



UNIVERZITET U NOVOM SADU
FAKULTET TEHNIČKIH NAUKA U NOVOM SADU



Višnja Žugić

**PERFORMATIVNOST ARHITEKTONSKOG PROSTORA:
Arhitektonski subjekat u funkciji proizvodnje značenja**

doktorska disertacija

mentor: prof. dr Radivoje Dinulović

Novi Sad, 2017.



УНИВЕРЗИТЕТ У НОВОМ САДУ • ФАКУЛТЕТ ТЕХНИЧКИХ НАУКА
21000 НОВИ САД, Трг Доситеја Обрадовића 6

КЉУЧНА ДОКУМЕНТАЦИЈСКА ИНФОРМАЦИЈА

Редни број, РБР:		
Идентификациони број, ИБР:		
Тип документације, ТД:	Монографска публикација	
Тип записа, ТЗ:	Текстуални штампани материјал	
Врста рада, ВР:	Докторска дисертација	
Аутор, АУ:	Вишња Жугић	
Ментор, МН:	Проф. др Радивоје Динуловић, редовни професор	
Наслов рада, НР:	Перформативност архитектонског простора: Архитектонски субјекат у функцији производње значења	
Језик публикације, ЈП:	Српски	
Језик извода, ЈИ:	Српски	
Земља публикавања, ЗП:	Република Србија	
Уже географско подручје, УГП:	Војводина	
Година, ГО:	2017.	
Издавач, ИЗ:	Ауторски репринт	
Место и адреса, МА:	Нови Сад, Трг Доситеја Обрадовића 6	
Физички опис рада, ФО: (поглавља/страница/ цитата/табела/слика/графика/прилога)	10/230/528/0/28/4/0	
Научна област, НО:	Архитектура	
Научна дисциплина, НД:	Архитектонско-урбанистичко планирање, пројектовање и теорија	
Предметна одредница/Кључне речи, ПО:	Перформативност архитектуре, производња значења, функције архитектуре, архитектонски субјекат, активни и дејствени простор	
УДК		
Чува се, ЧУ:	У Библиотеци Факултета техничких наука	
Важна напомена, ВН:		
Извод, ИЗ:	Научно-истраживачки рад из области архитектуре; бави се истраживањем и преиспитивањем феномена перформативности архитектонског простора кроз успостављање његовог партикуларног и специфичног модела, који се везује за критеријум производње значења. Основне одреднице које су предмет истраживања су: механизми успостављања перформативног простора (механизми суочавања, корелације и кадрирања), примена теорије функција архитектуре (посебно дефинисање ко-перформативне и перформативне функције), дејственост и активност архитектонског простора.	
Датум прихватања теме, ДП:	16.11.2017. године	
Датум одбране, ДО:		
Чланови комисије, КО:	Председник:	Др Јелена Атанацковић Јеличић, редовни професор
	Члан:	Др Миљана Зековић, ванредни професор
	Члан:	Др Татјана Дадић Динуловић, редовни професор
	Члан:	Др Милена Драгићевић Шешић, редовни професор
	Члан, ментор:	Др Радивоје Динуловић, редовни професор



KEY WORDS DOCUMENTATION

Accession number, ANO :		
Identification number, INO :		
Document type, DT :	Monographic publication	
Type of record, TR :	Text, printed	
Contents code, CC :	Doctoral dissertation	
Author, AU :	Višnja Žugić	
Mentor, MN :	Radivoje Dinulović, PhD, full professor	
Title, TI :	Performativity of Architectural Space: Production of Meanings as a Function of Architecture	
Language of text, LT :	Serbian	
Language of abstract, LA :	Serbian	
Country of publication, CP :	Republic of Serbia	
Locality of publication, LP :	Vojvodina	
Publication year, PY :	2017.	
Publisher, PB :	Author's reprint	
Publication place, PP :	Novi Sad, Trg Dositeja Obradovića 6	
Physical description, PD : (chapters/pages/ref./tables/pictures/graphs/appendixes)	10/230/528/0/28/4/0	
Scientific field, SF :	Architecture	
Scientific discipline, SD :	Architectural-urban design, history and theory	
Subject/Key words, S/KW :	Performativity of architecture, production of meanings, functions of architecture, architecture as protagonist, active and effective space	
UC		
Holding data, HD :	Library of the Faculty of Technical Sciences, Novi Sad	
Note, N :		
Abstract, AB :	Scientific research from the field of architecture; considers the research of the phenomenon of architecture's performativity, through the establishment of its particular and specific model, related to the criterion of production of meanings. The research is determined by the following notions: mechanisms of establishing spatial performativity (mechanisms of confrontation, correlation, and framing); application of the architectural functions theory (especially defining the co-performative and performative function); effects and activity of architectural space.	
Accepted by the Scientific Board on, ASB :	16.11.2017.	
Defended on, DE :		
Defended Board, DB :		
President:	Jelena Atanacković Jeličić, PhD, full professor	Menthor's sign
Member:	Miljana Zeković, PhD, associate professor	
Member:	Tatjana Dadić Dinulović, PhD, full professor	
Member:	Milena Dragićević Šešić, PhD, full professor	
Member, Mentor:	Radivoje Dinulović, PhD, full professor	

Sadržaj:

1. UVOD	7
1.1 Predmet i problem istraživanja.....	9
1.2 Ciljevi istraživanja.....	12
1.3 Zadaci istraživanja.....	13
1.4 Sistem radnih hipoteza	14
1.5 Očekivani rezultati istraživanja	15
1.6 Primjenjene metode istraživanja.....	16
1.7 Mogućnost primene očekivanih rezultata.....	18
1.8 Obrazloženje potreba za istraživanjem.....	19
1.9 Pregled dosadašnjih istraživanja	20
1.9.1 Sistematizacija dosadašnjih istraživanja	20
1.9.2 Krićka analiza dosadašnjih istraživanja	22
2. ARHITEKTONSKI PROSTOR I PERFORMATIVNOST	30
2.1 Znaćenski obuhvati kvaliteta: Od performativa ka performativnosti.....	35
2.2 Znaćenski obuhvati fenomena: Od performansa ka pojmu izvođaćkih umetnosti.....	38
2.3 Arhitektura kao problem izvođaćkih umetnosti	42
3. TOKOVI, DEJSTVENOST I ISHODIŠNI EKSTREMI ARHITEKTURE	47
3.1 Napramapostavljeni arhitektonski sistemi: projektovanje i neprojektovanje.....	50
3.2 Dinamizam i nivoi funkcionisanja arhitektonske forme	53
3.3 Sublimacija.....	57
4. KONSTRUISANJE PROBLEMSKOG OKVIRA	59
4.1 Performativnost prostora, intertekstualnost i mehanizmi proizvodnje znaćenja.....	59
4.1.1 Mehanizam suoćavanja i koncept frontalnosti	63
4.1.2 Mehanizam korelacije i koncept <i>complicité</i>	68
4.1.3 Mehanizam kadriranja i koncept interpretativnog kljuća.....	71
4.2 Sistem mehanizama i estetićka komunikacija	76
5. MEHANIZAM SUOĆAVANJA: TEKSTUALNOST ARHITEKTONSKE FORME U FUNKCIJI PERFORMATIVA	79
5.1 Arhitektonski tekst kao konstativ i narativna funkcija prostora.....	82
5.2 Arhitektonski tekst kao performativ DŹ. L. Ostina	85
5.2.1 Performativna funkcija arhitektonskog prostora: definicija.....	100
5.2.2 Mogućnost prostornog gestićkog performativa.....	101
5.3 Relacije u sistemu funkcija: odnos tekstualna – narativna - performativna funkcija arhitekture.....	115

