачније сценографијом Теразија II, такође на Новом Београду, неуспешно реализованим сквотовима, салашима као репрезентима сеоског туризма, па и Адом Циганлијом у Београду, и низом других примера.

²¹³ *Ibid.*, 32.

5.2. „Нуспродукти“ друштва

5.2.1. Савремене „маргиналне“ хетеротопије: прибежишта

Фукоова концепција „других“ простора или хетеротопија је све присутнија, будући да су актуелна питања и проблеми који се односе на саме хетеротопије кризе, које се могу манифесовати у виду разних видова прибежишта. Ови „маргинални“ простори су у савременом граду, као што је предочено, све заступљенији, тако да им је потребно аналитички приступити, не би ли се сагледали и анализирали проблеми који ове просторне формације или хетеротопијски феномени носе са собом.

Стога, као што је претпостављено, хетеротопије могу бити и простори на маргинама, границама, простори који су изван опште прихваћеног друштвеног поретка. Наиме, „екстратериторијалност“ одликује прибежишта миграната, избеглица, расејених лица, у виду искуственог простора где је присутно двоструко искључивање (сл. 4.8). Расејана лица бивају искључена из првобитних станишта, потом бивају често искључени из стационираних транзитних структура и зона. Фуко указује да се „ограничавања“ управо односе на феномен хетеротопија.

Кроз присуство ових тензија и двоструких ограничавања, према Мишелу Ажијеу (Michel Agier), могуће је промишљање на тему развоја односа унутра-споља. Он, стога, даје пример релације између артефакта, у овом случају брода, који је по Фукоу хетеротопија *par excellence*, и острва, што је аналогно односу места интерног прибежишта и места екстерне егзистенције.²¹⁴ Прибежиште одаје утисак да је позиционирано у сред празнине „испражњеног“ простора које симболизује море, док је брод неки вид детериторијализације примарног станишта, односно острва. Стога, неке од савремених хетеротопија одликује екстратериторијалност, дислоцирање идентитета, изузимање и искључивање, поништавање, прикривање, па и цензура.

²¹⁴ Michel Agier, "From Refuge the Ghetto is Born: Contemporary Figures of Heterotopias", in: (ed) Ray Hutchison, Bruce Haynes, *The Ghetto: Contemporary Global Issue and Controversion* (Vestview Press, 2012), 265-274

Формацијама прибежишта, према Ажијеу, припадају урбани гето, центри за странце, неформални центри за избеглице, транзитни центри за расељена лица, центар за интерно расељене особе, азили. Претпоставља се су да ово прибежишта савремене маргиналне хетеротопије.²¹⁵ Поред заточења и азила постоји и ентитет прибежишта који за циљ има спровођење и координацију избеглица или миграната, као и управљање избегличким центрима који имају улогу збрињавања и пружања азила. Прибежишта су и самоорганизовани центри. Реч је о местима за прихватање интерно расељених лица која су напустила своје маста боравка без прелажења државне границе. Ови центри имају помоћ од стране хуманитарних организација или Уједињених Нација. Њихов циљ је и обезбеђивање помоћи и прегруписавање избеглица уколико се упуте према другим центрима.

Мишел Ажије указује да се гету, као феномену савременог друштва, може приступити као простору који се одваја и разилази у односу на друге просторе, као виду „несигурног места“ чија популација не поседује сигурну будућност и бива виђена као отпадничка у односу на „спољно“ друштво. Уопштено говорећи, Ажије примећује да је гето неминовно хетеротопни простор. Наиме, реч је о простору који се налази на маргинама, често заборављен и избрисан из мапе локација у којима су присутне свакодневне општеприхваћене вредности. Овај простор одређује систем који је позициониран унутар „пукотина“ хегемоније моћи, утичући да гетои и друге маргиналне хетеротопне формације бивају искључене, потиснуте чак и „цензурисане“. Стога, поред једног модела хетеротопија, као што су тематски паркови, које одликује тенденција креирања простора имагинације и забаве, постоје и хетеротопије као маргинални и често стигматизовани простори. Од велике важности је да се актуелизују проблеми који се односе на ове просторне формације.

Историчар Жил Мишел (Jules Michel) је 1831. године указао на релацију града и азила, констатујући да се град формира симулатно са настајањем азила, што сведочи о трајању и самом историјату хетеротопних формација, или тачније хетеротопијама кризе. Стога се може претпоставити да се град „рађа“ и у контексту кризних ситуација. Наиме, хетеротопије кризе у виду гета, не би ли се отргли од

²¹⁵ *Ibid.*, 278-280.

перманентне стигматизације, постају места која одликује изразита искључивост. На другој страни, азили су такође прибежишта за мигранте који уточиште траже на просторима далеко од ратова, ксенофобије. Тако, и поред избегличких центара и азила, постоје неформално самонасељени табори. Реч је о прибежиштима на ризикантним местима у непријатељском окружењу. Логори, кампови, односно избеглички центри, прва су станица на дугом путу ка егзилу. Реч је о просторима који нису нити унутрашњи, нити спољашњи, нити уређени, нити хаотични. Наиме, ради се о граничном простору. Предуслов да се заснује унутрашњи простор, према теорији „набора“, је да „спољњи“ свет постоји на линији „набора“. Међутим, када је реч о прибежиштима, питање је шта је конкретно спољњи, а шта унутрашњи свет.

У Европи „рат са мигрантима“ јесте неки вид борбе за очување непромењеног, сигурног амбијента. Разлог ове актуелне борбе су недовољни смештајни капацитети, као и немогућност збрињавања великог броја миграната. Овај „рат“ постоји дуги низ година због размимоилажења између власти и организација које делују у корист заштите миграната и хуманитарних организацијама. С друге стране, присутан је отпор и негодовање локалног становништва. Расељена лица, емигранти, избеглице каткад успевају да се настане у зградама које су још увек у изградњи или у напуштеним објектима. Ови простори су „усидрени“ на празним парцелама окружени зградама и резиденцијама, углавном намењеним средњој класи становништва. Временом, након првих емигрантских шатора, пластичних церада, ови хетеротопни простори добијају идентитет несигурних и опасних места. Тако хетеротопије кризе од прибежишта постају непожељна места, што сведочи о динамичној природи самих хетеротопија, која се заправо огледа у њеној могућности промене намене и форме, па и идентитета. Поједини делови градова постају станишта привремених кућа од платна и картона, од отпадака и метала, дасака и жичаних мрежа чија намена убрзо постаје заштитна ограда. Палете из тржних центара и шопинг молова добијају намену подова, док зидови бивају изоловани стиропором. Остатак зидова је направљено, као што је већ споменуто, од најлона и картона.

Пример Патраса указује на тенденцију миграната да оформе своје „аутентично“ пребивалиште. Мигранти, који су добили „кућу“ површине негде око 12 квадратних метара, остали су у њој само пар месеци, док су други услед одређених проблема при путовању остали у овом виду објекта са јасном наменом више од годину до две дана. Склоништа су често била уништена, иако је постала могућност брзе поправке. Овде је реч о неспремности миграната и других угрожених лица да прихвате новонастало окружење. Наиме, њихово станиште не поседује карактеристике њиховог примарног простора у коме су живели, односно ова хетеротопија није фрагмент простора кога одликује национални идентитет миграната. С друге стране, „поремећај“ на маргинама постаје неки вид изложеног отпада. Тако, радикални или „други“ простори и његови житељи бивају етикетирани као свет досељеника који мора бити евакуисан и отклоњен. Формирање међуодноса између самонасељених кампова, чија је сврха креирање уточишта намењеног прогнанима, има за циљ формирање „урбане револуције“ која резултира креирањем гетоа. Често „урбану револуцију“ прати формирање плана контроле и хуманитарне помоћи.²¹⁶

Мигрантски камп може постати организованија структура у односу на ред шатора, тј. може бити речи о огромном сламу који подсећа на поставку етнографског музеја, где свако покушава, у складу са „ресурсима“ нађеним у кампу, да реконструише своја првобитна станишта што је боље могуће. Резултати су понекад шарени пејзажи, хибридне формације, плаво-беле цераде УНХЦР-а које покривају фрагилне структуре од грана и осушениг блата (сл. 4.9, сл. 4.10)

Покушај да симболичким приступом мигранти одређене просторе, који су крајње анонимни и на први поглед базначајни, именују посебним називима, јесте неки вид потребе за очувањем идентитета. У једном од три кампа у Сомалији, како указује Ажије, два мала прашњава сокака дуга око педесет метара бивају ограничена тезгама који предствљају неки вид интерне малопродaje. Избеглице ово место називају „градом“. Иза „града“ пешчани потез води кроз зоне у којима су бар километар дуги избеглички заклони. Ова широка трака интерним језиком постаје аутопут. Ово је такође пример хетеротопијског простора где постоји жеља

²¹⁶ Agier, "From Refuge the Ghetto is Born: Contemporary Figures of Heterotopias", 283-288.

и тенденција за повратком и очувањем националног идентитета. Реч је о дислоцираном фрагменту, као и дислоцираном идентитету који бива локализован у контексту који поседује „акумулирану“ историју, у овом случају реч је о урбаном окружењу са сасвим другим видом идентитета, који често није спреман да прихвати различитост или *другост*, што доводи до оформљења јукстатпозиције просторних идентитета. То само сведочи да су неке хетеротопије као простори другости маргинализоване, искључене, цензурисане. Оне, међутим, уједно подривају поредак, представљају и начело поретка на самим маргинама хегемоније моћи.

Постоје примери избегличких кампова који опстају неки одређени временски период који бива доста дужи од планираног. Временом они постају места са јаким локалним идентитетом. Чињеница је да се маргинализована места мењају кроз време, они доживљавају током година неки вид процеса урбанизације, као када је реч о успостављању нових другачијих градских периферија.

Урбанисти имају активну улогу у центрима интерно расељених лица, будући да је примарни циљ организација и распоред „склоништа“. Нажалост, прибежишта постају налик „самоизграђеним“ дистриктима у удаљеним подручјима Африке, Азије, Латинске Америке. Стечено знање, испитивања и експериментисања у посебним друштвеним ситуацијама су у основи значајни за изградњу ових прибежишта, дистрикта или кампова. Расположиви природни ресурси у виду сушеног балата, воде, шумске грађе, као и отпадних производа у виду пластичних фолија, табли, металних компонетни, стиропора, утичу да архитектура прибежишта или кампова наликује на фавеле или сламове који поседују своју „аутентичну архитектуру“. Овај свет, делимично изграђен од отпада, налази се на маргинама и у сенци, будући да је живот на таквом месту невидљив, потиснут и искључен. Овакав вид станишта налазе свој „ћошак“ у урбаном и архитектонском контексту, где бивају маргинализовани услед постојања граница између „нас“ и „њих“.

5.2.2. Азил

Азил подразумева центре за избеглице, прихватне центре за оне које траже азил, јавно становање, становање миграната. Заточење као ентитет подразумева формације у виду зоне задржавања, зоне притвора и затвор.

Азил представља неки вид дислоцирања, како просторног тако и идентитетског, односно реч је о поновном креирању места изван примарног станишта, а унутар или у близини градова. Симона Шрдер (Simona Schroeder)²¹⁷ указује на тешкоће решавања проблема локације и архитектуре азила, будући да често не постоји јасна концепција простора азила према којој би се руководиле социјалне службе, центри за азиланте, архитекте, урбанисти и др. Стивен Кернс (Stephen Cairns) указује да, када је реч о архитектури азила, често постоје предрасуде да овај вид „маргинална“ архитектуре не може бити одраз мултикултуралности. У претходним примерима, када су у питању друге миграционе формације, указано је на потребу самих избеглица и миграната да створе аутентичан амбијент земље из које долазе, и на њихову неспремност да се адаптирају на услове које им нуде прихватни центри и друге организације. Кернс у дефиницији архитектуре за мигранте указује на контраст архитектуре и ургентних склоништа. Он указује на питање разлике или блискости између хуманости и безбедности, између питања естетике и технике, и разликовања прибежишта од притвора. Ово су питања која се тичу тешкоћа у јасном одређењу шта је архитектонски простор азила или сам азил.²¹⁸

Док су ургентна склоништа пројектована и грађена истог часа када је постојало интересовање, азили, други видови склоништа, прибежишта или прихватилишта, како указује Кернс, настали су са циљем пружања економске, логистичке, структуралне помоћи. Приликом спровођења ових пројеката, истиче он, изражен је циљ сегрегације и интеграције азиланата, као и критички однос према самој политици азила и самог смештајног капацитета азила. Кернс инсистира

²¹⁷ Simona Schroeder, *Architecture and Asylum: A Critical Analysis of the Segregation/ Integration of Asylum Seeker in Denmark* <http://unit-21.com/wp-content/uploads/2014/06/Simona-Thesis.pdf> (приспљено 22.04.2015.).

²¹⁸ Stephen Cairns, *Drifting: Architecture and Migrancy* (New York: Routledge, 2003), 17-48.

на социјалној одговорности азиланата, будући да је локација где азиланти налазе прибежиште такође и земља ондашњег становништва, па самим тим они и постају суседи. Циљ треба да буде заснован на интеграцији у заједницу, а не добијању избегличког статуса.²¹⁹ Ово су рационално постављени услови, међутим, ови услови у великој мери дискриминишу азиланте, те стога се не може говорити о оном типу хетеротопија које су биле предмет претходне анализе. Наиме, било је речи о прибежиштима са аутентичним идентитетом земаља из којих азиланти долазе. Међутим, то не мора увек бити случај. Неретко долази до успостављања стереотипа и дискриминације азиланата, будући да се они често доживљавају као претња већ постојећој ондашњој социјалној кохезији. Може се претпоставити да се формира нови вид хетеротопије где „дислоцирани идентитети“ миграната бивају дистрибуирани унутар структура које немају јасне идентитете, наиме оне указују на апсолутну искљученост и изолованост. И даље је реч о хетротопијама кризе, међутим, јако блиска овом примеру је хетеротопија девијације. Ове хетеротопне формације не карактерише линеарност која се односи на устаљене промене које поново оживљавају стабилни идентитет, услед чега и долази до поновне пасивизације. Наиме, реч је о „међуигри“ поретка и поремаћаја, према теорији набора, услед које се и доводи у питање стабилност идентитета.

У делу „Гето“ из 1928. године, Луис Вирт (Louis Wirth)²²⁰ описује значајне физичке, социјалне и психолошке утицаје на живот у изолацији. Иако је већи део књиге посвећен опису и анализи јеврејског гетоа, многи од његових истраживања се могу применити на ситуацију која се односи на азиланте. Вирт наводи да изолација настаје у околностима као што је одсуство међусобне комуникације због језичке баријере, као и због разлика обичаја, традиције, тј. због разлика општег друштвеног контекста. Вирт указује да гето није искључиво појам који сугерише на ексклузију, већ је и стање ума. Он указује на значај интеракције и комуникације унутар група у коју би требало да се интегришу придлошице.

Поставља се питање права на град, права на разлику као последицу друштвене и просторне интервенције. Архитектонски простор је простор токова, а

²¹⁹ *Ibid.*, 17-48.

²²⁰ Louis Wirth, *The Ghetto* (Chicago: Phoenix, 1928)

не објекат у простору, већ производ и међусобних односа ствари, простора, појединаца и идеја. Питање припадности, идентитета и осећања везани су за дом.

5.2.2.1. Азил у Србији

Од Владе Републике Србије одговорност за азиланте преузима УНХЦР. Док коначне одлуке о захтеву за азил не буду прихваћене, азиланту је потребно обезбедити смештај на једној од два постојећа центра за азил који се налазе у Бањи Ковиљачи и Боговођи. Центар у Бањи Ковиљачи је, како стоји у извештају о мигрантима у Србији, оригинални центар, док је центар у Боговођи отворен у јуну 2011. године, не би ли све већем броју азиланата био пружен адекватан смештај. Међутим, то није решило проблем, јер је капацитет два центра за азил тренутно довољан за око 280 особа. Када у центрима нема слободних места, азилантима се не нуди алтернативни смештај или било каква помоћ. Азиланти имају могућност да сами о свом трошку изнајме слободан стан у близини Центра за азил.²²¹

Иначе, ови Центри за азил пружају корисницима кревет са постељином, приступ купатилима, грејање, коришћење струје и воде, потрепштине за личну хигијену и хигијену објекта. Према Закону о азилу обезбеђују се основни животни услови уз смештај, укључујући храну и одећу. Такође, ограничени додатни садржаји су доступни азилантима у оквиру центра. Осим тога, и лекарски прегледи за азиланте обавезни су приликом пријема у Центар.

Бања Ковиљача се налази на 130 километара удаљености од Београда у близини границе Србија - Босна и Херцеговина. Град припада општини Лозница. Капацитет у азилском центру Бање Ковиљаче је 88 места (сл. 4.11). Што се тиче просторне организације центра, може се рећи да постоје три спрата са собама где постоји подела на места намењеним мушкарцима, породицима, женама са или без деце. Сваки спрат поседује одвојена купатила са туш кабинама. У објекту постоји неколико соба чија је намена вртић, ТВ сала и мала сала за састанке. У другој половини 2011. године дошло је до повећања броја азиланата, тако да су се

²²¹ *Serbia as Country of Asylum: Observation of the Situation of Asylum Seekers and Beneficiaries of International Protection in Serbia*, UNHCR the UN Refugee Agency

азиланти окупљали у граду чекајући смаштај и регистрацију од стране надлежног органа²²².

Други центар за азил се налази у непосредној близини села Боговођа, на 70 километара удаљености од Београда (сл. 4.12). Реч је о изолованој локацији која се налази у шуми на два километара удаљености од центра села Боговођа, и четири километара од магистралног пута Ужице - Београд - Чачак. Село Боговођа броји 550 становника у укупно 212 домаћинстава. Најближи град је Лајковац, дванаест километара удаљен од Београда. Не постоји директна веза када је реч о транспорту између Центра и села. Аутобуска станица је четири километара удаљена од центра на главном аутопуту Чачак - Београд. Наиме, реч је о просторијама Црвеног крста чија је првобитна функција била одмаралиште за децу. Иначе, објекат чине три повезане зграде за госте (смештај, кантина са кухињом, учионице, канцеларије, простор за рекреацију), и два одвојена дела у виду техничких одељака (грејање, магацин, вешерај). Капацитет објекта је 200 места.

Ови центри су својеврстан пример хетеротопије кризе. Наиме, долази до локализације азиланата у потпуно новом амбијенту у односу на њихово примарно станиште земаља из којих потичу. Поставља се питање колико дуго траје привремени смештај у овом виду прибежишта, и да ли постоје услови за интеграцију азиланата у оквиру локалне заједнице, или је, може се претпоставити, реч о формирању једне гетоизоване заједнице у блиској будућности. Могуће је и формирање неког вида „хибридизованог“ идентитета, идентитета корисника азила у новонасталој ситуацији и околностима, као и „хибридизоване“ архитектуре која је неки вид модификације описаних простора, тј. реч је о простору „другости“ или хетеротопији. Наиме, азили су, као хетеротопије, изван конвенционалног промишљања свакодневице. Иако је реч о унитарној и фиксираној архитектури, заправо се ради о флуидном, лиминалном простору, простору компезације актуелне реалности где се не нарушава поредак, већ иницира креирање новог идентитета. Поново је реч о „трећем“ простору изван просторно-временске дијалектике.

²²² *Ibid.*

5.2.3. Гето: глобално место протеривања

Коначно, центри „неформалних“ миграната (гета) могу се сагледати као формације самоуправних насеља на градским маргинама која се „толеришу“ од стране градских власти, у шта спадају насеобине страних лица, као и ромска насеља. Најчешће се гетоизована насеља сагледавају искључиво као простори у којима су заступљени криминал и насиље. Гето, као прибежиште, може бити лоцирано крај самог пута, шумског логора, простора у „спољним“ или маргиналним градским мрежама.