6. MEHANIZAM KORELACIJE: PROSTOR KAO AKTER U KONTEKSTIMA SCENSKIH IZVOĐENJA	119
6.1 Pozicija ravnoteže.....	124
6.1.1 Sažimanje prostora i tela u jedinstveno izvođenje	126
6.1.2 Ko-performativna funkcija arhitektonskog prostora: definicija	132
6.2 Projektantska nadgradnja kao ko-performativni potencijal arhitekture	134
6.3 Relacije u sistemu funkcija: ko-performativna i performativna funkcija arhitekture	140
7. MEHANIZAM KADRIRANJA: POSREDOVANA PERFORMATIVNOST PROSTORA	145
7.1 Konstrukcija prizora, problem reprezentacije i scenska funkcija prostora.....	147
7.2 Spoljašnji faktori uslovljavanja značenja: Prostor kao protagonista.....	150
7.2.1 Kadriranje prostora kao instrument umetničkog čina	152
7.2.2 Kadriranje prostora kao instrument društvenog aktivizma	159
7.3 Relacije u sistemu funkcija: scenska i performativna funkcija arhitekture.....	169
8. KOMPLEKSNI OBLICI PERFORMATIVNOG ARHITEKTONSKOG PROSTORA	172
8.1 Apsolutni dizajn i performativnost prostornih nivoa	172
8.2 Performativnost arhitektonskog <i>ne-dizajna</i> kao paradigma fenomena	184
9. ZAKLJUČAK	190
10. ZAVRŠNE NAPOMENE	199
LITERATURA	200
POPIS I IZVORI ILUSTRACIJA	211
INDEKS IMENA	216
INDEKS POJMOVA	220
BIOGRAFIJA	225

On the road map you won't drive off the edge of your known world. In space as I want to imagine it, you just might.

Doreen Massey, *For Space*, p. 111

Any place, idea, object contains possibilities for performance; an image glimpsed, dreamed, heard – ringing in the mind, a vague sense of 'something there'.

Miranda Tufnell, Chris Crickmay, *Body Space Image*, p. 193

Space is all around us, and yet we never see it. By becoming more aware of space, we can construct a sensible world.

Aaron Betsky, *Architecture must burn*

1. UVOD

Skorašnje izraženije otvaranje arhitekture ka temama *nedovršenog* i *neprogramiranog* u fazi konceptualizacije arhitektonskih rešenja, kao i *promenljivog*, *dinamičnog* i *neočekivanog* u fazi njihove eksploatacije, praćeno je i usmeravanjem prostora ka temama *otvorenog*, *aktivnog*, *prostora-kao-pluraliteta*, i *uvek-u-nastajanju*, u domenu njegove teoretizacije. Kao kompleksan sistem sila koje u značajnoj meri utiču na preispitivanje metoda i procesa arhitektonskog projektovanja, ova otvaranja aktuelizuju pitanja programske fleksibilnosti i nedefinisanosti, zarad realizacije prostora otvorenih mogućnosti, slobodnih za nepredviđene i još uvek nepoznate buduće upotrebe.

Od prevazilaženja modernističkog funkcionalističkog pristupa projektovanju, često označavanog kao reduktivnog i restriktivnog, preko Venturijevog (Robert Venturi) proklamovanja dvojnosti¹, kao suštinski inkluzivnog pristupa uključivanja složenih i protivrečnih uticaja za „slobodnije [...], kompleksnije i vitalnije i čitanje i pravljenje arhitekture“², društvene teorije prostora okreću se idejama radikalnijeg umnožavanja i heterogenizacije – prostora kao *mnoštva* (putanja)³, i „otvorene i stalne proizvodnje“⁴. Dominantno promišljanje prostora, sada neraskidivo od vremena, koncentrisano je oko sveprisutne i opšte-prožimajuće metafore *performansa*. Fenomen *performativnosti arhitekture* u ovom radu razmatran je upravo u ovakvom kontekstu „kontinualne proizvodnje i rekonfiguracije heterogenosti u svim svojim oblicima“⁵.

Pod pojmom *performativnosti arhitektonskog prostora*, dakle, ovaj rad podrazumeva uspostavljanje arhitekture kao aktivnog, dejstvenog i učinkovitog subjekta u izraženo vremenski determinisanim *procesima proizvodnje značenja*. Ovakvim određenjem težim da ukažem na specifičan model performativnosti arhitekture, koji se pojavljuje u okviru višeznačnog pojma koji u sebi okuplja nekada u potpunosti suprotstavljene prostorne

¹ Robert Venturi, *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi* (Beograd: Građevinska knjiga, 2008), 31.

² Ranko Radović, u predgovoru knjige Robert Venturi, op. cit., *Složenosti i protivrečnosti...*, str. VI.

³ Pogledati detaljnije pojam *multiple trajectories*, u: Dooren Massey, *For Space* (SAGE Publications, 2005).

⁴ Dooren Massey, op. cit., *For Space...*, 55.

⁵ Ibid, 61.

fenomene. Zanemarujući njihove razlike, ukupni korpus promišljanja arhitekture kao performativne, u kojima arhitektura postaje „slobodna da istovremeno bude više nego realna i manje nego istinita“⁶, temelji se na tumačenju arhitekture kao entiteta koji *pre nešto čini*, nego što isključivo i samo *jeste*⁷.

Aktivno delovanje koje se pripisuje arhitekturi, usmerava fokus na dve teme: dinamizaciju arhitektonskog prostora, i zadatke koje arhitektura ispunjava na nivoima drugačijim od čisto utilitarnih. Iako se ova promena, od arhitekture kao hermetične i konačne celovitosti ka multiplikovanju njenih ishoda karakteriše kao „otuđenje“ od funkcionalističkog pristupa arhitekturi⁸, ovo istraživanje se oslanja na pitanje funkcije/a, sada u izmenjenom obliku, i u krajnjim ishodima razmatra pluralitete upravo u ovom domenu. Ispitivanjem performativnosti realnog, materijalnog fizičkog prostora, i time isticanjem njegovih (novo)osvojenih karakteristika nestabilnosti i otvorenosti (naspram inertnosti i hermetičnosti), ovaj rad se zalaže za alternativu poziciji koja predviđa da će, sa opštom digitalizacijom svakodnevnog života, *fizički prostor postati irelenavntan*⁹. Načini na koje arhitektura utiče na stvarnost i transformiše je, u opsegu od projektovanih i planiranih učinaka, do „potencijala za slučajno naprampostavljane prethodno nepovezanih putanja“¹⁰, anticipiraju upravo suprotno – značajno mesto koje neposredna materijalna prostornost, i posledično i arhitektura, zauzimaju u izmenjenom i izazovnom kontekstu sadašnjeg digitalizovanog sveta. Ovo mesto pripada izvesnom aspektu *produktivnosti prostornosti*¹¹, koji potencijalno može da omogući nove i neočekivane tokove arhitektonskog prostora.

⁶ Yasha J. Grobman and Eran Neuman, *Performatism: Form and Performance in Digital Architecture* (London and New York: Routledge, 2012), 21.

⁷ Ovakvo određenje karakteristično je za dva autora: Sam Jacob, *Make It Real: Architecture as Enactment* (Strelka Press, 2012), bez paginacije; i David Leatherbarrow, *Architecture Oriented Otherwise* (New York: Princeton Architectural Press, 2009).

⁸ Yasha J. Grobman and Eran Neuman, op. cit., 16.

⁹ Nicholas Negroponte, *Being Digital* (London: Hodder & Stoughton, 1995), 7.

¹⁰ Dooren Massey, op. cit., 94.

¹¹ Ibid.

1.1 Predmet i problem istraživanja

Problemsko polje predloženog istraživanja odnosi se na domen realnog, fizičkog arhitektonskog prostora, njegove sposobnosti da se transformiše u odnosu na sopstvenu projektovanu stvarnost, i da se uspostavi kao intervencija u širem društvenom kontekstu, kroz procese i relacije koje ostvaruje u dinamizovanom odnosu sa svojim okruženjem. Predmet istraživanja u tom smislu jeste pojam *prostora kao aktera*, odnosno, fenomen *performativnosti arhitektonskog prostora*, kao procesa uspostavljanja, realizacije i proizvodnje značenja posredstvom arhitekture, sa posebnim fokusom na mehanizme koji do ovih procesa dovode. Partikularni fenomen performativnosti arhitektonskog prostora predmet je istraživanja pre svega u širem kontekstu transdisciplinarno distribuiranog *performativnog zaokreta*¹², i njegovih manifestacija u polju arhitekture. Specifično pozicioniranje odabrane istraživačke linije u odnosu na postojeći korpus razmatranja ovog problema, izvedeno je interdisciplinarno, oslanjanjem na obuhvat pojma *performans*¹³ u okvirima studija izvođenja, i na pitanje *performativnosti* kao kvaliteta koji prevazilazi isključivo izvođačke fenomene, i prepoznaje se u brojnim drugim pojavama i oblicima ljudskog iskustva. Ključnim za postavljanje osnovnog kriterijuma performativnosti koji je relevantan za ovako definisan istraživački problem, smatram specifičan *pojam izvođačkih umetnosti*¹⁴, koji je teorijski konstruisan i izveden kao *problemski* pojam. Njegovim uspostavljanjem u okvirima poststrukturalističkih teorija izvođačkih umetnosti, smatra se da svako delo, ili pojava, pod određenim uslovima može da bude razmatrano kao problem izvođačkih umetnosti, ukoliko se u fokus istraživanja postavi problem proizvodnje i realizacije značenja. Razmatranje arhitekture kao problema izvođačkih umetnosti time otvara zanimljiva pitanja u domenu načina, konteksta i *uslova* pod kojima prostor može da bude razmatran ili percipiran kao performativan u navedenom smislu.

Pitanje proizvodnje značenja, kao kriterijum performativnosti arhitektonskog prostora istovremeno jeste i pitanje tekstualnosti arhitektonske forme. U tom smislu, drugi važan

¹² Eng. *Performative Turn* – o ovom i drugim odrednicama koje su od ključne važnosti za uspostavljanje teorijskog okvira istraživanja, biće detaljnije reči u nastavku rada.

¹³ Richard Schechner, *Performance Theory* (London and New York: Routledge, 2004).

¹⁴ Ana Vujanović, *Razarajući označitelji/e performansa* (Beograd: Studentski kulturni centar, 2004).

predmet istraživanja jeste *arhitektonski tekst*, razmatran u ovom radu kao oblik teksta analogan *performativu*¹⁵, vrsti iskaza - *govornog čina* - koji ne opisuje stvarnost, već u njoj nešto *čini*, pojavljuje se kao intervencija u stvarnosti i istovremeno je proizvodi. U relaciji sa tim, pod proizvedenim značenjima u ovom istraživanju podrazumeva se svako dejstvo, iskustvo, doživljaj ili konkretan narativ koji nije reprezentacija prethodno definisanog sadržaja u arhitekturi, već nastaje pod uticajem i kao posledica specifičnih procesa, čiji je arhitektura integralni deo. Opisani procesi su inicirani i generisani *mehanizmima uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora*, koji se odnose na procedure i sredstva kojima se arhitektonski prostor realizuje kao *akter* u proizvodnji značenja. Značenja koja centrira ovako postavljeno istraživanje nisu unapred određena, prethodno definisana ili reflektovana posredstvom arhitekture, već su *uspostavljena i proizvedena* u konkretnom trenutku u kom prepoznati mehanizmi bivaju pokrenuti. Njihovo konstruisanje na teorijskom nivou, oslonjeno pre svega na pojam *intertekstualnosti*¹⁶, jedan je od osnovnih zadataka uspostavljanja problemskog okvira ovog rada.

Kriterijum performativnosti arhitekture nastao u relaciji sa pojmom izvođačkih umetnosti, sugerije i specifičnu poziciju prostora kao *aktivnog subjekta* u proizvodnji značenja. Njegovim daljim razlaganjem iz uglova izvan-umetničkih teorija, pre svih humane geografije i *ne-representacione teorije* Najdžela Trifta (Nigel Thrift), a zatim i pogleda na arhitekturu iz pozicije sociološke *teorije aktera-mreže* Bruna Latura (Bruno Latour), afirmiše se ideja o *dejstvenosti neživih entiteta*, razmatrana na primeru arhitekture. Uporedna tema inicirana ovim istraživanjima, koja se tiče ukazivanja na tokove i stalne procese *pokret-prostora*¹⁷ kojima arhitektura neodvojivo pripada, dalje je utemeljena pogledom na prostor kao *mnoštvo putanja* i *simultanost dosadašnjih priča*¹⁸, koji u okviru humane geografije plasira Dorin Mesi (Doreen Massey).

¹⁵ John L. Austin, *How to Do Things with Words* (Cambridge: Harvard University Press, 1975).

¹⁶ Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art* (New York: Columbia University Press, 1980).