Гето иницијално означава одређени простор стигматизованих група. Овај појам се први пут појавио у Европи, а потом Сједињеним Америчким Државама где представља предграђа или насеља у којима су становници Афроамериканци. Гето, као крајње несигурно место, постао је предмет о коме се доста полемисало. Како примећује Ернесто Кастенедра (Ernesto Casteneda), није реч о питању где су заправо дистрибуирана гета, већ који су механизми креирања граница, средства сепарације унутар друштва. Границе гетоа, *banlieu*-а и мингратских енклава се мењају током времена.²²³

Ернесто Кастенедра анализира теоријски концепт друштвених граница које утичу да се простор може перципирати као стигматизован. Он указује на могућност тумачења *banlieu*-а, гета и других стигматизованих простора кроз њихов однос са оним што се налази „изван“. Разумевање историје и савременог антагонизма омогућава увид у суштинеске улоге и важности граница.²²⁴

Појам гето потиче из Венеције, где је коришћен не би ли се именовала ливница која постоји искључиво на венецијанском острву. 1382. године јеврејском народу је било дозвољено да буду трговци у средњовековној кнежевини Венецији, међутим, 1916. године морали су да ноћевају на границама острва, некадашње ливнице. На тај начин значење гета је простор или место које концентрише сегрегативне и стигматизоване групе (сл. 4.13). То се поклапа са значењем глагола

²²³Ernesto Casteneda, "Places of Stigma: Ghetto, Barrios and Bonlieu", u: Ray Hutchison, Bruce D. Haynes (ed.) *The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies* (Boulder: Westview Press, 2012); 159-191

²²⁴ *Ibid.*, 159-191.

gettere који значи бацити, одбацити. Након анализе развоја и категоризације центара за избегла лица, азила, прибежишта и осталих места, и након сагледавања хетеротопних ситуација која повезују ове различите формације, могуће је испитати урбана својства гетоа.

Према Ажијеу, постоји могућност аналитичког позиционирање гетоа у неки вид друштвене форме или хетеротопне структуре. Присутна је и предрасуда да су гета творевине Афроамериканаца. Ово убеђење указује на важне опште прихваћене контраверзе (било да је реч о урбаној политици, школама, националностима, религијама, итд.), које се редовно појављују по питању урбаних актера предграђа. Немогуће је избећи испитивање растућег броја ситуација на примерима центара који се односе на друштвене и културне активности развијене унутар лимитираног простора „заточеништва“ или пак прибежишта.²²⁵ Гета су хетеротопије које су донекле изоловане са одсуством динамике, односно са одсуством релација са окружењем. Наиме, у гету се формира сасвим нов хибридни идентитет, будући да није искључиво реч о креирању једног просторног фрагмента са дислоцираним „матичним“ идентитетом. Наиме, гето није привремено станиште или склониште, у њему живе особе са подручја или историјом „другости“, стога се може претпоставити да је гето вид хетеротопије девијације, пре него хетеротопије кризе.

Посебану пажњу Ажије показује за гета који су временом насељавани пристиглим „одбаченим“ становништвом, тако да долази до формирања културних и друштвених односа у оквиру ограниченог, али не и затвореног простора. У историји развоја урбаних гета, развој „другости“ унутар релативно затвореног простора доводи до креирања, као што је наведено, неког вида хибридног идентитета без обзира каква је „основа“ (етничка, расна, национална и верска) (сл. 4.14). Националне и верске групе су постојале пре прибежишта, али управо у том простору се трансформишу, супростављају, чак и мешају. Долази до формирања контура новог идентитета.²²⁶

Територијална и социјална консолидација прихватних центара има утицаје на саме мигранте и прогнана лица. „Антрополошко место“, „празан свет“, „изван

²²⁵ Agier, "From Refuge the Ghetto is Born: Contemporary Figures of Heterotopias", 273-278.

²²⁶ *Ibid.*, 273-278.

места“; заправо су гета, сламови, азили, прибежишта, разни видови центара за збрињавање. Овај вид „маргиналне“ хетеротопије кризе одликују дислоцирани простори и дислоцирани национални идентитети, као и успостављање нових „хибридних“ идентитета, као последица релативне асимилације (сл. 4.15). Уједно и архитектура може бити означена као хибридна, на пример сублимације старих образаца организације и форме, и нових од стране придошлица. Услед тешкоћа локалног становништва да прихвати „другост“, долази до успостављања самоизолованих места, дистрикта или гета. Гета, азили, прибежишта могу поседовати донекле утемељен и донекле пољуљан хибридни идентитет, као што је њихова локација нестална, тј. променљива (сл. 4.16). Реч је, према лиминалној теорији, о „трећим“ просторима где нестаје конвенционални приступ у поимању свакодневице, где не постоји „фиксираност“ знака или идентитета. Такође, прибежишта су „набори“, како је већ предочено, који нису нити унутрашњи нити спољашњи простори. Наиме, само „набирање“ представља преузимање другачијег, сасвим новог концепта места и времена унутар датог пејзажа који поседује првобитни идентитет.

VI Глава: СТУДИЈЕ СЛУЧАЈА

6.1. Принципи формирања хетеротопија

На основу анализе теорија „Стадијума огледала“, лиминалности, и као теорије „набора“, односно на основу Делезове интерпретације Фукоове субјективности кроз сам дијаграм субјективности, формирана је претпоставка којом се указује да се хетеротопије креирају набрањем једног или више дискурса, при чему долази до настанка фрагмената који су дилоцирани од свог матичног, полазног дискурса или парадигме, и који су инкорпорирани у сасвим ново окружење са којим су често у јукстапозицији. Наиме, појам као што је дискурс, уз текст и интертекстуалност представља „комуникацијски или значитељски ефекат деловања институција предочавања знања“.²²⁷ Институција у овом контексту представља оснивање, утемељење, установљење. Премештање, трансформација, прожимање је одлика комуникацијског или значитељског ефекта, односно дискурса, па се претпоставља да би једна од одлика као иницијатор трансформације дискурса било и „набрање“.

Хетеротопије се приликом набрања, као што је предочено, одвајају или дислоцирају од свог примарног или матичног дискурса, постају хетеротопни фрагменти. Сам чин одвајања хетеротопија од првобитног дискурса иницира покрет, иницира тензију која указује на непостојану природу самих хетеротопија. Хетеротопије стога могу бити и низ различитих простора који су по дефиницији јако блиски. Стога се може говорити о „међупросторима“, „трећим просторима“, „порозним просторима“, „лиминалним просторима“, „просторима на граници имагинарног и реалног“, као и о „наборима“. Тако су се и успоставиле релације хетеротопија и набора, будући да су по концепту „отргнутог фрагмента“ јако блиске. И сам Делез је, како је већ споменуто, направио спој ова два „простора“. Када је реч о „набрању“, може бити речи о набрању више дискурса и о њиховом преклапању, као што је то случај, према Делезу, са бароком. Претпоставља се да

²²⁷ Мишко Шувковић, . *Diskurzivna analiza* (Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnost Beograd 2010), 30.

долази до преклапања, трансформације, прожимања и других активности које карактеришу различите дискурсе. Порозна релација унутра и споља реконцептуализује традиционалне архитектонске појмове и друге сегменте простора. Стога су хетеротопије и набори који нису фиксирани, а који су у сталној су размени са многим апекатима окружења и диксузивним формацијама. Такође, на основу „стадијума огледала“, закључује се да хетеротопије поседују илузију целовитости, наиме њихов одраз у огледалу у виду утопијске слике иницира „другост“. Заправо утопија је позиционирана унутар хетеротопије у виду имагинарне компоненте. Коначно, на основу лиминалне теорије може се закључити да су хетеротопије „трећи“, алтернативни простори, изван бинарне логике. Наиме, реч је о просторима илузије и компензације где постоји императив за креирањем неке друге реалности, као и потенцијал за креирањем новог идентитета. Хетеротопије су изван оквира свакодневице, реч је о пракси лиминалности унутар архитектонског простора који се не перципира као унитаран и фиксиран, већ је реч о „флуидном“ простору који не поседује примордијално јединство и фиксиран знак. Наиме, знак се издваја, преводи и поново редефинише.

Могуће је успоставити претпоставке које могу помоћи у идентификовању хетеротопија.

- Хетеротопије настају „набирањем“ једног или више дискурса, те постају фрагменти на новим ограниченим просторима који имају „евокативне“ слојеве.
- Хетеротопије настају преклапањем, премештањем, трансформацијом, прожимањем више диксузивних формација или набора, због несталности границе набора или фрагмената.
- Хетеротопије су алтернативни дискурси и простори који су истовремено аутономни и аутентични.
- Хетеротопије у свој структури поседују имагинарну компоненту у виду утопије.
- Хетеротопије су лиминални простори са „порозним“, конвенционално замишљеним границама у виду новог просторно-временског концепта, које карактерише флуидност, ефемерност и одуство кохеретности.

- Хетеротопије су простори који у себи садрже аспекте „имагинарног“ и „реалног“.

Други задатак при анализи студија случаја би се односио на дефинисање нивоа *heterotopos*-а. Препознавање путања и оса хетеротопне целине је један од задатака у дефинисању идентитетских својстава хетеротопија. Хетеротопије је могуће анализирати на нивоу куће или нивоу пејзажа или, пак, на урбаном нивоу. Када је реч о идентификовању својстава куће неки од критеријума би били дефинисање организације, стилских елемента, материјализације, односа са окружењем. Урбани ниво или ниво пејзажа би се односио на осе и путање кретања, домена, тргова или центара. Препознавање симбола и појединих просторних или визуелних образаца може допринети идентификовању хетеротопија, а све у циљу предочавања идентитета хетеротопија, био он несталан или не.

У циљу препознавања идентитетских карактеристика хетеротопија, могуће је претпоставити, на основу појединих „хетеротопијских слика“, да саме хетеротопије могу поседовати асоцијативну моћ тиме што бивају „обогаћене“ сублимираном, али истовремено јединственом формом, бојом или организацијом, тако да не мора искључиво бити реч о фрагментима питорескних сценографија, већ о аутономним идентитетским целинама. Уколико се докаже ова претпоставка на анализираним студијама случајева, онда је реч о целинама које поседују идентитет, можда не изграђеног стихијски, али може бити речи о донекле идентитетској постојаности ових, према теорији набора и лиминалности дефинисаних хетеротопија.

6.2. Хетеротопија у „Првом резу“

Хетеротопије могу бити алтернативне дискурзивне формације. Наиме, постмодерна хетеротопија је другачија, абнормална, неубичајена, имагинарна, зона преплитања стварности и фантазије, што је често случај са хетеротопијама у галеријском простору. Некада је експлицитно реч о хетеротопијском простору, као

што ће бити речи о анализираној изложби, док је другим случајевима реч о латентном присуству хетеротопија у виду трагова и фрагмената.

Уметница Симонида Рајчевић представила је радове под називом „Први рез“, у изложбеном простору Музеја савремене уметности, креирајући један крајње несвакидашњи амбијент. Могуће је да је та несвакидашњост последица присуства хетеротопске атмосфере и хетеротопског простора, како на радовима, тако у самој галерији, где је светлосно-звучна инсталација допринела да простор галерије одише несвакидашњошћу и „другошћу“ (сл. 5.1). Долази до успостављања истовремено „аутентичне“ и „аутономне“ стварности, и анулирања правила и законитости просторно-временског континуума. Време у галеријском оквиру и на цртежима постаје променљиво, варијабилно у међупростору садашњости, прошлости, између стварног и фантастичног. Долази до одбацивања просторно-временске дијалектике, до креирања алтернативног, хетеротопног простора, „трећег простора“, кога, према теорији лиминалности, карактерише одсуство утемељености, фиксираности. Наиме, реч о непостојаном простору, без прецизно дефинисаног идентитета.

Контекст ове изложбе је шума, неки вид адаптације природе, како наводи кустос ове изложбе Жаклина Ратковић, истичући да се пролазак кроз шуму може сагледати као процес иницијације, и уједно и као укидање разлика и дистанци између Природе и Културе. Реч је и о сублимацији трагова људског деловања у природи и култури, где се сукобљавају различите колективне или приватне историје. Ратковић указује и на структуру радова која је неки вид система чији су елементи интерактивно повезани. Уводи се опозиција у контекст, у овом случају је то шума, која је модификован хибридни конструкт услед неочекиваног присуства домаћих животиња (сл. 5.2).

Тако се у тумачењу структуре, у својству методолошког инструмента, уводи појам опозиције како би се означиле две јединице које се међусобно искључују и истовремено допуњују, а као базични пример таквог теоретског дискурса указују се природа и култура.²²⁸

²²⁸„Први рез“ <http://www.simonidasimonida.com/fotke/selected/selected%2001.html> (приступљено 12.01.2015.)

Уметница уводи посматрача у амбијент шуме, која представља неки фиктивни амбијент са „нестварним“ животињама и људима, што је јако блиско хетеротопијском простору (сл. 5.3) Фикција и стварност сублимишу се креирајући нови хетеротопијски амбијент, где се време сажима и убрзава, тако да целина не бива сагледана, већ само низ фрагмената или сегмената. Иначе се за хетеротопије претпоставља да су фрагменти, дислоцирани из примарног дискурса. Наиме, децентрализовани сегменти се појављују на донекле неочекиваним локацијама. Хетеротопије су конструкције алтернативне стварности, баш како и уметница кроз своје радове указује. Може се препоставити да се дешава дислокација једне дискурзивне формације и да долази до позиционирања фрагмента на неочекиваном месту „окожном“ акумулираним евокативним елементима, што је у овом случају шума.

Ауторка изложбе свој хетеротопијски свет конституише на јединствени начин тако што лоцира у централној позицији испред шуме животиње - најчешће је реч о домаћим животињама чије станиште није шума. Ратковић указује да на први поглед цртежи одају утисак идеализоване сцене, док је заправо темељ таквог вида изражавања деструкција, бесмисао, осећај тескобе. Стога је приметна „амбивалентна улога посредовања идентитета“²²⁹. Питање идентитета је и питање хетеротопије. Наиме, услед присуства фрагмената којима јесте и није место у хетеротопијама, утичу на питање конзистентности идентитета.

„Овај приступ излази изван дискурса картезијанске дихотомије да су дух и материја, субјект и објект апсолутно хетерогене супстанце“.²³⁰ Ауторка отвара „полемику“ када је реч о идентитету, питајући да ли се идентитет формира инкорпорацијом и поштовањем социјалних образаца, естетских, политичких, или као, како указује Ратковић, могућих „исклизнућа“.

Шума је овде схваћена у смислу онога на шта упућује Мишел Фуко када говори о просторима изван сваког места, који предствалају друго у односу на оно што

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ *Ibid.*

одражавају, сачињених од 'стварних распореда који су истовремено представљени, оспорени и преокренути'.²³¹

Као што је наведено у пројекту „Први рез“, шума предстваља хетеротопију Мишела Фукоа у виду простора у коме се сучељавају неспојиви простори, односно фрагменти. Наиме, „хетеротопије имају улогу да створе један простор привида који разобличава изнова сву илузорност стварног света, света размештања унутар којих је људски живот испреграђиван.“²³² Цртежи Симониде Рајчевић доводе у питање идентитет простора, који је неки вид социјалног међупростора, будући да не постоји легитимишујући идентитет као продукт социо-културних стеротипа. Никола Дедић, тумачећи промишљања Славоја Жижека, указује да је заправо друштво, после Природе и Традиције, постмодерни систем неолибералног капитализма где природа више није извор, мотивација, инспирација активности. Поставља се питање, како указује Ратковић, могућности успостављања тријаде човек-природа-економија, или успостављање примата Природе над Културом.²³³

Жил Делез и Фелекс Гатари уводе појам *ризом* који је неки вид нехијарахијске структуре, како указује Ратковић. Наиме, реч је концептуалној метафори „модел који подразумева мултиплицитет, принцип хетерогености, и није подређен централизованом контроли и структури“.²³⁴ Поставља се питање да ли је могуће успоставити паралелу између теоријског концепта хетеротопија и теоријског концепта ризома. Претпоставља се да оба концепта имају утицај и активну улогу у испитивању и истраживању односа природе, граница, као истраживања и потенцијале фрагментације и дислоцираности идентитета, као и децентрализације моћи. Наиме, изложба „Први рез“ указује на могућност продуковања и презентовања хетеротопијских простора у галеријским оквирима.

²³¹ *Ibid.*

²³² *Ibid.*

²³³ *Ibid.*

²³⁴ *Ibid.*

6.3. Хетеротопија као култ „узвишености“

Лучки градић Илфракум (Ilfracombe) у Великој Британији представља пример утицаја уметности у унапређењу урбаног простора. Уметник Дејмиен Хрст (Damien Hirst) у Илфракуму планира изградњу нове урбане целине или, чак се може рећи, новог града. Град би поседовао, како указује сам уметник, сва својства „дома“ у коме би и он сам желео да живи. Наиме, Хрст намерава да изгради потпуно нов град са 750 кућа, укључујући школе, игралишта, продавнице, пословне објекте, као и здравствени центар. Ова намера је први пут објављена 2012. године. Тако је и нови део града у северном Девону назван „Јужно проширење“ или "Southern Extension". Хрст, наиме, планира да уврсти у овај пројекат неке од аспекта одрживе и „зелене“ архитектуре, што подразумева посебну материјализацију објеката, соларне панеле, турбине, итд. Архитекта Мајк Рандел (Mike Rundell) је већ 2012. године изјавио да Хрст поседује 40% земљишта „Јужног проширења“. Наиме, уметник поседује свој студио, ресторан и неколико других некретнина у Илфракуму. Хрста „узнемиравају“ анонимни и беживотни објекти, те стога планира изградњу нових објеката у „Проширењу“. Упркос онима који се боје да ће управо „уметников град“ привући богате становнике Лондона, постоји намера да нови објекти буду намењени нешто млађој и креативној популацији.²³⁵

Према листу "New Devon Gazette", неколицина житеља Илфракума је изразила забринутост, указујући да је план преамбициозан за град, будући да путеви и услужни сервис не поседују довољан капацитет како би пројекат био подржан и у потпуности прихваћен.²³⁶ Оно што је значајно истаћи јесте да је уметник Илфрејкомбу поклатио статуу „Верити“ ("Verity") која постаје репрезент овог града, али и предмет полемике. Тако се може претпоставити да је нови пројекат у виду „Проширења“ Дејмиена Хрста заправо хетеротопија, спој уметности ("Verity") и утопијске визије града као заједнице. Стога ће бити речи

²³⁵ <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/21/damien-hirst-ilfracombe-public-sculpture> (приступљено 12.04.2016.)

²³⁶ <https://news.artnet.com/people/damien-hirst-gets-green-light-to-build-city-70494> (приступљено 12.04.2016)

управо о тој уметничкој компоненти у виду „сублимишућег дела“, статуе чије је постојање иницирало сам план „Јужног проширења“.

2010. године, у нади да ће привући туристе, житељи Илфракума поручују да су крајње „идентитетско“ место са „радозналим“ приморским шармом. Слоган није био довољан да „призове“ посетиоце, док им Хрст није понудио „Верити“ у виду дугорочне отплате у трајању од двадесет година. Опстанак лучког града у уобичајеним околностима био би условљен успешном малопродајом и другим туристичким понудама, међутим, становници Илфракума су се сложили да, будући да Хрстово дело одражава контекст и историју самог града, самим тим утиче на његово унапређење.²³⁷

6.3.1. Први набор: „сублимишућа уметност“ Дејмиана Хрста

Дејмиан Хрст је у интервју датом зборнику "Cultural Value Project", специјалном издању посвећеном награђеним пројектима и уметницима, истакао да свој рад сагледава као комбинацију естетског, афективног и креативног ангажмана, на шта и указује његова статуа „Верити“ у новој „визулној“ матрици у Илфракума. Хрст је концептуално своју скулптуру високу 20 метара засновао на Дегаовој слици „Четрнаестогодишње мале играчице“ ("La Petite Danseuse de Quatorze Ans"), будући да ово уметничко дело утиче на посматрача на тај начин што га наводи на промишљање о годинама девојке. Тема трудноће малолетних и неударних мајки је последица Хрстове породичне историје. Наиме, и његова мајка била је самохрана млада мајка.²³⁸ „Верити“ је пример експлицитног усклађивања саме трудноће и снаге, на шта указује и мач у руци девојке. Статуа у контексту Илфракума утиче на успостављање једног хетеротопијског амбијента, новог концепта унутар конвенционално замишљених граница (слика 5.4). Овај амбијент не дефинише „линеарност“, тј. оживљавање стабилног идентитета, већ флуидност. Хрст доживљава статуу као нешто што је снажно и огољено, међутим, самим тим ово

²³⁷ <http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/21/damien-hirst-ilfracombe-public-sculpture> (приступљено 12.04.2016.)

²³⁸ <http://www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report/> (приступљено 12.04.2016.)

дело не наводи на осећај непријатности (сл. 5.5). Наиме, један део статуе је анатомски огољен, тако да се може видети и сам фетус и анатомска конституција девојке. „Верити“ је и последица Хрстовог стваралачког циклуса посвећеног Богородици из 2005. године. Стога је потребно сагледати опште тенденције које Хрст поседује у свом раду.

Дејмиан Хрст је, како указује Лук Вајт (Luke White) у својој докторској тези "Damien Hirst and the legacy of the sublime in contemporary art and culture", савремени представник „сублимишуће“ или идеализоване, узвишене уметности, уједно истичући да Хрстов уметнички правац није конзистентан. Наиме, Хрст је био критикован од стране „институционализоване“ авангарде за дела у виду репетитивних мрежа, колажа или „неуметничких“ артефакта и слика. Критичари се слажу да Хрст ствара нешто што поседује „појавност“ и што би имало пролазности на „тржишту“ савремене уметности, међутим, дела су и неки вид рефлексije радикалних, социјалних или чак антиинституционалних пројеката као део авангардног приступа уметности. На основу ових парадигми, како указује Вајт, Хрст употпуњује свој уметнички „вокабулар“.²³⁹ Може се претпоставити да је „Верити“ управо дело Хрстове „сублимишуће“ уметности, будући да је реч о тематици људског тела, снаге, узвишености. Ово дело чини хетеротопијским управо чињеница да је нешто као дело „сублимишуће“ савремене уметности у јукстапозицији, и донекле у дисјуктивном односу са луком малог места. Оно се може према теорији „другости“ назвати „набором“, издвојеним фрагментом једног уметничког дискурса, који иницира лиминалну позицију, односно транзицију од малог крајње непознатог места до медијски експонираног града са новим „Продужетком“ и новом „Истином“ у виду уметничке аспирације. Лиминална позиција иницира губљење конвенционалности свакодневице и формирање „трећег простора“ где сама лука Илфрејкомба бива изнова редефинисана и интерпертирана.

„Верити“ представља неки вид алегорије истине и правде. За ово дело се уосталом може рећи и да је крајње контраверзно и провокативно. Критике указују да заправо Хрстова алегорија постаје крајње профитабилна. Међутим, не може се

²³⁹ <https://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf> (приступљено 12.04.2016.)

пренабрегнути чињеница да „Верити“ заправо утиче на обогаћивање самог пејзажа Илфракума, и формирању моћног репера. Један од разлога Хрстовог задовољства је чињеница да је његово „локално“ знање допринело коректном „пријему“ статуе. Он је указао да му је управо чињеница да је двадесет година живео у Комбе Мартину омогућила да „неприметно“ инкорпорира своје дело у пејзаж малог лучког града. Иначе, скулптура „Верити“ у самом контексту Илфракума представља концепт заједнице и припадности. Међутим, и „Верити“ је одраз амбиваленције, будући да се може довести у питање уметников начин сагледавања и разумевања самих житеља Илфракума, као и питање којој је заправо публици ово дело намењено.²⁴⁰

Неоспорно је да је реч о узвишеној, идеализованој, донекле и бизарној естетици. Оно што ово дело чини хетеротопијским јесте неки вид детериторијализације једног „сублимишућег“ концепта из галеријских оквира у нови, потпуно неочекивани пејзаж малог лучког града. Реч је о формирању једне крајње аутентичне целине, новог *toposa* са новим идентитетом. „Верити“, иако оспораван, представља пример креирања једне нове хетеротопне целине која сублимише сам пејзаж луке и концепт узвишености, тако да иницира идеју о новој заједници или новом граду.

6.3.2. Други набор: град као уметничка аспирација

Као што је и у случају „Верити“ која је утицала на појаву оштре полемике, тако је и „Јужно проширење“ изазвало исту. Поједини критичари су само „Проширење“ назвали „сујетним“ пројектом који би негативно утицао на природно окружење и саму естетику града. Највећу осуду Хрстових планова је изразио колумниста "Daily Mail"-а. Међутим, он је више упутио критику Хрсту као уметнику, него самом плану, указујући на Хрстове најновије радове као на пролазну и „јефтину“ уметност као што су дела у виду *ready made*-а (ајкула у изложбеном простору), и као што је то случај са лобањом опточеном дијамантима. Хрстово „Јужно проширење“ представљало би, према овом колумнисти, „ужасан тријумф претеривања“. Чини се, како указују медији, да је Илфракум неки вид

²⁴⁰ http://clock.uclan.ac.uk/10961/1/AHRC_CV20RDA_TOC_FINAL_2.pdf (приступљено 12.04.2016.)

Хрстовог сопственог храма, где је у једној од галерија могуће купити 4.000 фунти вредну репродукцију једне од Хрстових слика.²⁴¹

Хрстов циљ се заснива на формирању пејзажа који би одликовало присуство осећаја припадности и културне праксе. Поставља се питање да ли је реч о амбициозном пројекту, пројекту претеривања, нове утопијске заједнице или је реч заправо о „остварљивости“ свих имагинарних компоненти овог пројекта, новој сублимишућој хетеротопији (сл. 5.6).

У циљу унапређења урбаног окружења Илфракума и осећаја припадности самој заједници, Хрст настоји да побољша сам приступ и концепцију новог, аутентичног, хетеротопијског града (сл. 5.7). Међутим, ту је и чињеница да је само изграђено окружење у нераскидивој спреси са новом „заједницом“, тако да постоји могућност је да је Хрстов план крајње „амбициозни“ пројекат, и као такав неодржив. Поставља се питање да ли „Проширење“ конципирано као адекватно са циљем очувања и „надградње“ личног или колективног идентитета. Учешће самог уметника донекле и представља имплементирање креативности, уметничког наратива и другачијег приступа према окружењу у процесу пројектовања или дизајна. Тако нова хетеротопна целина у Илфракуму постаје рефлексивна и „набор“ концепције аутономне микро заједнице у контексту „истине“ и „правде“ коју одражава „Верити“.

Неоспорно је да би нова хетеротопијска заједница и требало да поседује способност генерисања особености општег амбијента Илфракума. У процесу креирања хетеротопија, као нових културних нуклеуса, могуће је додатно „анимирати“ околно становништво, „подмладити“ инфраструктуру, и побољшати уопште економску одрживост. Постоји могућност да Илфракум, као вид новоофомљених хетеротопне целине, подстиче предузетништво и културне индустрије које генеришу производњу и зараду, као и да уводи нове производе и услуге. Може се претпоставити да уместо једног „арт центра“ или кластера, нешто веће уметничке и културне аспирације у виду пројектовања чак читавог „града“ утичу на саму децентрализацију уметности.

http://www.huffingtonpost.com/2014/08/01/damien-hirst-building-city-ilfracombe_n_5639189.html
(приступљено 13.04.2016.)

Међутим, поставља се питање да ли однос између уметности и урбаног простора иницира пре конзумеризацију него продукцију тзв. „искуствених“ производа. Да ли нова хетеротопија као „Јужно проширење“ утиче на друштвену централизацију, повећање неједнакости унутар једног постојећег кохерентног урбаног простора. Ипак, свака прича о регенерацији или унапређењу почиње са „поестким“ утопијским намерама, да би продуковала стваран насељен пејзаж или окружење.

Нова хетеротопска заједница требало би да представља „актуализацију“ измештеног и заборављеног локалитета, и његово унапређење. Потребно је нагласити да је контекст мањих места репрезент нематеријалних вредности где је изражен концепт „дома“ или „станишта“. Може се претпоставити да нови вид хетеротопне заједнице у виду „Јужног проширења“ представља просторни хибрид где се сублимишу нематеријално наслеђе и нове технологије (сл. 5.8). Реч је о алтернативном простору где слаби „бинарна тензија“ између историје и простора, где се активира „замрзнути“ наратив у виду сублимације или узвишености.

Поставља се питање да ли је пројекат „Јужног проширења“ налик Хрстовим делима које имају своје место на тржишту и која поседују статус луксузних роба за богату клијентелу капиталистичког друштва неједнакости. Како Вајт у својој докторској тези истиче, Хрстова дела указују да уметност постаје ритуал потрошње и забаве, будући да им недостаје амбиција за новим приступом у сагледавању реалности, односно могућност визије савременог друштва са аспекта „револуционарног“ приступа, или у виду авангардне утопије. Да ли „Јужно проширење“ овакав суд демантује, будући да ова хетеротопија остаје доследна „озбиљности“ традиционалних тема као што су дом („Јужно проширење“) и тело („Верити“). Стога управо и сам Вајт указује да Хрста не треба сагледавати са аспекта „транс-историјске“ естетске категорије, већ као „сублимацију“ историјског специфичног дискурса који је комплексан и вишеслојан, који поседује континуитет у западној култури преко триста година. Управо је сам дискурс „узвишеног“ или „сублимације“ имао пресудан утицај на уметност и културу, будући да је са теоретског аспекта покренуто низ тема, као и што је утицао на актуализацију појединих слика, мотива у културној и уметничкој пракси, као и у пракси производње

и потрошње. Хрст управо пројектом „Јужног проширења“, и делом статуом „Верити“ указује да је сублимација, узвишеност или идеализација присутна у естетици и концептуализацији хетеротопија.²⁴²

Значајно је споменути да се у примере хетеротопија насталих као последица уметничких аспирација може уврстити интересантан реализован пројекта под називом „Град“ или "The City" уметника Мајкла Хејзера (Michael Heizer) (сл. 5.9). „Град“ је се налази у пустињском пределу Навада у Сједињеним Америчким Државама. Дугачак је два километара и широк пола километара. Реализација овог пројекта започета је 1972. године и ускоро се очекује његова коначна изградња (сл. 5.10, сл. 5.11). Власник, пројектант и једини становник је сам уметник. Он се руководио апокалиптичким поимањем будућности на основу које би овај пројекат представљао апсолутно достигнуће цивилизације до њеног коначног нестанка. Уметник истиче да управо величина самог града утиче на тешкоће у изразу кроз класичан уметнички репертоар, истовремено указујући да се величином добија простор и атмосфера која постаје „волумен“.²⁴³

6.4. Дрвенград: илузија и реалност филма

Дрвенград (нем. Kustendorf, Кустендорф) налази се у Србији код Мокре Горе у општини Ужице, у Златиборском округу. Сам Дрвенград је заправо позициониран између Златибора и Таре на Међавнику, који надвисује село Мокра Гора и висински је на истом нивоу са железничком станицом Јатаре кроз коју пролази пруга уског колосека. Повољан географски положај Мокре Горе је утицао да она бива насељавана из различитих праваца, почев од Вишеграда, па преко долине Рзава или према Шаргану на путу за Ужице, или од подгорине Златибора према Тари и даље. Шумско богатство, реке и друге вредности утицали су на насељавање Мокре Горе. Трагови раних насеља могу се уочити преко гробних хумки у подножју Шаргана, док се трагови римске културе могу назрети у остатку

²⁴² <https://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf> (приступљено 12.04.2016.)

²⁴³ <http://vizkultura.hr/heizerov-grad-the-city/> (приступљено 2.05.2016.)

старог пута преко Шаргана, као и у римским гробовима.²⁴⁴ Сигурно најбољи пример материјалне културе овог подручја, иако не припада етнографском наслеђу, пре би било речи о индустријском наслеђу, јесте стара железница у Мокрој Гори позната као Шарганска осмица. Она заправо даје идентитет овом подручју и постаје мокрогорски мотив.

Пругом уског колосека која је повезивала Београд са Сарајевом и Дубровником, крстарио је популарни *Ђира*. Читавих пола века ова пруга отварала је Мокрој Гори врата у свет, а парњача је повезивала ово село са светом.²⁴⁵

Дрвенград је настао за потребе филма Емира Кустурица „Живот је чудо“, да би постао „град“ за који сам творац Емир Кустурица каже да оставља утисак као да се у њему одувек живело, међутим никада није (сл. 5.12). Дрвенград је, иако је често називан етно-селом због присуства традиционалне сеоске архитектуре, претпоставља се, хетеротопија, будући да је негде између реалности и материјализованог архетипског и имагинарног наслеђа утопије.

Претпоставља се да је Дрвенград, према успостављеним закључцима о односу набора и хетеротопија, последица „набирања“ дискурса вернакуларне архитектуре, или прецизније, дискурса динарске традиционалне архитектуре и филмског дискурса. Дрвенград је такође, може се претпоставити, производ преклапања наведених дискурса који су „ограничени“ већ постојећим просторним и историјским „слојевима“. Дрвенград је лиминални, алтернативни простор ван конвенционалног сагледавања реалности. Наиме, реч је о компензацији и стварању једног новог „трећег простора“ који не карактерише фиксираност нити постојање примордијалног искуства, мада сам амбијент Дрвенграда одаје утисак постојања евокативне компоненте која указује на постојање традиције. Међутим, та је традиција у овом случају на посебан начин интерпертирана и редефинисана и бива, као концепт, инкорпорирана у донекле филмско-кулисни амбијент. Утопијска

²⁴⁴ Milija Bešlić, Ilija Misailović, *Mokra Gora: antropogeografska i etnološka istraživanja* (Titovo Užice: Radna organizacija muzeja „Narodni muzej“, 1988), 284.

²⁴⁵ Ilija Popović i Radovan Glibetić, *Mokrogorci na šinama* (Beograd: Udruženje Mokrogoraca „Šargan“, 2000), 27.

компонента Дрвенграда може се сагледати у виду тенденције за стварањем једне заједнице која не гравитира неком страном систему моћи, већ поседује своју аутономију и аутентичност.

6.4.1. Вернакуларна архитектура као „почетни“ дискурс

Хенри Гласи (Henry Glassie) указује да је архитектура оличење спровођених културних норми, наглашавајући да је вернакуларна традиција уско повезана са споменутим нормама. Потенцирање традиције, према Гласију, може се сагледати као неки вид социјалног ангажмана, као и наметања спољне маске. Вернакуларни објекти репрезентују кроз свој изглед поједине друштвене идеологије које су изгубљене у савременом контексту. Вернакуларна, неовернокуларна архитектура је репрезент или сурогат начела и вредности одређене културе.²⁴⁶

Вернакуларна архитектура, како указује Кристијан Бјорнард (Kristian Bjornard), јесте нешто више од колекције стилова или креирање ефекта лажне носталгије. Бјорнард истиче да вернекуларна архитектура нуди модел који за циљ има остварење визуелно ефектних структура са скромним средствима. Вернакуларни оквир, као пример примене традиционалних образаца и метода у циљу оживљавања историјаког архитектонског амбијента, присутан је и у случају Дрвенграда. Употреба вернакуларних модела подразумева усклађеност са ондашњом првобитном климом, материјалима и културом. У овом случају вернакуларни модел је динарска сеоска кућа. Бјорнард указује да водич за успешно пројектовање и изградњу вернакуларних објеката не мора бити у надлештву стручњака.²⁴⁷ Наиме, као пример вернакуларне архитектуре Дрвенград, чији су објекти, тачније сеоске куће, „преузете“ из локалних села (тачније реч је о њиховој конструкцији), да би се притом креирао један аутентичан амбијент у виду ад хок решења без строгог придржавања архитектонског пројекта (сл. 5.13). Вернакуларна архитектура може бити прилично економична, као што је то случај на примеру Дрвенграда, где су објекти, као што је наведено, „отргнути“ из свог „примарног“

²⁴⁶ Henry Glassie, "Architecture, Vernacular, Tradition, and Society", *TDSR* vol 1. (1990)

²⁴⁷ Kristian Bojard, "Principles of Vernacular Design" <http://www.response-abilityconference.com/paperspdf/Bjornard-VernacularPrinciples.pdf> (приступљено 4.11.2015.)

контекста или дискурса динарске куће (сл. 5.14). Потребне су биле додатне интервенције на датим објектима, који предствљају различите моделе динарске куће, да би се постигао жељени ефекат, односно креирање амбијента који наликује сублимацији филмских кадрова инкорпорираних у реални планински пејзаж.

6.4.2. Филм као други дискурс

Може се указати да су хетеротопне целине продукти колективне имагинације, што се постиже кроз коришћење слика или секвенци блиских филмском стваралаштву, као кроз утицајну имплементацију многих артефаката који превазилазе границе кулисних форми (сл. 5.15).

Будући да је Дрвенград настао за потребе снимање филма „Живот је чудо“, филмска компонента овог „града“ не сме бити занемарена, будући да читав Дрвенград одише филмским амбијентом, тј. филмским исечцима или сликама које су формиране јукстапозицијом различитих сегмената живописног пејзажа самог Дрвенграда. Жил Делез²⁴⁸ у свом делу „Покретне слике“ говори о разликама реалног кретања и кретања у филму.

Делез указује да према Бергсону постоје три тезе о кретању, напомињући да сам Бергсон кретање не изједначава са пређеним простором. Пређени простор се перципира као нешто што је дељиво, док је кретање недељива компонента. Делез, позивајући се на Бергсона, указује на то да се кретање може реконструисати уз помоћ положаја и простора, или временским тренутком уз помоћ „непокретних пресека“.

Стварно кретање – конкретно трајање

Непокретни пресеци + Апстрактно време

Делез наводи да филм постоји у виду две комплементарне датости, као што су једновремени пресеци који се називају сликама и безличним, једнообразним, апстрактним, невидљивим или неопажљивим кретањем или временом које је у

²⁴⁸Жил Делез, *Покретне слике* (Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1998)

апарату и са којим се нижу слике. Делез тврди да филм пружа једно лажно кретање и да је управо филм типичан пример лажног кретања.

(...) кадар ће престати да буде просторна категорија да би постао временска, а пресек неће више бити непокретан већ покретан исечак²⁴⁹

Филм Делез дефинише као „систем који репродукује кретање свдећи га на обичне тренутке.“ Он, позивајући се на Бергсона и узимајући кретање као параметар, прави разлику између реалности и илузија.

Непокретни пресеци = Кретање као покретни пресек

Кретање	Квалитативна промена
Реалност	Илузија

Будући да је филм илузија где је кретање „покретни пресек“ у односу на квалитативне промене, Дрвенград има у себи компоненту илузионог, где се претпоставља да кретање у оквиру овог амбијента бива неки вид „покретног пресека“ и „квалитативне промене“ који дају овој хетеротопији посебност и одлике филмске „реалности“, захваљујући разним артефактима који јукстапозицијом формирају сценски ефекат.

Треба нагласти да се сваке године организује филмски фестивал, пре свега ауторских филмова младих аутора. Дрвенград у свом комплексу поседује и биоскопску салу где се сваког дана пројектују филмови Емира Кустурице.

Стога, преклапањем архитектуре динарске куће и кретања у виду „покретног пресека“ као „четвородимензионалног пејзажа“, креира се посебан амбијент хетеротопије, где је присутна јукстапозиција вернакуларних амбијената и посебних сегмената овог комплекса који одају утисак слика, филмских сцена или „покретног пресека“. Када је реч о временској организацији, посетилац се налази у амбијенту који одише прошлосту, али у оквиру савремености. Није реч о

²⁴⁹ *Ibid.*, 9.

дословној архитектури динарског села, већ је реч о инкорпорирању елемената савремене архитектуре у пејзаж динарске куће.

Хетеротопне целине могу се, стога, сагледати и дефинисати као друштвено-уметничко дело креирано као четвородимензионални пејзаж који евоцира импресије простора и времена, реалног и имагинарног, и где је четврта димензија управо сам догађај. Хетеротопије као што је Дрвенград одликује ангажовано окружење, уметничка форма изграђена да би изразила кохеретне, али и вишеслојне поруке. Овај вид хетеротопних целина су симболички пејзажи различитих културних наратива, у виду аутентичне архитектуре, јавних простора, пејзажа, музике детаља симбола, архетипова.