¹⁷ Nigel Thrift, *Non-Representational Theory: Space | politics | affect* (London and New York: Routledge, 2008).

¹⁸ Doreen Massey, op. cit.

Povlačenjem paralela između ovih, i teorijskih razmatranja koja dolaze direktno iz arhitektonskog diskursa, a kojima se zaokružuje ovaj teorijski niz, definisan je prvi okvir istraživanja. Naime, kako su u fokusu analize značenja koja su pod određenim uslovima proizvedena, a nisu nužno i u celosti unapred definisana, relevantan dijapazon arhitektonskih prostora postaje onaj u kom se njihove aktivnosti kreću od projektovanih do spontanih. Na taj način predmetom istraživanja obuhvaćene su arhitektonske realizacije čija se performativnost manifestuje kao namera projektanta, ali i oni arhitektonski prostori koji pripadaju pojmu *neprojektovanja*¹⁹, kao značenjski nestabilnom, poroznom i varijabilnom prostornom fenomenu. Određujuća nestabilnost neprojektovanja, ali i šireg konteksta sa kojim projektovane strukture stupaju u interakciju, ukazuje na to da je analizirani fenomen izražen vremenski ograničen, odnosno, efemeran.

Istovremeno, vremensko i geografsko ograničenje predmeta istraživanja nije moguće uspostaviti, budući da se radi o problemskom istraživanju koje se zasniva na odrednicama koje pod određenim uslovima dozvoljavaju njihovu proveru u bilo kom prostornom sistemu. U tom smislu, fenomen nije geografski određen, a istorijski je moguće prepoznati njegove brojne pojavne oblike, nezavisno od aktuelnih teorijskih tokova. Ipak, izvesno je umnožavanje manifestacija ovog fenomena u periodu od razvoja poststrukturalizma kao interdisciplinarnog teorijskog pokreta, u drugoj polovini 20. veka, posebno u domenu svesnog manipulisanja pripadajućim teorijskim stavovima i saznanjima, u procesu arhitektonskog projektovanja.

Potencijale i kvalitete ovako postavljenog prostornog fenomena moguće je sagledati kroz ishode njegove realizacije. Arhitektonski prostori koji ostvaruju ulogu aktera, odnosno, koji se realizuju kao subjekti u funkciji proizvodnje značenja, generišu u tom procesu nekoliko novouspostavljenih funkcija, i/ili novonastalih konfiguracija dominantnih funkcija koje su izraženo privremenog karaktera. Definisanjem funkcija koje se pojavljuju kao dominantne tokom procesa realizacije performativnosti arhitektonskog prostora, kao i analizom relacija koje ove funkcije ostvaruju sa drugim okružujućim funkcijama unutar uspostavljene hijerarhije, ovo istraživanje teži da ukaže na potencijale primene

¹⁹ Dajana Agrest, „Projektovanje i neprojektovanje“, u *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ur. Miloš R. Perović, 512-530 (Beograd: Građevinska knjiga, 2009).

prepoznatih mehanizama u artikulaciji prostora, jednako u arhitekturi i u korelirajućim prostornim disciplinama.

1.2 Ciljevi istraživanja

Osnovni cilj istraživanja jeste naučno i teorijski argumentovano tumačenje partikularnog fenomena performativnosti arhitektonskog prostora, kroz interdisciplinarno postavljeno istraživačko pitanje, koje se oslanja na teorijska razmatranja performativnosti u domenu izvođačkih umetnosti. Cilj ovakvog pozicioniranja jeste da ispita mogućnost da suprotstavljeni prostorni fenomeni, kao što su arhitektonski prostor po sebi (odnosno u kontekstu društvene stvarnosti) i arhitektonski prostor kao instrument umetničkog delovanja, i istovremeno, projektovane i spontane prostorne strukture, podležu istom kriterijumu performativnosti, koji odgovara kriterijumu proizvodnje značenja. U odnosu na osnovni cilj rada, u funkciji razlaganja pojavnih oblika ovog prostornog fenomena, i njihovih međusobnih relacija, uspostavljen je sledeći podsistem ciljeva:

- Definisanje specifičnog modela performativnosti arhitektonskog prostora i njegovo pozicioniranje u okviru šireg fenomena performativnosti arhitekture;
- Definisanje konteksta i specifičnih *uslova* pod kojima arhitektonski prostor može da bude razmatran i/ili percipiran kao problem izvođačkih umetnosti;
- Utvrđivanje načina i *sredstava* kojima prostor ostvaruje svoju performativnost kroz definisanje mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora;
- Sagledavanje *ishoda* procesa uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, kroz definisanje (novih) funkcija koje prostor ostvaruje unutar postavljenih okvira fenomena;
- Utvrđivanje relacija, uticaja, zakonitosti i prirode konstelacija u koje novoostvarene funkcije stupaju sa drugim okružujućim funkcijama prostora;
- Sagledavanje mogućnosti njihove primene u praktičnom i kreativnom radu, u polju arhitekture i na presečnim ravnima sa korelirajućim prostornim disciplinama.

1.3 Zadaci istraživanja

Na osnovu postavljenih ciljeva i definisanog predmeta istraživanja, zadaci istraživanja podrazumevaju detaljnije razlaganje sukcesivnih pitanja *uslova-sredstva-ishoda* uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora. Navedenom razlaganju prethodi prva faza istraživačkog procesa koja podrazumeva teorijsko preispitivanje, konstruisanje, proveru i pozicioniranje specifičnog partikularnog fenomena performativnosti arhitekture. Sa jedne strane ukazivanjem na različitosti i relacije sa postojećim istraživanjima koja upotrebljavaju istu terminologiju, i sa druge, njegovim uspostavljanjem na teorijskom nivou, kroz dovođenje u vezu problemskog pojma izvođačkih umetnosti, kategorije neumetničkih pojava „kao“ *performans*, prostora kao aktivnog entiteta u stalno promenljivom okruženju i dinamizacije funkcija arhitektonskog prostora kao ishoda kroz koje se navedene nestabilnosti i promene reflektuju. Faza istraživanja koja sledi, tiče se definisanja *mehanizama* posredstvom kojih dolazi do uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, sa zadatkom formiranja ključa za dalje razlaganje fenomena, i postavljanje same strukture istraživačkog procesa. Radi postupnog raslojavanja analiziranog fenomena, utvrđeni su sledeći konkretni zadaci istraživačkog rada:

- Teorijsko preispitivanje pojma performativnosti arhitektonskog prostora;
- Jasno utvrđivanje sadržaja pojma kroz selekciju i analizu interdisciplinarnih teorijskih oslonaca, paralelnim razmatranjem teorija izvođačkih umetnosti, i izvan-umetničkih teorija, te njihovim uvođenjem u arhitektonski diskurs;
- Konstruisanje problemskog okvira istraživanja u odnosu na prethodno uspostavljen specifičan kriterijum performativnosti arhitektonskog prostora;
- Identifikovanje pojava oblika performativnog arhitektonskog prostora na nivou konkretnih pojava u arhitektonskoj praksi i kulturnoj i društvenoj stvarnosti, a u relaciji sa prethodno definisanim mehanizmima koji određuju problemsko polje;
- Razlaganje i analiza pojedinačnih problemskih celina, kroz razmatranje ključnih teorijskih koncepata i studije prepoznatih pojava oblika performativnosti prostora, kojima se na teorijskom i praktičnom nivou manifestuju definisani mehanizmi;

- Utvrđivanje funkcija koje prostor ostvaruje ili generiše u analiziranim procesima/pojavama unutar pojedinačnih problemskih celina;
- Razlaganje i analiza pozicije definisanih funkcija u sistemu funkcija prostora, i njihovih relacija sa drugim okružujućim funkcijama u zatečenoj hijerarhiji.