6.4.3. Нивои *heterotopos*-а Дрвенграда

„Дрвенград је етно-село у градском обличју и структури.“²⁵⁰ У основи је правоугаоник чија дужа (главна) оса отпочиње улазном капијом, одакле полази главна улица и простире се до другог дела где се налази православна црква брвнара са дрвеним звоником (сл. 5.17). Црква је грађена по узору на руске црквене брвнаре и посвећена је Светом Сави.

У централном делу села је трг поплочан дрвеним коцкама и сеченим дрвеним праговима и опкољен брвнарама. Брвнаре су аутентичне и пренете, неке из тих крајева, а неке из Републике Српске у виду скелета и постављене су на камене темеље. У свакој од њих налази се садржај карактеристичан за град.²⁵¹

Ту су разни објекти као што су: хотел „Међавник“, галерија слика „Мацола“, библиотека, биоскоп „Андерграунд“, посластичарница „Аника“, национални ресторан „Лотика“, продавнице народне радиности тога краја, итд. Свака улица носи име неког од знаменитих писаца, редитеља, спортиста. Стручни жири бриселске Фондације за архитектуру је управо Кустендорф прогласио најбољим архитектонским решењем у 2012. години.

²⁵⁰ <https://sr.wikipedia.org/wiki/Дрвенград> (приступљено 11.03.2014.)

²⁵¹ Ранко Финдрик, *Народно неимарство, становање* (Сирогојно : Музеј "Старо село", 1994), 75.

Дрвенград је могуће анализирати на нивоу куће не би ли се указало на постојаност идентитета овог просторног феномена. У овом случају реч је о донекле типској јединици, тј. динарској сеоској кући и о кућама које су модификоване, у зависности од функције самих објеката (сл. 5.17). У оквиру хотелског комплекса Међавник постоји 40 соба позиционираних у оквиру објеката вернакуларне архитектуре. Треба нагласити да не постоје две идентичне собе (сл. 5.18).

У циљу сагледавања неких од одлика објеката у Дрвенграду биће анализиран посебан тип сеоске куће - динарска кућа. Динарска кућа је кућа планинских и брдовитих предела јужно од Саве и Дунава. Присутна је у централној и западној Србији, Босни и делу Херцеговине и већем делу Црне Горе. Ранко Финдрик указује да је реч о кући која је грађена водоравним постављањем брвана који су били укрштани на угловима, правоугаоне основе, са двоја наспрамно постављених врата, са високим кровом од сламе или даскама. Основа је такође најчешће правоугаона са по једним вратима на сваком спрату, и то уколико је спрат једна посебна соба.²⁵² Кров је висок са малим отворима уколико је у поткровљу соба.

Када је реч о материјализацији динарске куће, иако она одаје утисак да је цела од дрвета, неки њени делови су од камена. Задњи део куће који је био укопан, будући да се ослањао на стрмију страну тла, је од камена, што је случај са појединим кућама у Дрвенграду. Посебан тип динарске куће са чардаком има нову просторију изнад собе, која има прозоре који настају када се на чеоној страни отвара део крова и подиже зид од чатме, што је насличније кући у Дрвенграду. Приступ оваквом виду куће је лаким дрвеним степеницама прислоњених на зид.

Развој динарске куће по вертикали зачетак је једног новог развојног процеса, у коме ће брвнара постепено прерасти у спратну кућу. Гради се још једна просторија на супротној страни од собе изнад простора куће ослоњена на таванске греде.²⁵³

²⁵² *Ibid*, 75.

²⁵³ *Ibid*, 82.

Сеоска динарска кућа је управо прилагођена концепту хотелског комплекса Међавник у Дрвенграду који је формиран тако да централни део у коме се налазе ресторан, фитнес део, базен и сауна, као и кафић доминира, док су собе позициониране у кућама динарског типа. Наиме, свака кућа у склопу хотела поседује једну или две, а у посебном случају и више соба, које могу бити двокреветне или трокреветне. Формира се један посебан амбијент који, пак, не одаје утисак типичног етно-села. Наиме, реч је посебном ефекту и амбијенту који су последица присуства додатних садржаја у непосредном окружењу хотелског комплекса, или тачније, у питању су садржаји који су, може се рећи, инкорпорирани у хотелски комплекс. То су посластичарница, биоскоп, галерија, продавница сувенира, пијаца, црква, књижара, које су такође грађени у стилу динарске куће.

Архитектура Дрвенграда је модификована у односу на конвенционално тумачење и доживљај архитектонских форми. Наиме, опсег свих инсталација, артефакта и уметничких форми доноси „забуну“ у традиционалној дефиницији и категоризацији архитектуре уопште. Концепција ове хетеротопне целине или „тематског града“ заснива се такође на потребама за догађајем, културом, уметношћу. Дрвенград постаје и нуклеус уметности како књижевне, ликовне, архитектонске, тако и филмске.

6.4.4. Пејзаж Дрвенграда

Хетеротопија, као фрагмент неког дикурса или контекста, не инкорпорира се једноставно у ново окружење, а да притом дође и до креирања једне кохерентне целине. Дрвенград је као „тематски град“ у некој мери инклузиван у односу на окружење, услед „порозности“ која одликује хетеротопије. Наиме, претпоставља се да је Дрвенград позициониран у неком простору „између“ реалности и имагинације. Транзиција, сепарација, интеграција, замагљивање, слојевитост, апстракција, делузија - су неке од карактеристика „граничних простора“. На самом улазу Дрвенграда је топ, односно филмски реквизит који симболизује сепарацију. Транзиција се дешава између улаза и зоне пружања информације и наплате

одређеног износа са сврхом посете самог „града“. Интеграција се дешава унутар овог „тематског града“ преко јавних површина, и садржаја преко „трга“, цркве, пијаце. Замагљивање карактерише присуство неочекиваних објеката, што у овом случају могу бити олдтајмери, разне скулптуре, чак и музика која се чује са околних разгласа. Слојевитост је присутна у виду различите нивелације, као доминантан мотив Дрвенграда као планинског „града“.

Када је реч о слици хетеротопног пејзажа Дрвенграда, она се може окарактерисати као вид „оштре слике“ или филмски „покретни пресек“. Ова хетеротопна слика Дрвенграда није сасвим сукобљена или у јукстапозицији са самим окружењем, тако и долази до формирања амбијента једне кохеретне целине. Наиме, у непосредном окоружењу Дрвенграда је Шарганска осмица, скијалиште Ивер, Вишеград са Андрићградом, као и околна села који су по амбијенту наликују на ову хетеротопну целину.

Пејзажни ниво заправо представља континуитет слика, односно различитих фрагмената амбијенталних целина. У Дрвенграду „покретни пресеци“ се јукстапонирају и креирају једану живописну пејзажну слику сегмената имагинарне, тј. наслеђене утопијске компоненте архитектуре, дизајна, филма и других уметности. Дрвенград, међутим, као хетеротопија својим формама, организацијом не креира искључиво питорексну сценографију, већ је унутар овог хетеротопног комплекса присутна сублимишућа архетипска компонента ондашњег пејзажа.

Приликом анализе пејзажа потребно је појашњење и дефинисање оса, путања кретања, домена, тргова, односно центара. Центар је, према Линчу, чвориште које би представљало „стратешке жиже“, раскрснице путева или концентрацију различитих карактеристика. Код Дрвенграда, главна оса која представља донекле симболичан правац јесте оса која се може „повући“ од главног улаза до црквице која је позиционирана на чворишту, односно центру овог хетеротопијског комплекса. Оса повезује одређени број елемената или сегмената у целину, или са неком архитектонски „јачом“ формом, као што је у овом случају биоскоп и кућа Емира Кустурице. Пијачни простор је још једна „стратешка жижа“, као и када је у питању ресторан, односно хотелска сала за ручавање, као и спортски комплекс и базен са сауном. Дрвенград је физички ограничен простор где је

унутрашњост јасно одвојена од спољашњости, што сугерише место са идентитетом који је сублимисан и може се интерпретирати на више нивоа, односно на основу више „примарних“ дискурса, хетеротопијских фрагмената или набора.

Кевин Линч истиче да физичке карактеристике које су тематски континуалне јесу текстура, детаљ, простор, симбол, делатности итд. Ову су семантичке карактеристике које утичу на „читљивост“ амбијенталне целине, или у овом случају једног посебног архитектонског пејзажа. Када је реч о „текстури пејзажа“, доминира дрво као материјал, и у случају када је у питању материјализација објеката, као и када је реч о подним облогама. Тако слика пејзажа у виду јукстапозиције олдатајмера и сеоске динарске куће, и уз присуство неке од скулптура, одишу креирање једне надреалне филмске сцене где актери бивају посетиоци и то, као што је већ наведено, кроз инверзију, симболизацију, консталацију или издвајање. Као пример може се узети акт инверзије, у коме актери бивају ангажовани у две, у овом случају опречне активности, које се могу односити на садржај биоскопа и традиционалне сеоске архитектуре, тј. актери као посетиоци биоскопа су уједно и део једног сеоског амбијента. Овде је донекле направљена дигресија и тиче идентитета актера, а не експлицитно идентитета хетеротопије, будући да се и овде указује на јукстапозицију и дисјункцију као на доминантне тенденције у оквирима ове хетеротопне целине. Стога је архитектонски пејзаж Дрвенграда један посебан дисјунктивни амбијент. Дрвенград је пример мимикричног хармонизовања са природном околином на квазитрадиционални, филмско-кулисни начин. Уједно и пример хармонизовања „традиционалног“ конципирања објеката, и другачијег приступа у креирању нових архитектонских форми.

На примеру Дрвенграда може се уочити интеграција архетипских слика у хетеротопијском контексту, што утиче на евоцирање познатих слика и искустава, тако да хетеротопије нису места која су искључиво симулакруми, већ нека од њих стварају осећај „бити код куће“. Анализом Дрвенграда установљено је да овај хетеротопни архитектонски пејзаж обилује семантиком, потом разним садржајима и формама које су у јукстапозицији и дисјункцији, креирајући живописне филмске „покретне пресеке“ и један посебан идентитет. Могуће је, на основу принципа који

одређују хетеротопије, као и на основу мноштва јукстапонираних садржаја, и поред тога што је „идентитетско место“, доказати да је Дрвенград хетеротопија.

6.5. Андрићград: асамблаж реплике и оригинала

Концепт Андрићграда, који се налази у Вишеграду у Републици Српској, заснива се на рефлексији лика и дела Иве Андрића (сл. 5.19). У званичној презентацији Туристичке организације Вишеград Андрићград је пре свега:

Туристички, културни и едукативни комплекс смјештен на полуострву између реке Дрине и Рзава, на неких 300 метара од вишеградске ћуприје.²⁵⁴

Иницијатор изградње Андрићграда је редитељ Емир Кустурица. Идеја је била да се креира неки вид синтезе или хибридног комплекса средњовековног града и амбијента који одише духом лика и дела нобеловца Иве Андрића. Сматра се да је Андрићград неки вид пројекције како би Вишеград могао да изгледа у сасвим новом контексту и сасвим новим стиловима, од којих је највећи акценат на ренесанси. Сам Вишеград требало би да буде пример присуства најразличитијих епоха и стилова. Наиме, Андрићград би требало да сведочи о могућем ефекту присуства византијског стила, ренесансе, класицизма и стила својственог утицају отоманске владавине. Главна улица спаја два периода „фрагменте ренесансе са отоманским периодом и византијом“²⁵⁵, стога се може и говорити о еклектицизму као доминантом стилском колажу Андрићграда.

Андрићград претпоставља се да настаје „набирањем“ књижевног дискурса, односно рефлексије лика и дела Иве Андрића, и архитектонског дискурса, односно еклектичне архитектуре. Долази до преклапања и трансформације ових дискурса, односно семантичких компоненти, које доприносе идентитету и аутентичности Андрићграда. Реч је о лиминалном простору који не представља само пуку физичку границу, већ је продукт комплексности новооформљеног амбијента у коме се преиспитује постојаност идентитета. Такође, реч је о пракси лиминалности унутар „статичне“ урбане целине где не долази до поновног оживљавања стабилног

²⁵⁴ <http://www.visegradturizam.com/latinica/andricgrad> (приступљено: 10.10.2014.)

²⁵⁵ *Ibid.*

идентитета и поновне пасивизације Вишеграда као ширег контекста Андрићграда. Долази до „међуигре“ поретка и новина као неког вида поремећаја где се доводи у питање сам идентитет.

6.5.1. Еклектицизам као набор

Термин еклектицизма, како указује Александар Кадијевић, увео је у историју уметности Винкелман (J.J. Winkelmann) 1764. године, а требало би да представља неки вид понављања, имитирања, компиловања, цитирања постојећих уметничких форми. Еклектицизам се може сагледати као „слобода при избору и комбиновању стилова“²⁵⁶, као и слобода при употреби различитих елемената различитих стилова. Кадијевић указује да су га поједини идеолози класицизма у архитектури сагледавали као:

(...) прогресивно кретање, односно транзитиван правац на путу ка новом стилу, противници су га пежоративно квалификовали као 'детињаст', 'макаронски стил', 'кугу уметности', 'ужас' или сам 'ђаво' (Виоле-ле-Дик). Упркос осуди предавангардне и авангардне критике, еклектицизам се, као методолошки концепт, дуго одржао у академској архитектури новијег доба.²⁵⁷

Постоје, према Велмеру (Velmer), два типа еклектицизма. Први се односи на период деветнаестог века који претставља непретенциозну игру са стиливима, услед немогућности функционисања у садашњости тражи своје упориште у прошлости, док је други постмодернистички еклектицизам, који би представљао креативни чин споја различитих архитектонских стилова који би имали за циљ нужну актуелизацију. Велмер указује да је то управо:

²⁵⁶ J. Fleming-H, Honour N. Pevsner, *Dictionary of Architecture* (London, 1991), 136.

²⁵⁷ Александар Кадијевић, „Историчке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку“, 387
<http://www.nisandbyzantium.org.rs/doc/zbornik3/PDFIII/Kadijevic.pdf> (приступљено 12.11.2015.)

(...) аутентични еклектицизам осавремењивања, оживљавања трагова прошлости, продуктивно искоришћавање новог ступња слободe након ослобођења од стега модерне.²⁵⁸

Према Шуваковићу, појмови као што су „еклектично“ и „еклектицизам“ се користе у савременом интерпретирању уметности и критици на два начина. Први би се односио на негативну вредносну квалификацију уметничког дела, било да је речи о историјском или савременом уметничком делу, које није аутентично, које своје постојање заснива на неком од прошлих доба, појава или облика изражавања. Други вид интерпретирања еклектицизма би се, према Шуваковићу, односио на идентификовање појава, стилова или израза, који могу бити поетички или програмски, који усмеравају на навођење у форми цитата, колажа, монтаже или симулације.²⁵⁹

Наиме, фасадизам као доминирајући аспект Андрићграда, може бити неки вид реакције на преозбиљни корпоративни карактер модерног урбанистичког пројектовања. Управо савремена архитектура креира досадан, антиимагинативни, антихумани, отуђен простор. Стога и постоје хетеротопије као простори историјског, природног и антрополошког оживљавања успомена модерног града, евокативног историјског наслеђа, које не подразумевају искључиво формалну појавност.²⁶⁰

На основу нивоа куће и нивоа пејзажа могуће је анализирати управо све компоненте које су део семантике ове хетеротопије. Када је у питању ниво куће, углавном ће бити реч о стилу градње, будући да је на једном простору присутно више различитих архитектонских стилова, што чини овај амбијент аутентичним. Препозната је као доминатна варошка неоренесансна камена кућа, која је заправо највише усклађена са амбијентом некадашње вишеградске вароши. Ниво пејзажа већ има одређену „јаку“ симболику, а то је мост на реци Дрини. Ниво пејзажа ће се односити на дефинисање оса и путања кретања домена, и тргова или центара.

²⁵⁸ Albrecht Velmer, *Prilog dijalektici moderne i postmoderne: kritika uma posle Adorna* (Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1987), 127.

²⁵⁹ Miško Šuvaković, "Eklektično", u: *Glosar. Moderna i postmoderna umetnost. Karakteristični termini i njihove upotrebe u devedesetim* (Novi Sad: Projekat 11-15, 2000), 413

²⁶⁰ Елин, Нан. *Постмодерни урбанизам*. Београд: Орион арт, 2002.

Препознавање семантике као и неких од просторних или визуелних образаца може утицати на одређивање идентитета ове хетеротопије.

6.5.2. Нивои Андрићграда као *heterotopos*-а

Када је реч о нивоу куће и доминатном стилу, на објектима који припадају улицама које се уливају у главни трг, претпоставља се неоренесансна варошка камена кућа. Најближи пример ове куће је пример камене, тзв. варошке куће на просторима Црне Горе и Далмације. Овај тип грађевине тренутно доминира у Андрићграду на главном шеталишту, стога ће се њој посветити највише пажње. Код оваквог типа куће функција је планирана у складу са захтевима који прате традиционално становање. Како стоји у *Архитектонском атласу Црне Горе*:

Приземна етажа коришћена је као остава, магаза, конобе, занатске радње док су на горњим етажама смењују се просторије за дневни боравак - салоне, спавање и припрему хране.²⁶¹

Горњим етажама приступа се преко спољашњих степеница које имају завршетак у виду богатих и раскошних балкона, као што је то на примеру неколицине објеката Андрићграда. Када је реч о другом типу варошке куће, присутна је топла веза између етажа, на тај начин што се граде унутрашње степенице које стоје непосредно уз магазу. Код већине „комерцијалних“ објеката у Андрићграду преовладава концепт барокне куће са комерцијалним садржајима у приземљу. Треба истаћи да је театралност, која је типична за барок, „ублажена“ под утицајем традиционалне градње камене куће са крајње „прочишћеним“ волуменом и умереношћу када су у питању украси који управо утичу да ови објекти више одају утисак ренесансних грађевина.

Баш те структуралне карактеристике одређују високу пејзажну, амбијенталну и формалну вриједност ових урбанизованих агломерација. Обликовни елементи

²⁶¹ *Архитектонски атлас Црне Горе*, Република Црна Гора, Министарство за економски развој, октобар, 2006,19.

су камене конзоле око отвора, звекир на вратима, димњаци, прозор са типичним 'шкурама'. Прозори у приземном дијелу објеката су у односу ширине и висине 1.5/1 до 2/1 што је резултат дугогодишњег утицаја Венеције и њене архитектуре.²⁶²

Елементи варошке куће до раних седамдесетих година XIX века заснивали су се на традиционалној градњи. Објекти су били слични, исте спратности, али неуједначених висина због конфигурације терена. Посебна пажња је поклањана улазима, прозорима, односно декору око самог прозора, и декору балкона. Углавном је реч о пластици преузетој из ренесансе, барока, класицизма. Независно од типологије варошке куће, кровови су углавном били двоводни, изузев троводних позиционираних на угловима. Улазна врата су бивала наглашена каменим оквирима, дрвеном резбаријом и правоугаоним или лучким завршетком.

Када је реч о тренутном стању по питању комерцијалних активности, издваја се галерија која је смештена на самом улазу у Андрићград, тј. у оквиру лучног рустичног објекта који има функцију изразито наглашеног портала. У галерији се налазе 200 уметничких дела, док сувернирница, такође смештена уз сам улаз, има у понуди широк спектар традиционалних ручно израђених сувенира. Златара се налази у објекту који својом архитектуром подсећа на градску кућу из отоманског периода, пре свега због еркера који указује на присуство простора дивана у ентеријеру. Приземље овог објекта је наглашено рустиком, тако да се може говорити о еклектици стилова. Њевабциница се налази у улици Младе Босне, и по архитектури је јако слична објекту у коме се налази златара. Архитектура пекаре наликује архитектури варошке камене куће. Овај објекат у приземљу има отворе са лучним завршетком са каменим оквиром као украсом, док су прозори на спрату правоугаоног облика такође са каменим оквирима. Оптичка продавница смештена је у приземљу објекта који је рустичан и који поседује улаз налик традиционалној варошкој каменој кући, са лучним завршетком и каменим оквиром. Кафе-бар је позициониран у централном делу Андрићграда на тргу Николе Тесле, и такође је пример традиционалне камене градске куће, с тим што је горња етажа

²⁶² *Ibid.* 20-21.

омалтерисана, док је приземље, претпоставља се, изграђено од камена. У приземљу су отвори са лучним завршетком са каменим оквиром, док су на спрату правоугаони, такође са каменим отвором. Пицерија, која се налази у главној Андрићевој улици, што се архитектуре тиче, налик је објекту где се налази пекара, с тим што се разликује од наведеног објекта по балкону који, за разлику од варошке камене куће, поседује ограду од каменог гвожђа, и по улазу који је нешто ужи од осталих отвора у приземљу. Посластичарница „Сецесија“ својим називом указује да је урађена у стилу сецесије, што још сведочи о еклектици присутној у Андрићграду. Подрум вина смештен је у подруму једног објекта такође изграђеног од камена, са прозорима преломљеног лука, што асоцира на готику. Када је реч о смештају, Туристички комплекс Андрићград располаже са 65 соба и 8 апартмана или укупно 158 лежајева. Овај смештајни објекат је такође изграђен као варошка камена кућа са рустичним приземљем, првим спратом, омалтерисаним последњим спратом, и наглашеном пластиком венаца који визуелно диференцирају етажес. У Андрићграду су присутни и недовршени објекти, као и планирани објекти културе који укључују Ренесансно позориште са 350 места, модификована реплика средњовековног манастира Дечани, мултиплекс са три биоскопске дворане, галерије. Под образовне и научне објекте сврставају се Институт Иве Андрића са центром за славистику и Академија лепих уметности, који су изграђени у неокласицистичком стилу. У административне објекте улазе Градска кућа (општина), као и Управна зграда ХЕ Вишеград, архитекте Бране Митровића. Ту се још убрајају будућа два хостела, Караван сарај и Византијски двор, који подразумевају смештајне и угоститејске садржаје, затим градска пијаца, марина за туристичке бродове, хелиодром, као и апотека и банка (сл. 5. 19, сл. 5.21, сл. 5.22)

6.5.3. Пејзаж Андрићграда

Ниво пејзажа могуће је сагледати кроз поједина стања у процесу лиминације приликом креирања идентитета хетеротопија. Сепарација се успоставља на примеру Андрићграда кроз једну доминатну хетеротопну творевину на самом улазу у виду византијског двора. Интеграција се може успоставити на главном тргу који

је пример класичне архитектуре и пример простора где се успоставља сагрегација група. Раслојавање је могуће да буде материјализовано у виду шеталишта где су присутни различити садржаји и објекти које одликује обиље архитектонских цитата. Дисоцијација и делузија представља само релативну изолованост „града“, будући да се налази на полуострву. У оквиру апстракције је, може се претпоставити, споменик Иви Андрићу који представља рефлексију његовог лика и дела. Материјализацију стања апстракције може представљати и сам мост на Дрини, иако експлицитно не припада Андрићграду, он је рефлексија историје Вишеграда и романа „На Дрини ћуприја“.

Ниво пејзажа Андрићграда, као простора другости, могуће је анализирати као последицу јукстапозиције, адаптивности и хибридизације поједних просторних елемената. Исход јукстапозиције различитих стилова, односно јукстапозиције „новог“ и „старог“ Вишеграда, јесте плуралитет и богатство архитектонског и културног наслеђа.

Код Андрићграда концепт адаптивности, флексибилности и хибридизације је примењен на ниво контекстуализације. Андрићград или Каменград својим „порозним“ границама „пропушта“ нека својства из спољњег простора, односно Вишеграда или „старог града“, и тако формира један „хибридни“ идентитет, као што је то такође случај са утицајем Андрићграда на „стари град“.

Центар Андрићграда је трг Николе Тесле на коме се налази споменик Иви Андрићу у који се улива главна улица, и који је оивичен објектима у класичном стилу (сл. 5.23). Он представља чвориште и концентрацију различитих карактеристика када је реч и о форми и о садржају објеката. Делимична ограђеност Андрићграда ипак указује на извесно поштовање контекста, будући да је идентитет самог Андрићграда или Каменграда непосредно условљен контекстом или градом Вишеградом. Андрићград стога није место које је дефинисано или одређено тиме што би снажно одударало од окружења.

Оса која полази од Вишеградског моста до споменика Иви Андрићу подударе се са путањом стварног кретања, уједно представљајући симболички

правац који повезује извесне објекте у целину, повезећу их уједно са две јаке наведене тачке (сл. 5.24, сл. 5.25)

Објекти самог Андрићграда не граде континуални пејзаж, будући да се разликују по стилу, детаљу, симболу и делатности. Наиме, њихови фрагменти не образују очекивану целину, већ је реч о новој смисленој целини која представља одраз потенцијалне историје самог града који би био под утицајем различитих сила, те је стога и присутно мноштво стилова. За Андрићград се, и поред мноштва неусклађености и разлика јукстапозиција које би требало да одају утисак фрагментисаности, може претпоставити да има снажан идентитет. Међутим, он јесте хетеротопија, будући да задовољава успостављене принципе који конституишу хетеротопију.

Андрићград је хетеротопска целина у којој се посетилац дистанцира од баналности свакодневице и постаје учесник једног комплексног наратива. Посетилац треба да буде потпуно „увучен“ у нови свет, тако да архитектура мора бити заснована на афектирању појединих елемената на тај начин да се оснажује утисак да се ради о заиста посебној целини. Довољно добар дизајн утиче на естетику пејзажа и на естетику комплетног окружења. И поред тога што се може претпоставити да Андрићград не представља искључиво симулирану фикције у историју, поставља се питање да ли ове хетеротопне структуре реалност подражавају, симулирају, или је реч о надограђеним, хибридним формама које превазилазе кулисне формације, и постају нови простор у коме се нешто доживљава кроз различите активности почев од комерцијалних, преко уметничких, фестивалских.

Кохеретност или целовитост урбаног пејзажа постиже се постојањем визуелне усклађености чувеног вишеградског моста, али и самог Вишеграда као непосредног окружења, и нових форми. Андрићград као „тематски град“ или хетеротопија, вешто је инкорпорирана у традиционални град Вишеград, па се тако може стећи утисак постојања културне и пејзажне континуалне целине. За Андрићград се може рећи да је будући снажан нуклеус културе и образовања.

Андрићград је заснован на историјском, мозаичном концепту инкорпорираном у постојећи град Вишеград, на начин да креира „могућу“ складну

целину са под УНЕСКО-ом заштићеним мостом познатим као „На Дрини Ћуприја“. Тако се може претпоставити да почетни, постојећи наротив иницира конституисање „новог“, док нови садржаји и активности потенцијално могу утицати на будући развој града као одрживог града културе и образовања.

Хетеротопије као што су Дрвенград и Андрићград одликује ангажовано окружење, уметничке форме изграђене на тај начин како би изразиле кохеретне, али и вишеслојне поруке које имају свој континуитет, што указује да су ови простори одрживи. Овај вид хетеротопија су симболички пејзажи различитих културних наратива, у виду аутентичне архитектуре, јавних простора, музике, детаља, симбола, архетипова. Они су мултидимензионални извори књижевности, филмова, па и игара у виду догађаја, што их чини местима у којима су „инкорпорирани“ нови, „унапређени“ културни идентитети и легитимитети.

Оно што чини ова места урбаним и веома комплексним, а да није реч о тематским парковима, јесте инкорпорирана „сложеност“ унутар објеката, не само у форми кулиса, него и у виду урбаних и културних садржаја - од фестивалских, туристичких и промотивних, до управних, производних, образованих и свакодневних, што даје нову димензију и карактер овим местима, као и нов потенцијал даљег развоја.

ЗАКЉУЧАК:

Утопија као визија идеалних градова и друштва са изразито имагинарном и архетипском компонентом, полако губи на својој актуелности. Тако се може закључити да концепт „наде“, тако својствен утопији, полако нестаје. Дистопијска визија будућности доминира кроз уметност, нарочито на пољу књижевности, филма и архитектуре. У архитектури она добија критичку конотацију у виду пројеката где своју доминацију испољава у виду „нон-стоп градова“, „егзодуса“, „градова на ивици“, итд. Међутим, постављено је питање шта се дешава на пољу реализованих архитектонских и урбанистичких склопова или објеката. Заправо, повод овог рада била је уједно и неактуелност и донекле непостојање озбиљне архитектонске критике кроз пројекте и дизајн, као и појава појединих феномена који се не могу окарактерисати као део критике, већ као повратак култу тела, оживљавања и материјализовање имагинарне утопијске компоненте. Са друге стране, јавља се ескалирајућа потреба за заштитом, за прибежиштем и уточиштем. Услед одсуства „утопистичког потенцијала“, као и дистопијске критике, закључено је да долази до „јачања“ новог наратива у виду хетеротопија, као феномена који у себи носи амбивалтност, у том смилу што може настати стихијски, у виду прибежишта, или плански као репрезент забаве, или у виду тематске целине или тематских градова. Хетеротопије нису критика нити опонент општем и нарушеном друштвено-културном амбијенту, већ његов репрезент. Будући да су за Фукоа хетеротопије „други простори“, настанак „другости“ код хетеротопија представља нарушавање устаљеног поретка, опште хомогености, и онога што је прихваћено као уобичајено.

Када је реч о хетеротопном принципу, он се може категорисати као „подјармљено“ знање кога не одликује целовитост или холизам. Хетеротопија не постоји као јединствена дискурзивна формација, она је пре изврнута, измештена, театрализована. Треба нагласити да су поред дислокације која карактерише хетеротопију, присутни и појмови као што су дисконтинуитет, раскид, праг, границе и низ. Проблематика дисконтинуитета је условљена погрешним перципирањем појмова традиције и еволуције. Моћ као институција је неки вид

машинерије која продукује различите дискурсе. Међутим, уколико није централна и као таквој јој саме хетеротопије не „гравитирају“, она добија форму „искривљене“ алтернативе. Дискурс хетеротопија може бити перципиран у „временској расутости“, где бива понављан, уједно и заборављен, сазнат, избрисан, преображен, дислоциран, „набиран“, позициониран између имагинарног и реалног, прошлог и будућег.

Да би се указало на променљивост или динамику идентитета хетеротопија, дат је преглед промишљања на тему идентитета места, потом и на својства самих хетеротопија у односу на низ параметара. Закључено је да хетеротопије као места „другости“ карактеришу јукстапозиција, хибридизација, адаптибилност, детериторијализација, и низ других предочених својстава. У циљу сагледавања концепција и принципа које дефинишу хетеротопије, поред теоретских постулата Мишела Фукоа, хетеротопије бивају анализиране са аспекта „лиминалности“ и Делезове теорије „набора“, као и са психоаналитичке и уметничке теорије о „стадијуму огледала“. Долази се до закључка да се формирају фрагменти, или се и дислоцирају фрагменти, тако да у новим околностима креирају једну аутентичну и донекле аутономну целину, где доминирају различити архитектонски или уопште уметнички цитати, било да је реч о различитим стиловима, дискурсима или наративима.

Овај рад има за циљ да предочи присуство неких од актуелних просторних феномена, могућност њихове класификације, као и покретање дискусије о њиховој природи настанка и развоја. Циљ је такође и истицање улоге самог свеопштег споменутог амбијента или контекста као узрока експанзије ових феномена. Наиме, резултати истраживања у раду су реконтекстуализовани у савремени друштвено-културни амбијент кроз наизменично успостављање односа између теорије и феномена друштвене праксе у форми хетеротопија, конституцијум целовитих општих теоријских позиција, са њиховом специфичним архитектонским аспектима. Допринос рада би се огледао у препознавању просторних феномена, који не морају искључиво бити хетеротопије, дедектовања принципа и постулата њиховог настанка, као и препознавање могућности њихове имплементацију у практичне архитектонске и урбанистичке оквире. Допринос рада су и теоријска сазнања, која

се односе на објашњење развоја и настанка феномена хетеротопија, до којих се дошло, како је истакнуто, на основу постојећих теоријских постулата у домену филозофије, социологије, уметности и психоанализе. Наиме, ове теорије, које се заснивају на тумачењу „другости“, су изван архитектонског дискурса, те је стога допринос рада имплементирање сазнања о хетеротопијама, као „других места“ у просторни, архитектонски контекст. У раду се дошло до закључка да је могуће савремене примере простора хетеротопија у архитектури сагледати на основу успостављених принципа формирања хетеротопија, које могу бити управо додатна сазнања на пољу нових и даљих испитивања феномена у архитектури. Радом се нагласила потреба за критичким освртом на пољу испитивања савремених просторних феномена, будући да се савремена архитектонска пракса често се некритички бави просторним феноменима и формално приступа решавању проблема. Допринос би се и огледао у будућем постизању систематичког и унапређеног научног промишљања на тему просторних феномена у архитектури.

Наиме, кроз успостављања односа између теорије и феномена успостављају се опште, како је предочено, целовите теоријске позиције, чиме су отворени бројни правци за даља истраживања и то у виду настанка и објашњења, критичког разматрања просторних феномена, односно у виду унапређења систематичког и научног промишљања о овим феноменима. На основу препознавања спонтано насталих феномена, планираних пројеката као и реализованих концепата и пројеката, испитан је пре свега „разуђено“ претпостављен и дедектован феномен хетеротопија и формирана је база факата којом се објашњава настанак и развој феномена, што је још један од доприноса за даља истраживања, унапређења успостављене теоријске платформе као и када је реч о примени у аксиомима у истраживању, у домену критичког дискурса и конципирању архитектонске праксе. Такође, допринос овог рада се заснива на потенцијалној употреби истраживачких резултата у области архитектонског пројектовања и савремене архитектуре, прецизније у теоријским истраживачким радовима, као и у домену филозофије архитектуре. Резултате истраживања је могуће применити фрагментално или интегрално што указује на адаптивност и флексибилност ових успостављених теоријских одредница.

ЛИТЕРАТУРА:

ПРИМАРНИ ИЗВОРИ ИЗВОРИ/ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА

Foucault, Michel. "Of Other Space", in: Dehaene, De Cauter, (ed.), *Heterotopia and the City*, London and New York: Routledge, 2008, 13-31.

Foucault, Michael. "Of Other Spaces", *Diacritics*, 16, (1986), 22-27.

Fuko, Mišel, „O drugim prostorima: Utopije i heterotopije“, u: Miloš, R. Perović, (ur.), *Antologija: Teorijska arhitektura XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.

Секундарни извори: ИЗВОРИ/ПУБЛИКОВАНА ДЕЛА

Agier, Michel. "From Refuge the Ghetto is Born: Contemporary Figures of Heterotopias", u: (ed) Hutchiston, Ray i Haynes, Bruce. *The Ghetto: Contemporary Global Issue and Controversion*. Vestview Press, 2012.

Aničić, Dejan, (ur.), *Fragmenta Philosophica: Filozofski fragmenti*. Beograd: Karpos, 2009.

Arnhajm, Rudolf. *Dinamika arhitektonske forme*. Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1990.

Arhitektonski atlas Crne Gore. Republika Crna Gora: Ministarstvo za ekonomski razvoj, oktobar, 2006.

Benjamin, Walter. "Naples" u: *One Way Street and Other Writings*. London: Verso, 1985.

Benjamin, Walter. 'Paris, capital of the nineteenth century', u Benjamin, Walter. *Reflections: Essays, Aphorisms and Autobiographical Writings* (ed. P. Demetz). New York: Harcourt Brace Janovitch, 1978, 147-162.

Belančić, Milorad. *Utopija umetnosti*. Loznica: Karpos, 2014.

Berger Jonh. *The Look of Things*. New York: The Viking Press, 1974.

Bergson, Henry. *Time and Free Will: An Essay on the Immediate Data of Consciousness*. London: G. Allen; New York: Macmillan, 1910.

- Bešlić, Milija i Misailović Ilija. *Mokra Gora: antropogeografska i etnološka istraživanja*. Titovo Užice: Radna organizacija muzeja "Narodni muzej", 1988.
- Bloch Ernst. *The Spirit of Utopia (Meridian: Crossing Aesthetics)*. Redwood City: Stanford University Press, 2000.
- Богдановић Богдан. *URBS&LOGOS: Огледи из симбологије града*. Београд: Градина, 1976.
- Botterill, Jackie. *The "fairest" of the Fairs: A History of Fairs, Amusement Parks, and Theme Parks*. Vancouver Simon Fraser University, 1997.
- Bouillard, Dominique. "Radical Architecture", u: Bernard Tshumi (ed), *Architecture in/between*. New York: The Monocelli Press, 1999.
- Boyer, Christine. "The many mirrors of Foucault: Architectural reflection", u: de Caüter, Dehaene, eds. *Heterotopia and the City*. London, New York: Routledge, 2008.
- Bhabba, Homi. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994.
- Byrn, Eleonar. *Deconstructing Disney*. London: Pluto Press, 1999.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Chicago: The University of Chicago Press, 1960.
- Vattimo, Gianni. "The End of Modernity, The End of the Project?", u: (ed.) Leach, Neil. *Rethinking Architecture*. London: Routledge, 1997., 148-154.
- Vattimo, Gianni. "From utopia to heterotopia", u: Webb D. (ed), *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992., 62-75.
- Velmer, Albrecht. *Prilog dijalektici moderne i postmoderne: kritika uma posle Adorna*. Novi Sad: Bratstvo-jedinstvo, 1987.
- Velš, Wolfgang: *Naša postmoderna moderna*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2000.
- Venturi, Robert. *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: Museum of Modern Art, 1967.
- Grahame Shane, David. *Recombinant Urbanism: Conceptual Modeling in Architecture, Urban Design and City Theory*. Oxford: Wiley- Academy, 2005.
- Dedić, Nikola. *Utopijski prostori umetnosti i teorije posle 1960*. Beograd: Vujičić kolekcija, 2009.

- Delez, Žil i Gatari, Feliks. *Kapitalizam i shizofrenija: Anti-Edip*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1990.
- Delez, Žil. *Pokretne slike*. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1988.
- Deleuze, Gilles. *The Fold: Leibniz and the Baroque*. London: The Athlone Press, 1993.
- Delez, Žil. *Fuko*. Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1989.
- De Cauter, Livien, Dehaene, Michiel. "The space of play: Toward the general theory of heterotopia" u: de Cauter, Dehaene, (eds). *Heterotopia and the City*. London, New York: Routledge, 2008.
- Dehaene, De Cauter. *Heterotopia and the City*, London and New York: Routledge, 2008.
- Димитријевић, Бранислав. „Хетеротопографија“, у: Ирина, Суботић, (ур), *Уметност на крају века*. Београд: Cliо, 1998.
- Dorfman, Ariel. *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*. New York: International General, 1984.
- Đergović-Joksimović, Zorica. *Utopija, alternativna istorija*. Beograd: Cliо, 2009.
- Elin, Nan. *Postmoderni urbanizam*. Beograd: Orion art, 2002.
- Žan, Bodrijar. *Pakt o lucidnosti ili inteligencija zla*. Beograd: Arhipelag, 2009.
- Zukin, S. *Loft Living: Culture and Capital in Urban Change*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1982.
- Jameson, Frederic. "The Constraints of Postmodernism", u: *The Seeds of Time*. New York: Columbia University Press, 1994, 195-205.
- Jovičić, Svetlana i Mikić, Kristina. *Kreativne industrije u Srbiji: preporuka za razvoj kreativnih industrija u Srbiji*. Beograd: British Council Serbia and Montenegro, 2006.
- Koenig, David. *Mouse Under Glass: Secrets of Disney Animation and Theme Parks*. Bonaventure Pr, 2001.
- Кордић, Милена. *Међунпростор*. Београд: Задужбина Андрејевић, 2012.
- Kraus, Wolfgang. "The quest for a third space: Heterotopic self-positioning and narrative identity", u: eds. Holler, Claudia i Kleper, Martin. *Rethinking Narrative Identity*:

- Personal and Perspective*. Amsterdam: Jonh Benjamins Publising Company, 2013.
- Lazarević-Bajec, Nada. *Grad između empirije i utopije*. Beograd: Istraživačko – izdavački centar SSO Srbije, 1988.
- Lefebvre, Henry. *The Production of Space*. Oxford: Blackvell Publishers Ltd, 1998.
- Lynch, Kevin, *The Image of the City*. Cambridge Massachusettes: MIT Press, 1960.
- Mannheim, Karl. *Ideology and Utopia: Colected Words Volume One*. London: Routledge, 2002.
- Milenković, Marinković, (ur.), *Mišel Fuko: 1926-1982-2004: Hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asocijacija, 2005.
- Mitchell, Thomas. *Redefining Designing: From Form to Experience*. New York: Van Nostrand Reinhold, 1993.
- More, Thomas. *Utopia*. London: Penguin Classics, 2003.
- McLeod, Mary. “Everyday and 'Other' Spaces“, u: Coleman, Debra L., Danze, Elizabeth Ann and Henderson, Carol Jane (eds), *Feminism and Architecture*. New York: Priceton Architectural Press, 1996.
- McLeod, Mary. "Everyday and Other Spaces“, u: Jane, Penner, Borden, (eds), *Gender Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. New York: Routledge, 2000, 182-202.
- Norbreg - Schulz, Christian. *Genius Loci- Toward a Phenomenology in Architecture*. USA: Rizzole International publications Inc, 1980.
- Ože, Mark. *Nemesta*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005.
- Prakash, Gyan. “Imaging the Modern City“, u: Gyan Prakash (ed.) *Noir Urbanism: Distopic Images of the Modern City*. Princeton, Oxford: Princeton Unicersity Press, 2010.
- Perović, R, Miloš. *Antologija: Teorija arhitekture XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Popović, Ilija i Glibetić, Radovan. *Mokrogorci na šinama*. Beograd: Udruženje Mokrogoraca „Šargan“, 2000.
- Rabinow, Paul. “Space, knowledge, and Power“, u: Rabinow (ed.), *The Foucault Reader*, 1984, 239-56.