1.4 Sistem radnih hipoteza

Polazna pretpostavka ovog rada, koja je postavljena u odnosu na problem i predmet istraživanja, tiče se osnovnih odrednica analiziranog fenomena performativnosti arhitekture, i glasi:

- Imanentna karakteristika arhitektonskog prostora jeste njegova sposobnost da se uspostavi kao aktivni, dejstveni i učinkoviti subjekat u procesima i tokovima proizvodnje značenja, bilo da se radi o projektovanoj, naknadno generisanoj ili konstruisanoj stvarnosti čiji je arhitektura integralni deo. Ovoj sposobnosti odgovara fenomen *performativnosti arhitektonskog prostora*, kao izraženo efemernog procesa u kom se značenja ne prezentuju, već proizvode putem arhitekture. Ovakva vrsta aktivnosti prostora u ishodu generiše nove funkcije arhitekture.

Nakon postavljanja osnovne hipoteze rada, definisan je sistem sekundarnih hipoteza kojima će postupno biti potvrđena osnova hipoteza. Sistem sekundarnih hipoteza je sledeći:

- Performativnost arhitektonskog prostora ne podrazumeva nužno fizičku aktivnost strukture arhitektonskog objekta;
- Arhitektonski prostor uvek postaje na specifičan način performativan onda kada ulazi u tokove proizvodnje značenja, i sopstvenom materijalnošću proizvodi određene efekte u stvarnosti. Ova proizvodnja se u različitim kontekstima ostvaruje posredstvom različitih mehanizama koji pokreću navedene procese;
- Pitanje performativnosti prostora istovremeno je i pitanje tekstualnosti arhitektonske forme, i njene sposobnosti da u sopstveni sistem inkorporira specifičan oblik teksta analogan *performativu*;

- Arhitektonski i scenski prostor ne podrazumevaju suprotstavljene ili međusobno isključive fenomene performativnosti, koji bi bili opisani kroz dihotomije *stvarnost – iluzija; trajno – efemerno; društvena realnost – umetnost; scensko kao metfora - scensko kao svojstvo konkretnog čina umetničkog izvođenja*, već se radi o različitim svojstvima jednog fenomena, koji se realizuje u različitim kontekstima;
- U procesima aproprijacije prostora događajima koji su izvan njegove projektovane stvarnosti, arhitektonski okvir uvek ulazi u dijaloški odnos sa događajem, čime u određenoj meri nužno postaje aktivan. U tom smislu, apsolutno neutralan prostorni okvir (izvođenja) u realizaciji nije moguć.
- Trajnost i stalnost arhitektonske forme ne podrazumevaju nužno trajnost i stalnost njenih značenja. Dinamizacija koju ovakav stav pretpostavlja, proverljiva je na nivou razmatranja pluraliteta funkcija arhitekture, posebno u njenom post-projektovanom stanju.

1.5 Očekivani rezultati istraživanja

Formulisani u cilju ukazivanja na specifične oblike aktivnosti arhitektonskog prostora, očekivani rezultati istraživanja potencijalno formiraju prostornu platformu za delovanja u oblasti arhitekture i korelirajućih disciplina, a koju je moguće sagledati kroz:

- Sagledavanje, utvrđivanje i definisanje specifičnog modela performativnosti arhitektonskog prostora;
- Razumevanje potencijalnih načina kojima dolazi do uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, kroz formulisanje i raščlanjivanje osnovnih činilaca koji određuju pojedinačne mehanizme;
- Utvrđivanje i definisanje funkcija koje prostor ostvaruje kao ishod realizacije svoje performativnosti;
- Ispitivanje i sistematizaciju relacija koje novoostvarene funkcije uspostavljaju sa drugim okružujućim funkcijama, kao i njihovog uticaja na promenu pozicije ili karaktera pratećih funkcija u okviru hijerarhije;

- Ukazivanje na stvaralačke potencijale razumevanja specifične aktivnosti arhitektonskog prostora, određene fenomenom performativnosti.

Rezultati istraživanja pojavljuju se pre svega u funkciji razumevanja potencijala arhitektonskog prostornog okvira, da se, u značenjskim transformacijama kojima je podložan, emancipuje do pozicije aktivnog i dejstvenog subjekta, i na taj način postane legitiman i relevantan akter procesa čiji je integralni deo.

1.6 Primenjene metode istraživanja

Izučavanje specifično postavljenog istraživačkog problema performativnosti arhitektonskog prostora zahtevalo je interdisciplinarni pristup formiranju metoda istraživanja i njegove strukture. Ono je sprovedeno dovođenjem u vezu teorijskih koncepata koji su karakteristični za izučavanje neumetničkih dela i pojava, u oblasti studija izvođenja (Richard Schechner²⁰) i teorije izvođačkih umetnosti (Ana Vujanović²¹), zatim, lingvistiku i filozofiju jezika (John L. Austin²²) sa jedne strane, i sa druge razmatranja prostora u okvirima humane geografije (Nigel Thrift²³, Doreen Massey²⁴) i društvenih nauka (Bruno Latour, Albena Yaneva²⁵), kojima se pristupa kroz širi kulturalni ili sociološki okvir. Formiranje metodološkog postupka zaokruženo je uvođenjem navedenih principa u arhitektonski diskurs, te njihovim ukrštanjem sa postojećim teorijama i metodama analize arhitektonskih prostora (Dajana Agrest²⁶, Umberto Eko²⁷).

²⁰ Richard Schechner, op. cit., *Performance Theory...*

²¹ Ana Vujanović, *Doksid* (Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006); Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*

²² John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*

²³ Nigel Thrift, op. cit., *Non-Representational Theory...*

²⁴ Doreen Massey, op. cit. *For Space...*

²⁵ Bruno Latour and Albena Yaneva, "Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture", *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, ed. by Reto Geiser, 80-89 (Basel: Birkhäuser, 2008).

²⁶ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“...

²⁷ Umberto Eko, „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“, u *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ur. Miloš R. Perović, 479-504 (Beograd: Građevinska knjiga, 2009).