- Rendell, Gendep, (eds), *Space Architecture: An Interdisciplinary Introduction*. New York: Routledge, 2000.
- Ritzer, George. *Enchanting a Disenchanted World: Revolutionizing the Means of Consumption*. Los Angeles: Sage Publications, Ltd, 1999.
- Robowick, Paul. *Producing the Figural or, Philosophy After the New Media*. Durham&London: Duke University Press, 2001
- Siebers, Tobin. *Heterotopia: Postmodern Utopia and the Body Politic*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994.
- Soja, Edvard. *Thirdspace*, Oxford: Blackwell, 1996.
- Soja, Edward. *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and other real-and-imagine place*. Blackwell Publisher, 2000.
- Sorokin, Michael. *Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space*. New York: Hill and Wang, 1992.
- Sodža, Edvard, *Postmoderne geografije: Reafirmacija prostora u kritičkoj socijalnoj teoriji*. Beograd: Centar za medije i komunikacije, 2013.
- Stavrides, Sauros. "Heterotopia and the Experience of Porous Urban Space", u: Franck, Karen A., Stevens, Quentin (eds). *Loose Space: Possibility and Diversity in Urban Life*. London: Routledge, 2008.
- Subotić, Irina (ur.). *Umetnost na kraju veka* . Beograd: Clio, 1998.
- Sundaram, Ravi. "Imaging Urban Breakdown: Delhi in the 1990s", u: Gyan Prakash (ed.) *Noir Urbanism: Distopic Images of the Modern City*. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2010.
- Schickel, Richard. *The Disney Version: The Life, Times, Art and Commerce of Walt Disney*. Chicago: Ivan R. Dee, Publisher, 1997.
- Tafuri, Manfredo. *The Sphere and the Labyrinth*, London: MIT Press, 1987.
- Teyssot, Georges. "Heterotopias and the History of Spaces" u: M. Hays (ed.), *Architecture Theory since 1968*. London: MIT Press, 1998.
- Findrik, Ranko. *Narodno neimarstvo: stanovanje*. Sirogojno: Muzej "Staro selo", 1994.
- Фуко, Мишел. *Археологија знања*. Београд: Плато, 1998.

- Фуко, Мишел. *Надзирати и кажњават: Рођење затвора*. Београд: Просвета, 1997.
- Fuko, Mišel. *Poredak diskursa*. Loznica: Karpos, 2007
- Fuko, Mišel. „Predavanje od 7. januara 1976“, u: Fuko, Mišel. *Moć/Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012.
- Fuko, Mišel. „Razgovori sa Mišel Fukoom“, u: Fuko, Mišel. *Moć/Znanje: Odabrani spisi i razgovori 1972-1977*. Novi Sad: Mediteran Publishing, 2012.
- Fuko, Mišel. *Riječi i stvari: Arheologija humanističkih nauka*. Beograd: Nolit, 1971.
- Harvey, David. *Spaces of Hope*, Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000.
- Harvey, David. “The Experience of Space and Time” u: Harvey, David. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Cambridge, Massachusetts: Blackwell Publishers, 1989., 201-284.
- Hartli, Džon (ur). *Kreativne industrija*. Beograd: Clio, 2007.
- Hetherington, Kevin. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge, 1977.
- Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge Massachusette: MIT Press, 2000.
- Hays, Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*, London: MIT Press, 1998
- Hillier, Bill i Hanson, Julienne. “The Reasoning Art: or, The Need for an Analytical Theory of Architecture”, London: Space Syntax First International Symposium, 1997.
- Hill, Jonathan. *Occupying Architecture: Between the Architect and the User*. London: Routledge, 1998.
- Cairns, Stephen. *Drifting: Architecture and Migrancy*. New York: Routledge, 2003.
- Casteneda, Ernesto. “Places of Stigma: Ghetto, Barrios and Bonlieu”, u: Hutchison, Ray i Haynes, Bruce D. (ed.) *The Ghetto: Contemporary Global Issues and Controversies*. Boulder: Westview Press, 2012; 159-191.
- Castells, Manuel. *The Power of Identity: The Information Age: Economy, Society, and Culture*. London: Wiley-Blackwell, 2011
- Cenzatti, Marco. “Heterotopia of difference”, u: de Cauter, Dehaene, eds. *Heterotopia and the City*. London, New York: Routledge, 2008.

- Clavé, Salvador Anton. *The Global Theme Park Industry*. London: CABI Pubisling, 2007.
- Clifford, James. "Notes on Travel and Theory" u Clifford, Dharesh (ed), *Traveling theories, Traveling Theorists*. Santa Cruz: University of California Santa Cruz, 1989.
- Coleman, Nathaniel. *Utopias and Architecture*. New York: Roulledge, 2005.
- Cvetić, Mariela. *Das Unheimliche: psihoanalitičke i kulturalne teorije prostora*. Beograd: Univerzitet u Beogradu – Arhitektonski fakultet i Orion Art, 2011.
- Dženks, Čarls. *Nova paradigma u arhitekturi: jezik postmodernizma*. Beograd: Orion Art, 2007.
- Шое, Франсоаз. *Урбанизам, утопија и стварност*. Београд: Издавачко предузеће Грађевинска књига, 1978.
- Šuvaković, Miško. *Diskurzivna analiza*. Beograd: Orion Art i Katedra za muzikologiju Fakulteta muzičke umetnost Beograd, 2010.
- Šuvaković, Miško. „Eklektično“, u: Glosar. *Moderna i postmoderna umetnost: Karakteristični termini i njihove upotrebe u devedesetim*. Novi Sad: Projekat, 2001, 11-15.
- Waldrep, Shelton. *The Dissolution of Place: Architecture, identity, and the Body (Ashgate Studies in Architecture)*. Burlington: Ashgate Publihing Company, 2013.
- Wirth, Louis. *The Ghetto*. Chicago: Phoenix, 1928.
- Webb, David, (ed), *The Transparent Society*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

ИЗВОРИ/ПЕРИОДИКА

- Davis, Teresa. "Third Spaces or Heterotopias? Recreating and Negotiating Migrant Identity Using Online Spaces", *Sociology*. 44 (4), (2010); 661-677.
- Van Leeuwen Lang, Theo. "Discourses of identity“, *Cambridge University Press*, (12) January (2009); 212–22.
- Gieryn, "A Space for Place in Sociology" , *Annu. Rev. Sociol*, 26, (2000);463–496.

- Glassie, Henry. "Architecture, Vernacular, Tradition, and Society", TDSR vol1. (1990)
- King, J. Margaret. "The Theme Park: Aspects of Experience in a Four-Dimensional Landscape." *Centar of Cultural Studies & Analysis*, vol. 34, (2002), no. 2.
- King, N. "Disneyland and Walt Disney World; Traditional Values in Futuristic Form." *Journal of Popular Culture*, (Summer 1981);160-140.
- Koolhaas, Rem. "Junkspace", *JSTOR*, Vol.100, (Spring, 2002);175-190.
- Kornberger, Martin i Clegg, Stewart. "The Architecture of Complexity", *Culture and Organization*, Vol. 9 (2), (June 2003); 75-91.
- Миленковић, Павле. „Границе региона: хетеротопија и идентитет. Епистемолошки аспект“, *Социолошки преглед*, vol. XXXVI no. 1-2, (2002)
- Saldanha, Arun. "Heterotopia and structuralism", *Environment and Planning*, volume 40, 2080 – 2096.
- Smith, Catherine. "Looking for Liminality in Architectural Space," *LIMEN, Journal for Theory and Practice of Liminal Phenomena*, vol. 1/2001.
- Scott, Felicity. "Involuntary Prisoners of Architecture", *October*, no. 106, (2003), 75-101.
- Topianka, J. Robert. "Foucault, Borges, Heterotopia: Producing Knowledge in Other Space", *Foucault Studies*, No 9, (September 2010), 54-70.

Интернет извори:

James Clifford, "Notes on Travel and Theory"
http://complit.utoronto.ca/wp-content/uploads/COL1000Week08_Nov4_JamesClifford.pdf
 (приступљено 11.06.2014.)

<https://en.wikipedia.org/wiki/Dystopia> (приступљено 22.11.2014)

Gyan Prakash, "Imaging the Modern City"
<http://press.princeton.edu/chapters/i9334.pdf> (приступљено 13.11.2015.)

Rem Koolhaas – "Exodus"
http://collageandarchitecture.com/wp-content/uploads/2012/02/Rem_Koolhaas.pdf
 (приступљено 28.12.2015.)

Victor Turner, *Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage*.

<http://hiebertglobalcenter.org/blog/wp-content/uploads/2013/03/Reading-20-Victor-Turner-Betwixt-and-Between.pdf> (приступљено 22.07.2015.)

Mathew Krissel, "The Architecture of Space and the Fold", Philosophy of Materials and Structures.

https://digitalprocess.files.wordpress.com/2011/01/gillesdeleuze_fold.pdf
(приступљено 6.06.2015.)

Teyssot, Georges. *The Diagram as Abstract Machine*

http://www.nomads.usp.br/virus/virus07/secs/invited/virus_07_invited_1_en.pdf
(приступљено 23.12.2015)

Sarnitz, August. "Adolf Loos: Architect, Cultural Critical, Dandy".

<https://ccafurniture.files.wordpress.com/2011/09/loos.pdf> (приступљено 12.03.2015.)

http://www.corp.at/archive/CORP2013_14.pdf (приступљено 2.11.2014.)

Schroeder. *Architecture and Asylum: A Critical Analysis of the Segregation/ Integration of Asylum Seeker in Denmark.*

<http://unit-21.com/wp-content/uploads/2014/06/Simona-Thesis.pdf>
(приступљено 22.04.2015.)

"Први рез"

<http://www.simonidasimonida.com/fotke/selected/selected%2001.html>
(приступљено 12. 01.2015.)

Bojard, Kristian, "Principles of Vernacular Design".

<http://www.response-abilityconference.com/paperspdf/Bjornard-VernacularPrinciples.pdf>
(приступљено 4.11.2015.)

<https://sr.wikipedia.org/wiki/Дрвенград> (приступљено 11.03.2014.)

<http://www.visegradturizam.com/latinica/andricgrad> (приступљено 10.10.2014.)

Александар Кадидевић, „Историцке основе неовизантијске архитектуре у XIX веку“

<http://www.nisandbyzantium.org.rs/doc/zbornik3/PDFIII/Kadijevic.pdf>
(приступљено 12.11.2015.)

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/21/damien-hirst-ilfracombe-public-sculpture> (приступљено 12.04.2016.)

<https://news.artnet.com/people/damien-hirst-gets-green-light-to-build-city-70494>

<http://www.theguardian.com/commentisfree/2012/oct/21/damien-hirst-ilfracombe-public-sculpture> (приступљено 12.04.2016.)

<http://www.ahrc.ac.uk/documents/publications/cultural-value-project-final-report/>
(приступљено 12.04.2016.)

<https://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf>
(приступљено 12.04.2016.)

http://clou.uclan.ac.uk/10961/1/AHRC_CV20RDA_TOC_FINAL_2.pdf (приступљено
12.04.2016.)

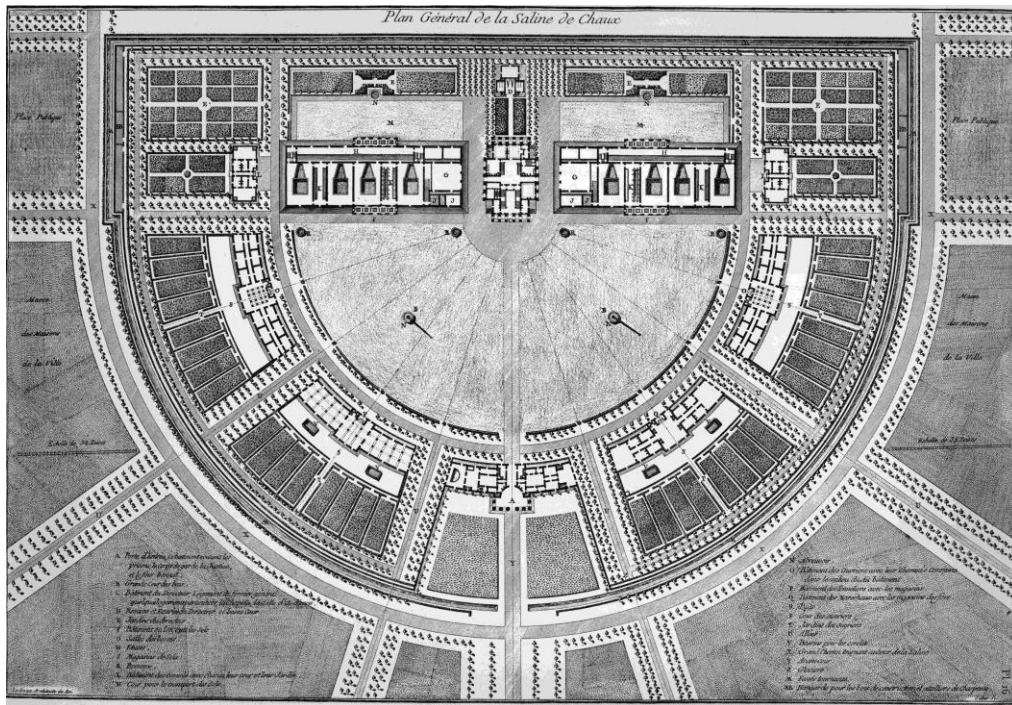
http://www.huffingtonpost.com/2014/08/01/damien-hirst-building-city-ilfracombe_n_5639189.html (приступљено 13.04.2016.)

<https://eprints.mdx.ac.uk/4282/1/LukeWhitePhD-HirstandtheSublime-erepository.pdf>
(приступљено 12.04.2016.)

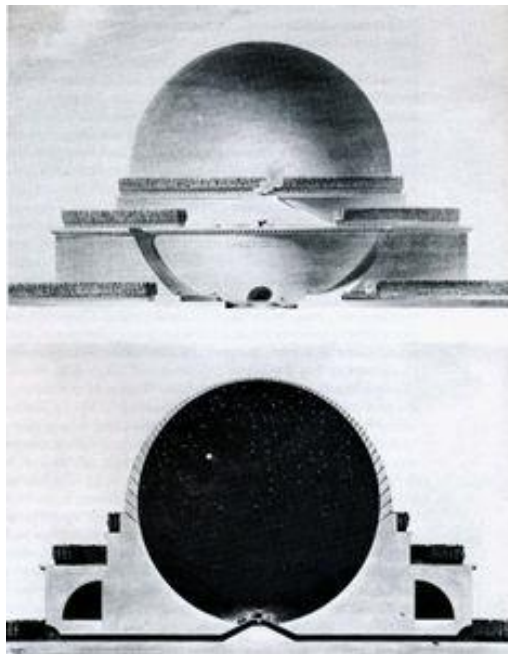
<http://www.politika.rs/sr/clanak/352850/Spektar/Zivot-i-stil/Pocela-izgradnja-ruskog-Diznilenda> (приступљено 11.04.2016.)

<http://vizkultura.hr/heizerov-grad-the-city/> (приступљено 2.05.2016.)

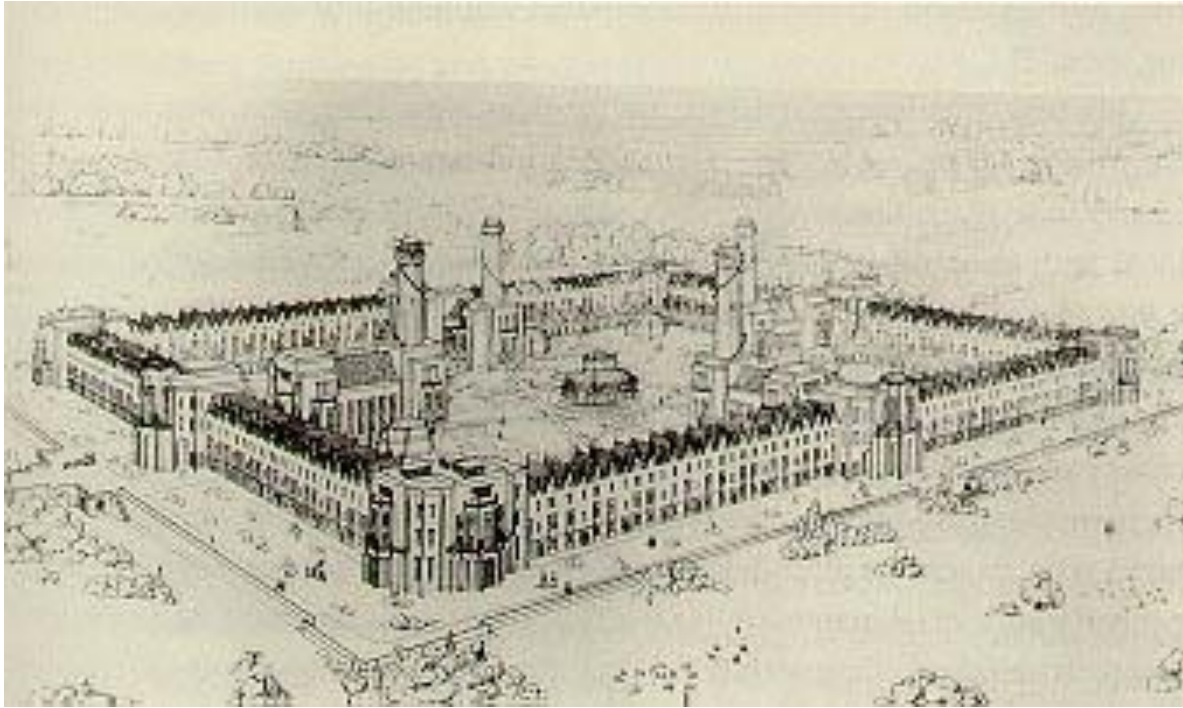
Прилози: слике



Слика 1.1. План „Солане“, Клод Никола Леду, 1775 -1778.
 Извор :[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Arc-et-Senans -
 Plan de la saline royale.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/7b/Arc-et-Senans_-_Plan_de_la_saline_royale.jpg) (преузето 12.12.2015)



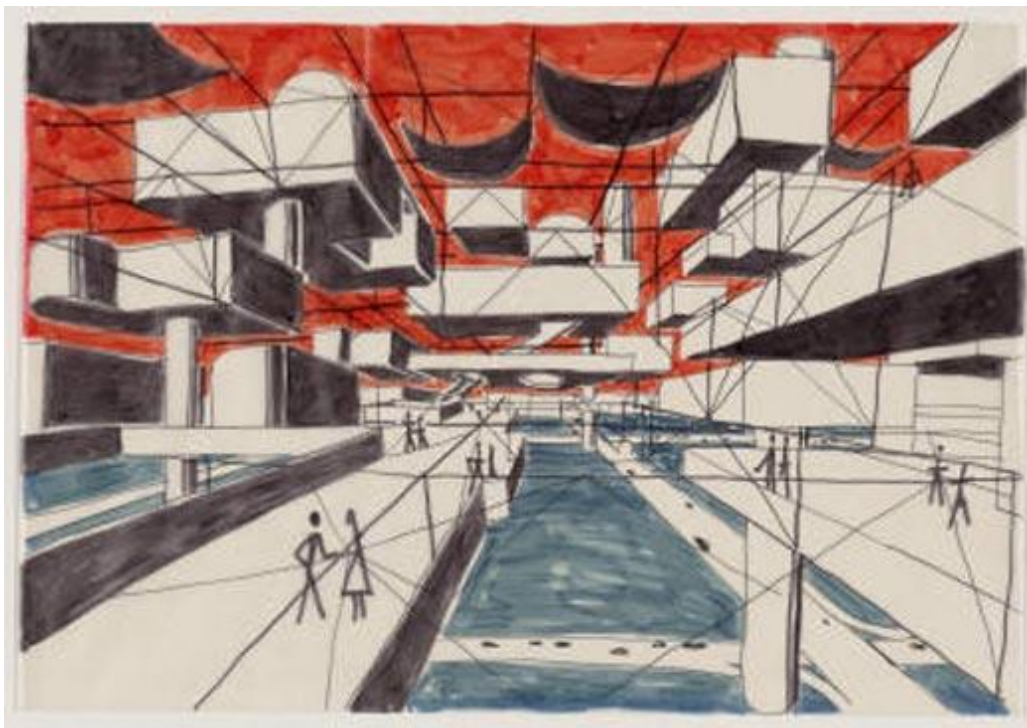
Слика 1.2. „Споменик Њутну“, Етјен Луи Буле, 1784.
 Извор :<https://www.pinterest.com/jeremygivord/etienne-louis-boulee/>
 (преузето 12.12.2015.)



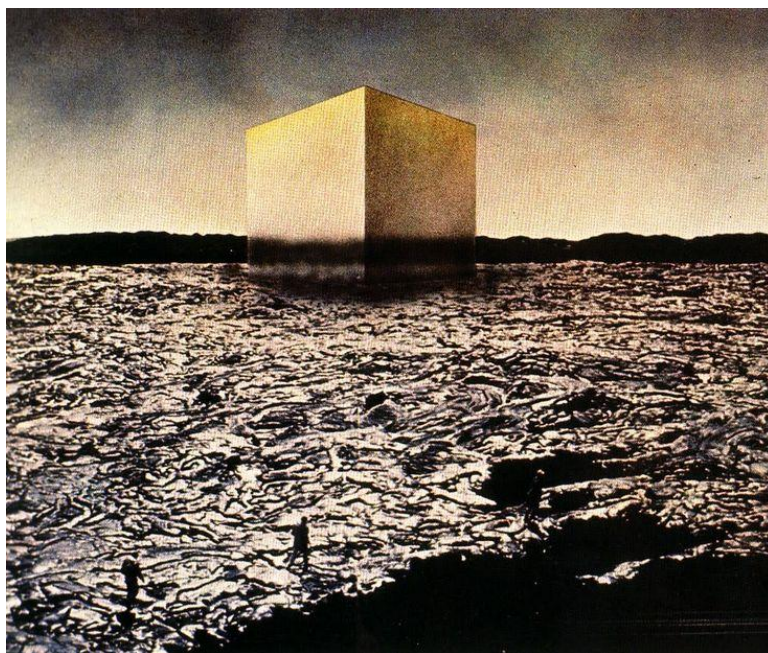
Слика 1.3 „Нова Хармонија“, Роберт Овен, 1825.
Извор: <http://xroads.virginia.edu/~hyper/hns/cities/newharmony.html> (преузето 10.12.2015)



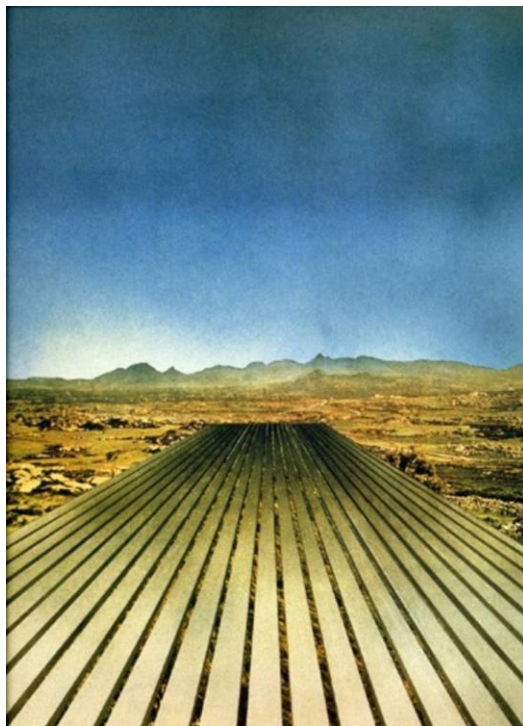
Слика 1.4. Пројекат „Фаланстерија“, Шарл Фурије
Извор: <http://web.tiscali.it/icaria/urbanistica/fourier/fourier.htm> (преузето 10.12.2015.)



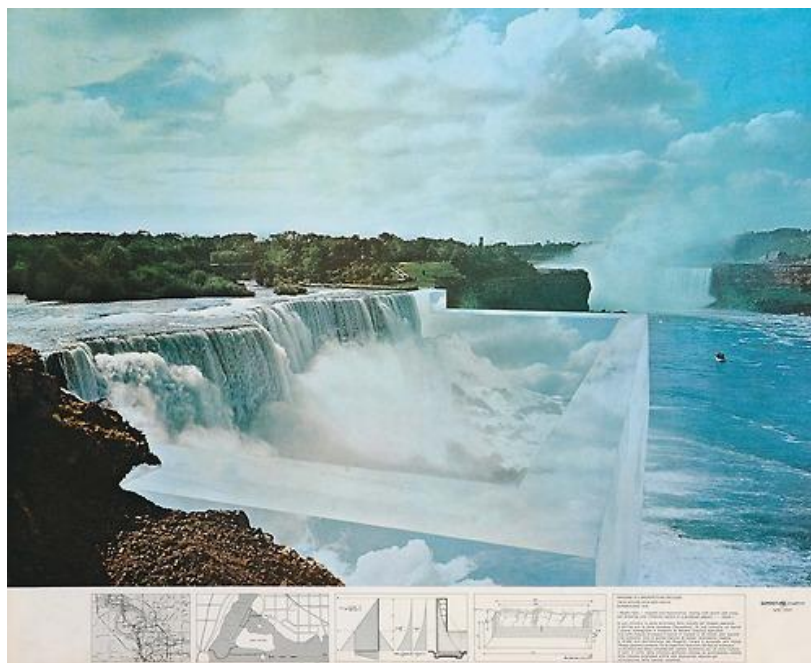
Слика 1.5. „Промана Авангарде“, Howard Gilman
Извор : <http://www.tinadicarlo.com/the-changing-of-the-avant-garde-visionary-works-from-the-howard-gilman-collection-2/> (преузето 10.12.2015)



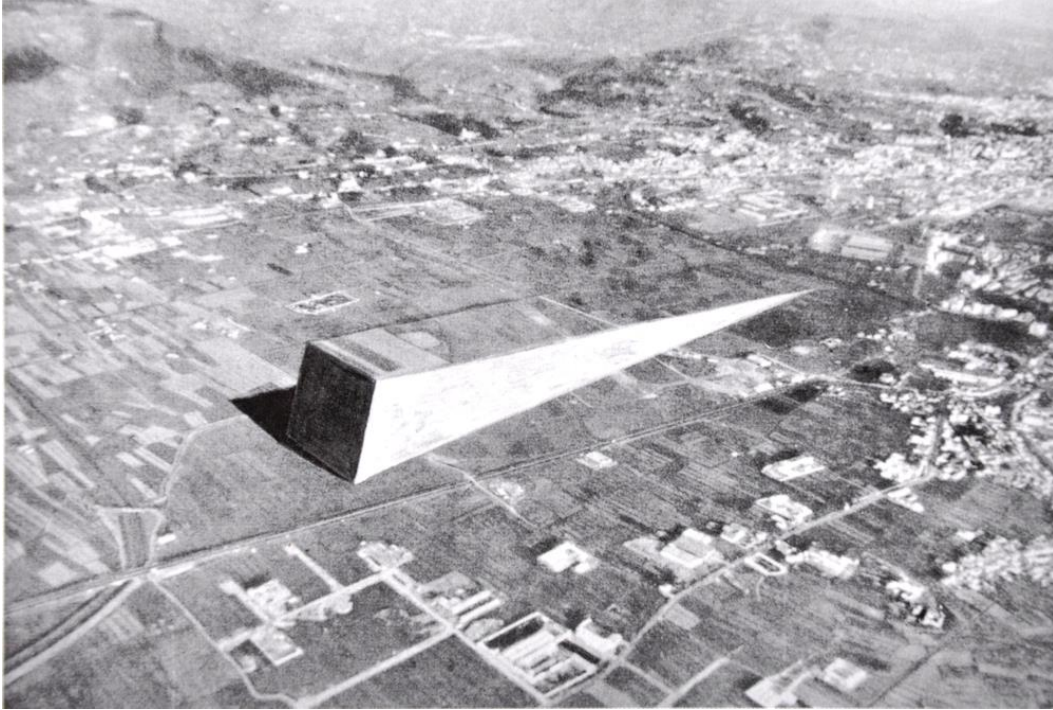
Слика 1.6. Пројекат „Дванаест идеалних градова“, „Суперстудио“
Извор : <https://www.pinterest.com/pin/500040364852319188/> (преузето 15.12.2015.)



Слика 1.7. Пројекат „Дванаест идеалних градова“ - *CUPtopia*, „Суперстудио“
Извор : <https://cup2013.files.wordpress.com/2011/01/city-of-book.jpg> (преузето 15.12.2015.)

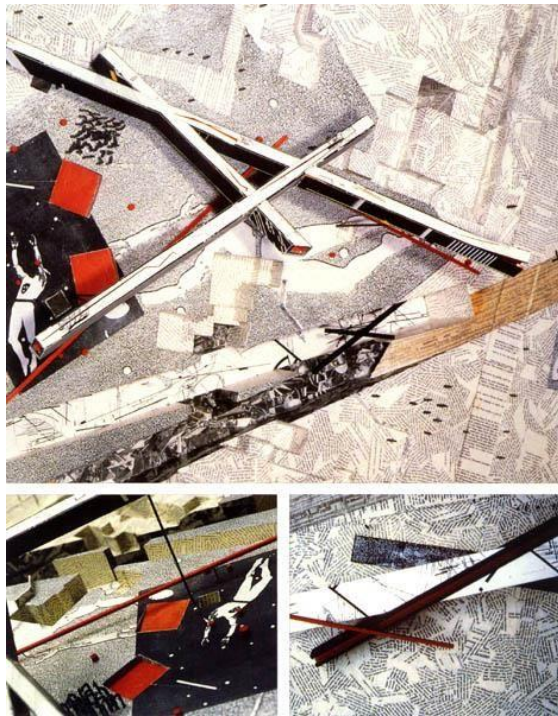


Слика 1.8. Пројекат „Архитектура рефлексije“ ("Reflected Architecture"), „Суперстудио“, 1970.
Извор : <http://the-production-of-space.tumblr.com/post/70678404924/superstudio-reflected-architecture> (преузето 15.12.2015.)



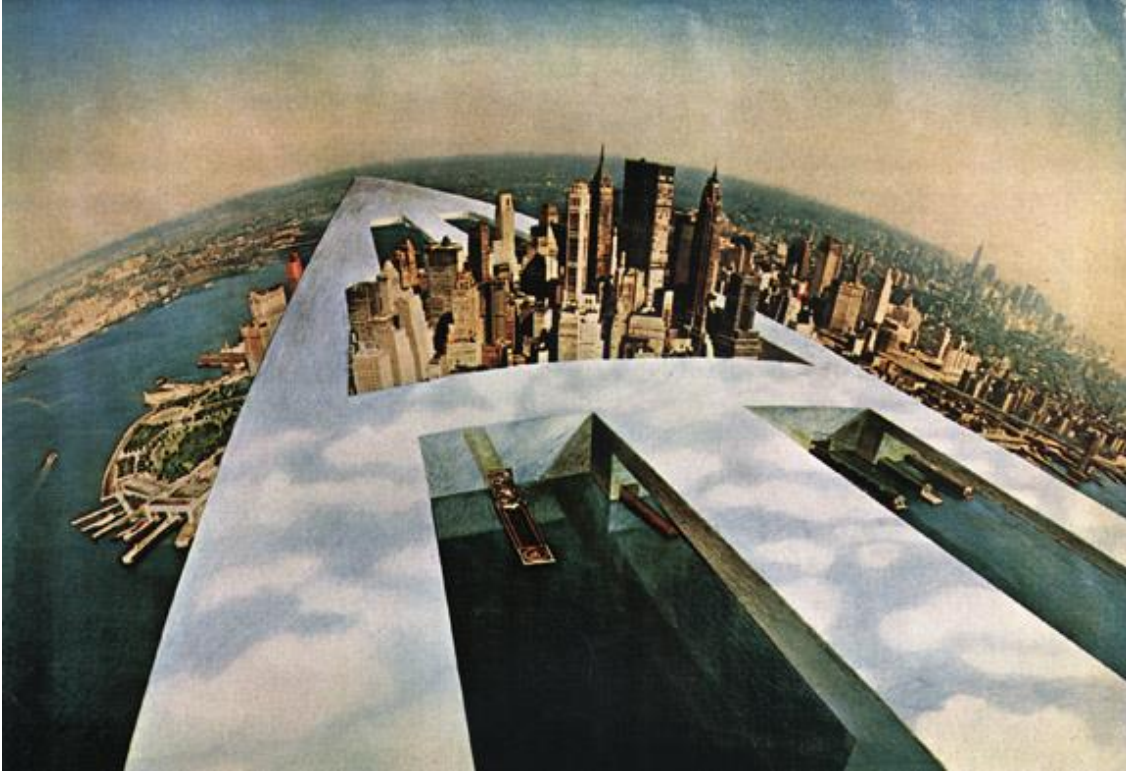
Слика 1. 9. Пројекат "Belvedere", „Архизум“, 1969.

Извор: <http://laboratoireurbanismeinsurrectionnel.blogspot.rs/2013/05/france-europa-city.html>
(преузето 15.12.2015.)

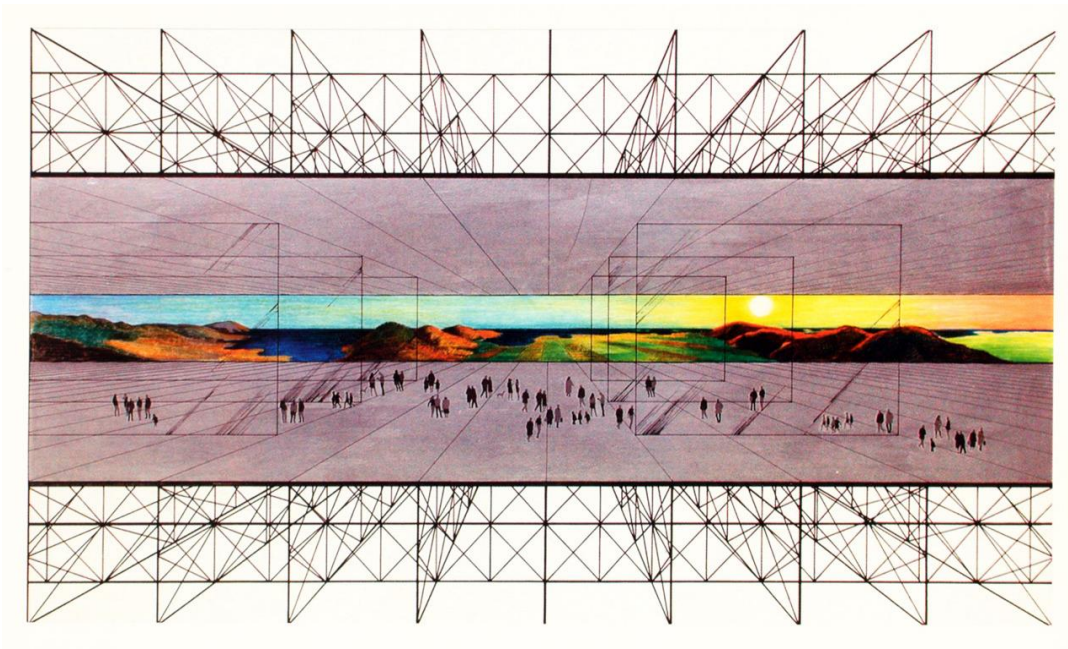


Слика 1.10. Пројекта „Град на ивици“ ("City Edge"), Данијел Либекинд

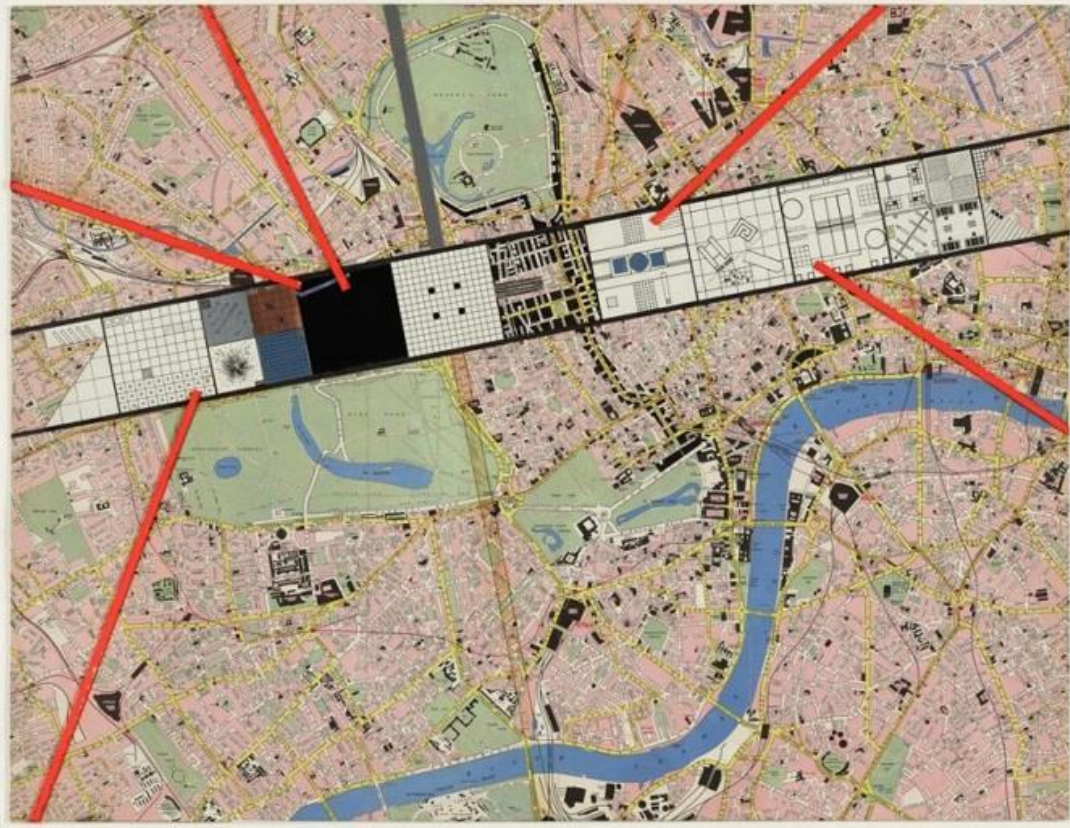
Извор: <https://www.pinterest.com/pin/320248223474865498/> (преузето 17.12.2015.)