Ovim postupkom formulisan je metodološki okvir kojim je dobijene ishode istraživanja moguće dovesti u direktnu vezu sa procesima arhitektonskog projektovanja.

Inicijalna faza istraživanja podrazumevala je prikupljanje, sistematizaciju i analizu dostupne literature koja se tiče pojma *performativne arhitekture*, a koji se razmatra u okvirima arhitektonске teorije i prakse. Budući da dominantan korpus postojećih i aktuelnih istraživanja ovog problema upotrebljava istu terminologiju, ali ne podrazumeva nužno i iste prostorne fenomene kao one koji su predmet ispitivanja u ovom radu, bilo je potrebno pozicionirati odabranu istraživačku liniju u odnosu na postojeći korpus teorijskih i praktičnih razmatranja fenomena performativne arhitekture. U tu svrhu, u sledećoj fazi analizirana je literatura koja se tiče pojma i koncepta performansa/performativnosti, iz domena teorije kulture, izvođačkih umetnosti i pozorišta. Sistematizacijom analiziranih stavova, utvrđeni su kriterijumi za njihovu dalju primenu u radu, čime je predloženo istraživanje pozicionirano u odnosu na postojeća razmatranja analiziranog fenomena. Nakon utvrđivanja specifičnog kriterijuma performativnosti arhitekture (koji se odnosi na pitanje *proizvodnje značenja*) - a koji je direktno oslonjen na razmatranja pojma izvođačkih umetnosti²⁸ Ane Vujanović, kao pojma primenljivog na bilo koji oblik delovanja ili pojavu - pristupljeno je konstruisanju problemskog okvira istraživanja. Ono je postupno sprovedeno definisanjem mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, koji su direktno odredili strukturu istraživačkog rada.

Pojedinačni mehanizmi (*suočavanja, korelacije i kadriranja*), definisani su u odnosu na načine, procedure i sredstva kojima dolazi do uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, a njihova razgraničenja sprovedena su u odnosu na karakteristike intertekstualnih odnosa koje arhitektonski prostori ostvaruju u specifičnim kontekstima posmatranja. Imenovanje pojedinačnih mehanizama izvedeno je u odnosu na teorijske koncepte koji ih bliže određuju, odnosno, u skladu sa prirodom odnosa u koje arhitektonski prostori stupaju prilikom realizacije svoje performativnosti. U okviru daljeg teorijskog i praktičnog razlaganja predloženih mehanizama, upotrebljene su metode analize i sinteze, kao i studija relevantnih primera. Prilikom odabira i određivanja relevantnih pojava oblika performativnosti koji se vezuju za svaki od mehanizama, izvršena je pre svega

²⁸ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*

tipološka klasifikacija detektovanih primera prema dominantnom mehanizmu performativnosti. Zatim su, u funkciji preciznog ilustrovanja konkretnog mehanizma, za detaljnu studiju odabrani primeri u odnosu na dva ključna kriterijuma: sa jedne strane oni predstavljaju paradigmatičke ili ekstremne slučajeve realizacije jednog dominantnog mehanizma, a sa druge strane, budući da fenomen performativnosti prostora nije jednoznačno disciplinarno određen, odabirom primera u svakom od pojedinačnih mehanizama težilo se ukazivanju na njegove manifestacije u okvirima arhitektonske prakse, ali i izvan-projektantskih domena upotrebe prostora u korelirajućim, najčešće umetničkim, disciplinama. Nakon izvršene kritičke analize u procesu interpretacije, u daljoj razradi, logičkim metodama indukcije i dedukcije postavljen je osnov za sintezu formiranih stavova, posle čega su utvrđeni prostorni kvaliteti koji su preduslov za realizaciju karakterističnih funkcija prostora.

U cilju definisanja funkcija koje prostor ostvaruje unutar analiziranih pojava, upotrebljene su metode apstrakcije/konkretizacije i komparativna metoda, koja je bila ključna prilikom istraživanja razlika i odnosa između novouspostavljenih funkcija arhitektonskog prostora i već definisanih funkcija, njihovih međusobnih vertikalnih i horizontalnih veza, razgraničenja i zona preklapanja. U cilju sublimacije zaključaka, izvršen je grafički prikaz odnosa novouspostavljenih funkcija i relevantnih okružujućih funkcija, karakterističnih za svaki od mehanizama.

Kako bi se fenomen performativnosti prostora, kao procesa uspostavljanja aktivnog subjekta u funkciji proizvodnje značenja, potvrdio kao zbirni fenomen koji okuplja nekoliko pojavnih oblika performativnosti (i podrazumeva različite prostorne ishode) potencijalne uzročno-posledične veze uticajnih faktora koji do ovih procesa dovode ispitane su na primeru dva kompleksna oblika performativnosti arhitektonskog prostora, u završnom delu rada. Pozicioniranjem ovih ishoda unutar posmatranog fenomena, ukazano je na mogućnost integralnog razmatranja performativnosti arhitektonskog prostora u kontekstu suprotstavljenih prostornih sistema, čime je ispitana ispravnost postavljene hipoteze.

1.7 Mogućnost primene očekivanih rezultata

Teorijskim definisanjem specifičnog oblika performativnosti arhitektonskog prostora, kao i uvođenjem nove terminologije u domenu funkcija arhitekture moguće je inicirati dalja

istraživanja u polju interdisciplinarnih razmatranja arhitektonskog prostora. Osvešćivanjem, artikulacijom i definisanjem mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora moguće je ukazati na potencijale njihove svesne primene i eksploatacije, na različitim nivoima ispitivanja kreativnih potencijala prostora. Primena detektovanih principa performativnosti, kao i ostvarenje prostornih funkcija kroz manipulaciju odgovarajućim prostornim kvalitetima, moguća je u domenu arhitektonskog projektovanja, kao i u srodnim i korelirajućim disciplinama koje se oslanjaju na artikulaciju i upotrebu prostora.