Слика 1.11. Пројекат "Continuous Movement" , „Суперстудио“, 1969.
Извор: http://arch122superstudio.blogspot.rs/2012/06/continuous-monument-architectural-model_15.html
(преузето 18.12.2015.)

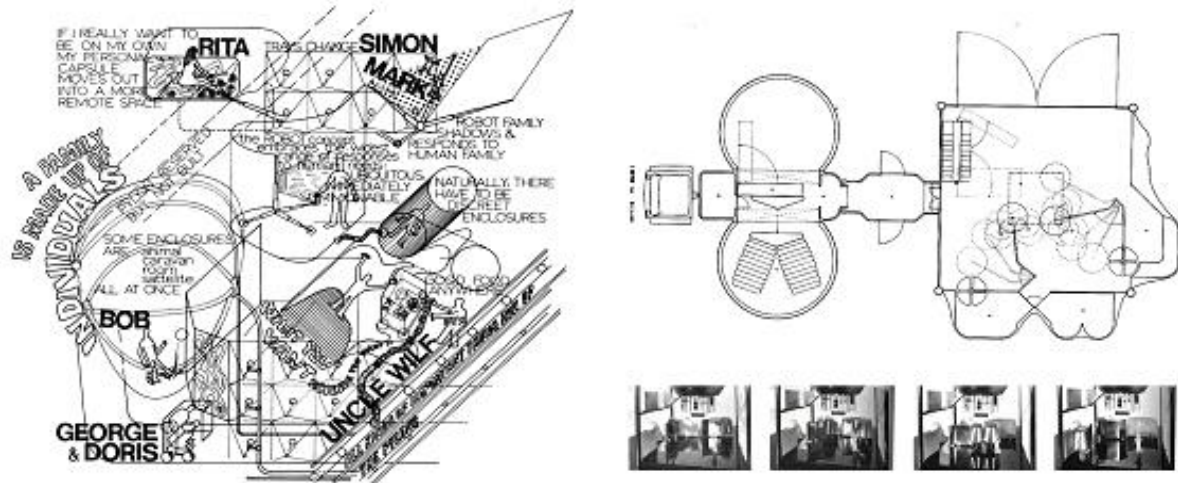


Слика 1.12. Пројекат „Нон-стоп град“ ("Non-Stop City"), „Суперстудио“, 1974.
Извор: <https://www.tumblr.com/search/non%20stop%20city> (преузето 18.12.2015.)



Слика 1.13. Пројекат „Егзодус“ ("Exodus"), Рем Кулхас, 1972.

Извор: <http://www.tehranprojects.com/Exodus-or-the-Voluntary-Prisoners-of-Architecture>
(преузето 18.12.2015.)



Слика: 1.14. Пројекта "Living Cities", „Архиграм“

Извор: <http://www.arcspace.com/bookcase/archigram---a-guide-to-archigram-1961-1974/>
(преузето 18.12.2015.)



Слика 2.1. Историјски пример хетеротопије, „Пале Ројал“ ("Palais Royal"), Париз
Извор: <https://www.frenchgardening.com/postcard.html?pid=12683955772074995> (преузето 4.10.2015.)



Слика 2.2. Пример савремене хетеротопије: „Гирдели трг“ ("Ghirardelli Square"), Сан Франциско
Извор: <http://www.bloomberg.com/news/articles/2013-09-24/jamestown-purchases-ghirardelli-square-in-san-francisco> (преузето: 4.10.2015.)



Слика 2.4. Пример савремене хетеротопије, „Квинси Маркет“ ("Quincy Market")
Извор: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Quincy_market_pano.jpg (преузето 4.10.2015.)



Слика 2.3. Пример савремене хетеротопије: „Лезал“ ("Les Halles"), Париз
Извор: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Les-halles.jpg> (преузето 4.10.2015.)



Слика 2.5 Пример хетеротопије настале на основу уметничких аспирација: „Фабрика“ ("Factory"), Енди Ворхол, 1962.

Извор: <http://www.thenational.ae/arts-life/the-review/how-nyu-abu-dhabi-recreated-andy-warhols-the-factory-for-one-night> (преузето 12. 2. 2016.)



Слика 2.6. Пример хетеротопије настале на основу уметничких аспирација: „Институт Марине Абрамовић“ ("MAI"), Хадсон,

Извор: <http://www.mai-hudson.org/calendar/2014/4/2/marina-abramovic-lecture-at-the-museum-of-fine-arts-in-boston-massachusetts> (преузето 12.02.2016.)



Слика 2.7. Пример хетеротопије као кулисне формације: „Гинеџита“ ("Cinecitta"), Авала филм
Извор: <http://www.glasamerike.net/content/prodaja-avala-filma/2730545.html> (преузето 12.02.2016.)



Слика 2.8. Пример хетеротопије као кулисне формације:Теразије II, Нови Београд
Извор: <http://www.njuz.net/arheolozi-blizu-otkriva-koja-je-civilizacija-sagradila-repliku-terazija/>
(преузето 10.11.2015)



Слика 3.1. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Гордане Хајиновић
Извор: Каталог изложбе „Ја нисам Ја“ групе аутора „ЕхСентар“, Институту Сервантес, Београд, 2016.



Слика 3.2. Достизање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Александре Лековић
Извор: Каталог изложбе „Ја нисам Ја“ групе аутора „ЕхСентар“, Институту Сервантес, Београд, 2016



Слика 3.3. Достижање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Момира Чавића
Извор: каталог изложбе „Ја нисам Ја“ групе аутора „ЕхСентар“, Институту Сервантес, Београд, 2016



Слика 3.4. Достижање „другости“ – „стадијум огледала“: фотографије Лазара Лековића
Извор: каталог изложбе „Ја нисам Ја“ групе аутора „ЕхСентар“, Институту Сервантес, Београд, 2016



Слика 3.5. Принцип сепарације и транзиције и инкорпорације у процесу „лиминације“: Акропољ (Acropolis Propylaea)

Извор: http://people.duke.edu/~wj25/UC_Web_Site/hum98/Acropolis-parth1.asp (преузето 10.09.2015.)



Слика 3.6. Принцип транзиције у процесу „лиминације“, "Mill Owner's Association", Ле Корбизије, 1951.

Извор: <http://anglegrinder.org/2015/04/10/building-the-revolution/> (преузето 10.09.2015.)



Слика 4.1. Приказ најпознатијег тематског парка: „Магично краљевство“ у Дизниленду
Извор: <http://dlrprepschool.com/my-favorite-7-day-disneyland-trip-plan-for-families/>
(преузето 5.10.2015.)



Слика 4.2. Хетеротопија илузије: „Земља сутрашњице“ у Дизниленду
Извор: [http://disney.wikia.com/wiki/Tomorrowland_\(Disneyland\)](http://disney.wikia.com/wiki/Tomorrowland_(Disneyland)) (преузето 5.10.2015.)



Слика 4.3. Хетеротопија илузије: "EPCOT" центар у Дизниленду
Извор: <http://www.cbsnews.com/news/1-dead-following-bus-crash-near-disneys-epcot/>
(преузето 3.03.2015.)



Слика 4.4. Пример „порозности“ хетеротопија: хотел у Дизниленду, Париз
Извор: <http://www.sportstoursinternational.co.uk/events/disneyland-paris-half-marathon/>
(преузето 3.03.2015.)



Слика 4.5. Пример присуства историјског наратива у тематском парку "Isla Magica", Севиља
Извор: <http://amusementparks.today/en/tag/industry/> (преузето 3.03.2015.)



Слика 4.6. Пример присуства наратива у виду дечијих прича у тематском парку "Efteling",
Холандија, 1952.
Извор: <http://mapio.net/o/802094/> (преузето: 5.01.2016.)



Слика 4.7. Земља играчака "Legoland", хотел

Извор: <http://www.popsugar.com/moms/Legoland-Florida-Hotel-Opens-37538420#photo-37538420>
(преузето 5.01.2016.)



Слика 4.8. Приказ смештаја избеглица у виду хетеротопија прибежишта: УНХЦР, Zattari village

Извор: <http://www.vosizneias.com/news/photos/view/106972274>
(преузето 10.02.2015)



Слика 4.9. Избеглички камп у Кенији

Извор: <http://www.reuters.com/article/us-kenya-attacks-idUSKBN0N20DQ20150411>
(преузето 10.02.2015.)



слика 4.10. Камп УНХЦР-а у централној Африци

извор: <http://www.unhcr.org/pages/49e45c056.html> (преузето 10.02.2015.)



Слика 4.11. Центар за азил у Бањи Ковиљачи

Извор: <http://ba.n1info.com/a47513/Svijet/Regija/Centar-za-azil-u-Banji-Koviljaci.html>
(преузето 10. 05.2015.)



Слика 4.12. Центар за азил у Боговођи

Извор: <http://www.novosti.rs/vesti/srbija.73.html%3A490437-Tuca-azilanata-u-Bogovodji>
(преузето 10.05.2015.)



Слика 4.13. Пример хетеротопија прибежишта: Јеврејски гето, Франкфурт, 1868.
Извор: <https://en.wikipedia.org/wiki/Ghetto> (преузето 10.02.2015.)



Слика 4.14. Пример формирања идентитета унутар хетеротопија прибежишта, гето - графити
Извор: <http://www.wallconvert.com/converted/ghetto-graffiti-hd-wallpaper-for-1920x1200-widescreen-11-1227-219177.html> (преузето 10.02.2015.)



Слика 4.15. Пример хетеротопија прибежишта: гето, Харлем
Извор: <http://voodoochains.jugem.cc/?eid=940> (преузето 10.02.2015)



Слика 4.16. Пример креирање идентитета у гетоизованим подручјима у Совети, Јоханесбург
Извор: <http://mgafrica.com/article/2014-09-09-soweto-the-ghetto-soul-of-johannesburg-with-better-roads-than-nairobi> (преузето 10.02.2015)



Слика 5.1. Изложба „Први рез“ Симониде Рајчевић - инсталација
Извор:<http://www.simonidasimonida.com/fotke/thefirstcut2014/thefirstcut%202014.html>
(преузето 10.02.2015.)



Слика 5.2. Приказ хетеротопијске дислокације дискурса: цртеж Симониде Рајчевић на изложби „Први рез“
Извор:<http://www.simonidasimonida.com/fotke/thefirstcut2014/thefirstcut%202014.html>
(преузето 10.02.2015.)



Слика 5.3. Приказ хетеротопијске дислокације дискурса: цртеж Симониде Рајчевић на изложби „Први рез“
Извор:<http://www.simonidasimonida.com/fotke/thefirstcut2014/thefirstcut%202014.html>
(преузето 10.02.2015.)



Слика 5.4. Скулптура „Верити“ у пејзажу Илфракума, Демиен Хрст
Извор: <http://www.damienhirst.com/verity> (преузето 16.04.2016.)



Слика 5.5. „Сублимишућа уметност“: „Верити“, Демиен Хрст
Извор: <http://www.dailymail.co.uk/news/article-2218664/The-bump-beach-arrives-Damien-Hirst-s-65ft-statue-pregnant-woman-place-seaside-town.html> (преузето 16.04.2016.)



Слика 5.6. План „Јужног проширења“ у Илфракуму, Уједињена Британија
Извор: <http://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2013/december/10/why-is-damien-hirst-trying-to-build-a-village/> (преузето: 16.04.2016.)



Слика 5.7. Цртеж нове хетеротопијске заједнице Демисна Хрста, „Јужно проширење“
Извор: <http://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2013/december/10/why-is-damien-hirst-trying-to-build-a-village/> (преузето: 16.04.2016.)



Слика 5.8. Цртеж планиране заједнице Демиена Хрста, „Јужно проширење“
Извор: <http://www.bbc.com/news/uk-england-devon-28555656> (преузето: 16.04.2016.)



Слика 5.9. План постојећег града "The City" уметника Мајкла Хејзера
Извор: <http://stremmelgallery.com/category/artists/page/2/> (преузето 2.05.2016.)



Слика 5.10. Објакта у „Граду“ Мајкла Хејзера

Извор: <http://www.awkwardmovements.com/2012/10/michael-heizer-city-installation.html>
(преузето: 2.05.2016.)

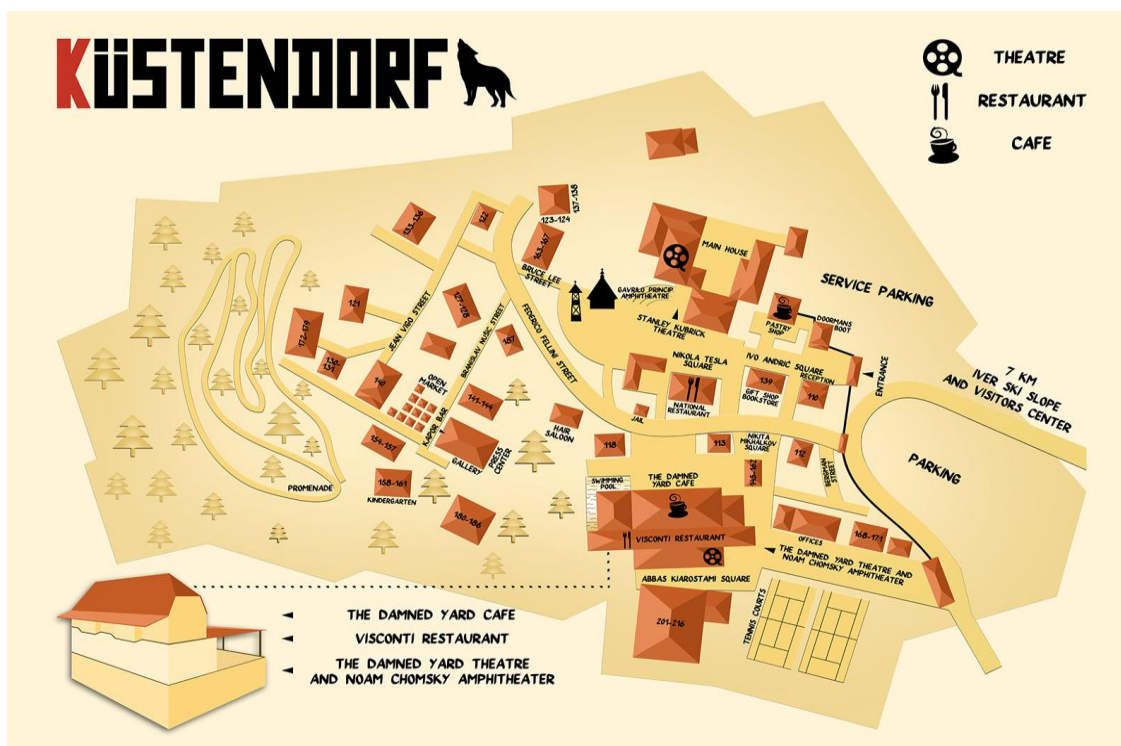


Слика 5.11. Пејзаж „Града“ Мајкла Хејзера

Извор: <http://www.polarinertia.com/may03/earthwk.htm> (преузето: 2.05.2016.)



Слика 5.12. Приказ пејзажа у оквиру традиционалне архитектуре, Дрвенград
 Извор: http://taratours.rs/?page_id=1198 (преузето 25.06.2015.)



Слика 5.13. Мапа Дрвенграда за време трајања филмског и музичког фестивала
 Извор: <http://kustendorf-filmandmusicfestival.org/2015/wp-content/uploads/2014/12/mapa2.jpg>
 (преузето 25.06.2015.)



Слика 5.14. Пример динарске куће у Дрвенграду

Извор: <http://www.paradisotravel.com/evropski-gradovi/andricgrad-drvengrad.html>
(преузето 25.06.2015.)



Слика 5.15. Пример јукстапозиције разних артефакта у Дрвенграду

Извор: <http://www.tara-planina.com/tara-kremna-mokra-gora-mecavnik.htm>
(преузето 25.06.2015.)



Слика 5.16. Пејзаж Дрвенграда
Извор: <https://en.wikipedia.org/wiki/Drvengrad> (преузето 25.06.2015.)



Слика 5.17. Пример традиционалне архитектуре, Дрвенград
Извор: <http://apartmanibohemia.rs/o-zlatiboru/mokra-gora/> (преузето 25.06.2015.)



Слика 5.18. Ентеријер једне од соба у хотелу „Меџавник“ у Дрвенграду
Извор: <http://gbtimes.com/travel/fairytales-still-exist-1> (преузето 25.06.2015.)



Слика 5.19. Пејзаж Андрићграда у Вишеграду

Извор: <http://www.paradisotravel.com/evropski-gradovi/andricgrad-drvengrad.html>
(преузето 22.07.2015.)



Слика 5.20. План реализованих и нереализованих објеката у Андрићграду
 Извор: <http://www.ues.rs.ba/lat/univerzitet/medjunarodna-saradnja/naucne-konferencije-i-skupovi/ekonomija-i-kriza/andricgrad> (преузето 22.07.2015.)



Слика 5.21. Модел будућег изгледа Андрићграда
 Извор: <http://www.drinainfo.com/tours/andricgrad/> (преузето 22.07.2015.)



Слика 5.22. Модел са постојећим и планираним објектима у Андрићграду
Извор: <http://www.drinainfo.com/tours/andricgrad/> (преузето 22.07.2015.)



Слика 5.23. Изглед трга и Градске куће у класицистичком стилу
Извор: <http://www.andricgrad.com/2014/06/sve-kule-grada-od-kamena/>
(преузето 22.07.2015.)



Слика 5.21. Шеталиште у Андрићграду које води до трга на коме је споменик Иви Андрићу
Извор: <http://www.andricgrad.com/turisticka-ponuda/> (преузето 22.07.2015.)



Слика 5.22. Пејзаж Адриграда и вишеградског моста
Извор: <http://www.drinainfo.com/tours/andricgrad/> (преузето 22.07.2015.)

Биографија кандидата

Кандидаткиња Јелена Михајловић је рођена 01.06.1983. године у Рашкој, где је завршила основну школу и Гимназију „Рашка“. Добитник је Вукове дипломе за изузетан успех током основног и средњег школовања. Кандидаткиња је 2002. године уписала основне студије на Архитектонском факултету Универзитета у Београду и дипломирала 2008. године са просечном оценом током студија 8.15 и оценом 10 на дипломском раду и тиме стекла звање дипломираног инжењера архитектуре. Докторске студије Архитектонског факултета Универзитета у Београду кандидаткиња је уписала школске 2009/2010. године где је положила све испите предвиђене наставним програмом докторских академских студија, студије уметничког карактера, основне области истраживања из домена Архитектуре и урбанизма, чиме је стекла право за пријаву докторске дисертације.

Рад у струци кандидаткиња је започела 2007. године, као члан тима и самостално, у својству сарадника пројектанта, пројектанта и коаутора на више урбанистичких, архитектонско-урбанистичких и архитектонских пројеката. Поред рада у струци, Јелена Михајловић се бави и научним радом и истраживањима из области филозофије архитектонског пројектовања и из ове области објавила је неколико стручних и научних радова.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Михајловић Јелена

број индекса 74/Д2009

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

САВРЕМЕНИ ПРОСТОРИ ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ

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

Потпис докторанда

У Београду, 09.03.2016.

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Jelena Mijalovic', written over a horizontal line.

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора	Јелена Михајловић
Број индекса	74/Д2009
Студијски програм	Докторске академске студије научног карактера: Област АРХИТЕКТУРА И УРБАНИЗАМ
Наслов рада	Савремени простори хетеротопија у архитектури
Ментор	проф. Зоран Лазовић
Потписани/а	Јелена Михајловић

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 09.05.2016



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

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

САВРЕМЕНИ ПРОСТОРИ ХЕТЕРОТОПИЈА У АРХИТЕКТУРИ

која је моје ауторско дело.

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

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

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

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

Потпис докторанда

У Београду, 09.05.2009.