1.8 Obrazloženje potreba za istraživanjem

Potrebe za predloženim istraživanjem odnose se pre svega na potrebe za ukazivanjem na različite potencijale, nivoe i oblike aktivnosti arhitektonskog prostora, i samim tim, na potrebe za arhitekturom kao takvom. Sa eksponencijalnim razvojem novih tehnologija, izvesna teza o krizi arhitektonske discipline postala je sve zastupljenija. Tvrdnjom da savremena arhitektonska praksa nije u stanju da isprati razvoj novih tehnologija i brzinu promena kojima je društvo konstantno izloženo, i da je kao takva prerasla u puki okvir, „kontejner“, neutralnu ovojnicu koja je u stanju da udomi bilo koji tehnološki zasnovan proces, zastupa se teza da u procesu promena pozicije arhitektonske prakse u savremenom društvu, arhitektura teži da postane irelevantna. Istovremeno, pojedina sociološka razmatranja fenomena prostora ističu da izmenjeni odnos prema vremenu, u kom raste brzina kojom je moguće „osvojiti“ fizičke distance, teži u krajnjem ishodu anuliranju prostora. Oslanjajući se na stav da razumevanje prostora isključivo kao *distance*, i samim tim kao „tereta“ koji je potrebno prevazići, znači i značajno potcenjivanje potencijala i značaja prostora²⁹, namera ovog rada je da u ovakvom kontekstu osvesti, istraži i definiše posebne oblike aktivnosti prostora, kroz ispitivanje mogućnosti razmatranja arhitekture kao problema izvođačkih umetnosti. Ukoliko uspešnost ostvarenja utilitarne funkcije i jeste izvesna u trenutku superiornosti savremenih tehnologija nad arhitektonskim sistemima, ovaj rad premešta fokus sa utilitarne funkcije prostora ka svim drugim nivoima funkcionaliteta arhitektonske forme. U tom smislu, potreba za ovim istraživanjem jeste

²⁹ Dooren Massey, op. cit., 94.

potreba za razlaganjem i proširenjem razumevanja sekundarnih³⁰ funkcija prostora, i za ispitivanjem prostornih kvaliteta koji su preduslovi i posledice njihovog ostvarenja.

1.9 Pregled dosadašnjih istraživanja

Pregled dosadašnjih istraživanja koja se odnose na temu ovog rada, predstavlja selekciju, analizu, i sistematizaciju autora i teorijskih tekstova u kojima se razmatraju teme koje čine kompleksan sistem relevantan za uspostavljanje specifičnog modela performativnosti arhitektonskog prostora. S obzirom da je predmet ovog istraživanja postavljen interdisciplinarno, osnovni kriterijum klasifikacije dosadašnjih istraživanja izveden je prema pozicijama iz kojih autori razmatraju teme relevantne za ovaj rad, odnosno prema primarnim disciplinama iz kojih dolaze.

U tom smislu, dosadašnja istraživanja u oblasti performativnosti arhitektonskog prostora mogu da budu klasifikovana u grupu istraživanja koja dolaze iz pozicije „unutar“ arhitektonske discipline, a obuhvataju razmatranja koji se bave svojstvima, funkcijama i teorijom prostora; i „izvan“ arhitektonske discipline, u koje spadaju razmatranja autora koji dolaze iz drugih disciplina, ne nužno srodnih arhitekturi, i iz sopstvenih disciplina problematizuju teme koje su od ključnog značaja za pojam performativnosti u celini, i posredno za pitanje performativnosti arhitektonskog prostora.

1.9.1 Sistematizacija dosadašnjih istraživanja

U odnosu na osnovni kriterijum klasifikacije dosadašnjih istraživanja, prepoznate su sledeće grupe autora i teorijskih i istraživačkih tekstova:

- Naučna, stručna i teorijska razmatranja performativnosti arhitekture/prostora unutar arhitektonskog diskursa, u okviru kojih je moguće prepoznati nekoliko podgrupa i dve načelne istraživačke linije:
 - *funkcionalistički/tehnološki pristup* performativnosti arhitektonskog prostora, detaljno razložen u uređenim publikacijama (Kolarevic, Malkawi, 2005; Grobman, Neuman, 2012), i u pojedinačnim razmatranjima direktno (Kolarevic,

³⁰ Umberto Eko, op. cit., „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“...

2004; Leatherbarrow, 2009; Hensel 2013), kao i posredno kroz izučavanje transformabilnosti, adaptabilnosti, pokretljivosti i interaktivnosti arhitektonskih prostora i sistema (Kronenburg, 2007);

- *fenomenološki pristup* performativnosti prostora, u uređenim publikacijama (Feuerstein, Read 2013), i u pojedinačnim doprinosima (Tschumi, 1975, 1994; Kunze, 2010; Jacob, 2012; Pérez-Gómez 2013). Značajno mesto u okviru ove podgrupe zauzimaju teorijski tekstovi, publikacije i istraživanja koja razmatraju presečne ravni arhitekture i pozorišta, dominantno kroz osvrt na tipologiju pozorišnih objekata (Todd, Lecat, 2003; Lecat, 2007; Hannah, 2008; Dinulović, 2009; Rufford, 2015), kao i autori koji se u polju izvođačkih praksi bave razmatranjem potencijala, funkcija i značenja prostora u scenskim izvođenjima (Inkret, 1987; McAuley, 1999; Hočevar, 2003; Šuvaković, 2011).

Zasebnu celinu u okviru ove grupe čine relevantna teorijska razmatranja arhitekture tokom 20. veka u uređenim publikacijama (Leach, 1997; Hays 1998; Perović, 2009), i kroz pojedinačne doprinose razmatranju značenja i čitanja arhitektonskog prostora (Eco, 1973; Agrest, 1974). Uz direktna istraživanja funkcija arhitekture (Harries, 2000; Dinulović, 2012); kritiku dominacije vizuelnog u arhitekturi (Leach, 1999; Vesely, 2004; Pallasmaa, 2005) i narativnost arhitektonskog prostora (Venturi, 1999; Coates, 2012), ova podgrupa istraživanja formira bazu za dalju interdisciplinarnu nadgradnju u smeru istraživanja performativnosti arhitekture u ovom radu.

- Grupa autora pozicioniranih u drugim oblastima koje određuju interdisciplinarno polje relevantno za koncipiranje specifičnog pojma *performativnosti arhitektonskog prostora*, a čija istraživanja se odnose na: teoriju performativnosti, na opštem nivou (McKenzie, 2001; Loxley, 2007); teoretizaciju pojmova performansa i izvođačkih umetnosti (Šekner, 1992; Phelan, 1993; Goldberg, 2003; Auslander 2003; States, 2003; Vujanović, 2004, 2006; Jovićević, Vujanović, 2007; Fischer-Lichte, 2008; Schechner, 2004, 2013; Milohnić, 2013; von Hantelmann, 2010, 2014); performativnost jezičkih činova (Austin, 1975); dinamizovanu i aktivnu prirodu prostora (Latour, 2005; Latour, Yaneva, 2008; Thrift, 2008); prostor kao fenomen mnoštva (Massey, 2005). Posebnu podgrupu čine pojedinačna istraživanja iz različitih oblasti koja izučavaju teorijske koncepte

relevantne za utvrđivanje mehanizama uspostavljanja performativnog prostora (Kristeva, 1980; Goffman 1986; Kunze, 1994, Murray, 2003; Pelias, VanOosting, 2003).

1.9.2 Kritička analiza dosadašnjih istraživanja

U okviru postojećih istraživanja, moguće je utvrditi dva dominantna konteksta iz kojih se pristupa fenomenu performativnosti prostora/arhitekture. Prvi se odnosi na polje izvođačkih praksi, razmatrano u najširem obuhvatu, gde se pod ovim pitanjem razmatra performativnost različitih elemenata koji grade prostor scenske slike, „ne samo tako što postaju aktivna ekstenzija tela izvođača, već takođe izvode [eng. *perform*] bez ljudskog tela ili uprkos njemu”³¹. Istovremeno, promišljanje potencijala prostora da postane „izvođač“, u ovom kontekstu često vodi ka tumačenjima koja se tiču pozicija i funkcija arhitekture pozorišnih objekata. Sa druge strane, svođenje performativnosti arhitektonskog prostora na razvoj pozorišne arhitekture, ili aproprijaciju drugih arhitektonskih tipologija posredstvom specifičnih izvođačkih umetnosti, Donald Kunze (Donald Kunze) tumači kao čestu i lako moguću pogrešnu interpretaciju pitanja performativnosti arhitektonskog prostora. On naglašava da se ovo pitanje „tiče performativa kao elementa sadržanog, u obliku potencijala, unutar svake arhitekture”³².

Ovakvo viđenje uvodi drugi kontekst razmatranja ovog problema, koji se odnosi ne samo na tipologiju pozorišnih objekata, već i na arhitektonsku praksu u celini, za koju je karakterističan plasman i razvoj pojma *performativne arhitekture*. U teorijskim tekstovima i stručnoj literaturi, on se pojavljuje kao nekonzistentan pojam kojim su označeni različiti prostorni fenomeni, ishodi i koncepti, nekada međusobno u potpunosti suprotstavljeni. Ovakav diverzitet značenja koji je pokriven jednim pojmom, pojavljuje se kao rezultat obuhvata pojma *performansa*, koji je tokom 20. veka postao okosnica razvoja jedne od

³¹ Dorita Hannah, Harsløf Olav (eds), *Performance Design* (Chicago: University of Chicago Press, 2008), 18.

³² Donald Kunze, “The Architectural Performative and the Uncanny”, 1-11 (2010), 1; web izvor: http://art3idea.psu.edu/locus/performative_uncanny.pdf

četiri paradigmatičke teorije izvođačkih umetnosti³³, ali koji istovremeno podrazumeva i niz značenja koja nemaju nužno veze sa umetnošću. Budući da je arhitektura disciplina koja u sebi sažima brojne aspekte, njena oblast je posebno bila prijemčiva da pod sopstveni okvir podvede različita značenja ovog pojma, i time im, unutar same discipline, dozvoli međusobno gotovo nezavisan razvoj. Tako različiti pristupi konceptu performativnosti i/ili performansu u *arhitekturi*, prema Branku Kolareviću (Branko Kolarevic), ukazuju na činjenicu da je performans „jedan od najčešće korišćenih (često i zloupotrebljenih), a u najmanjoj meri definisanih konceptata u arhitekturi”³⁴. Ovakvo stanje rezultira brojnim interpretacijama ovog pojma, i kako Kolarević sugerise, njegovim nekritičkim korišćenjem. U tom smislu, istraživanje performativnosti arhitektonskog prostora zahteva pre svega pozicioniranje u odnosu na širok dijapazon postojećih pristupa ovom problemu.

Bavljenje pitanjima *Šta se podrazumeva pod performativnošću arhitekture?* ili, *Na koji način jedna građevina može da bude aktivna?*, Dejvid Ledrberou (David Leatherbarrow) opisuje kao „promenu u orijentaciji arhitektonске teorije i prakse, sa teme šta građevina jeste, ka temi šta ona čini”³⁵. Ova promena označila je fokusiranje pre svega na aktivnosti koje je arhitektura u stanju da ostvari – razmatrajući je iz ugla fleksibilnosti fizičke strukture, njene sposobnosti da se pokreće, transformiše, prilagođava ili menja svoju pojavnost kroz vreme. Ovakva tranzicija, od statične fizičke strukture ka dinamičnijem konceptu prostora opisivana je i analizirana kroz međusobne uticaje i relacije između arhitektonске strukture i njenog okruženja. Ledrberou sažima ovu interpretaciju performativnosti prostora u pojam „paradigma uređaja” (eng. *device paradigm*)³⁶. Osnovni zahtev u projektovanju arhitekture shvaćene kroz ovu paradigmu, odnosi se na uspostavljanje i definisanje strategija u prilagođavanju njene fizičke strukture promenama

³³ Prema Ani Vujanović, pored teorije performativnosti, preostale tri paradigmatičke teorije izvođačkih umetnosti su poststrukturalističke teorije, studije kulture i teorijska psihoanaliza. Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*

³⁴ Branko Kolarevic, “Towards the Performative in Architecture”, u *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed. by Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 204-213 (New York, London: Spon Press, 2005), 213.

³⁵ David Leatherbarrow, “Architecture’s unscripted Performance”, u *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed by. Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 6-19 (New York, London: Spon Press, 2005), 7.

³⁶ Ibid, 12.

kojima je trajno izložena, odnosno, na predviđanje mogućih scenarija ponašanja i aktivnosti prostora. Istovremeno, Ledrberou kritikuje ovakvu tehničku interpretaciju performativnosti u kontekstu arhitekture, ističući da će ona „voditi ničemu drugom do nekritičkoj reafirmaciji staromodnog funkcionalističkog mišljenja – načina mišljenja koje je istovremeno reduktivno i neadekvatno jer prepoznaje samo ono što može da predvidi”³⁷.

Određeni kritički stav prema svođenju performativne arhitekture na čisto unapređen funkcionalistički pristup projektovanju, iznosi i Branko Kolarević, koji razmatra performativnu arhitekturu kao „projektantsku paradigmu u povoju, u kojoj ponašanje³⁸ određene zgrade, shvaćeno u najširem smislu, postaje vodeći princip u projektovanju”³⁹. Razloge za razvoj ovakvog pristupa Kolarević traži u „pojavi održivosti kao definišućeg socio-ekonomskog pitanja, i u skorašnjem razvoju u oblasti tehnologije i kulturne teorije”⁴⁰. Ovim autor ukazuje na širinu prostornog koncepta performativnosti, eksplicitno navodeći da značenja projektovanja koje je zasnovano na performansu (eng. *performance-based design*) „obuhvataju raspon višestrukih oblasti, od finansijskih, prostornih, socijalnih i kulturnih, do čisto tehničkih”⁴¹, pa pojam *performativne arhitekture* označava kao *metanarativ*. Zalažući se za koncept performativnosti kao „dinamične mreže međusobno isprepletanih, višeslojnih procesa koji dovode u pitanje postojanost forme, strukture, vrednosti ili značenja”⁴², Kolarević nagoveštava da se preispitivanje stanja *nepromenljivosti* ne odnosi doslovno i isključivo na statičnost arhitektonske forme, već implicira da postojanje arhitekture u stalno promenljivom kontekstu međusobno zavisnih procesa, proširuje ovaj fenomen i na aspekte koji sežu dalje ili izvan njegovih fizičkih manifestacija. On navodi da performativni kapacitet (ili potencijal) može da bude dodeljen arhitekturi kroz način na koji se ljudi kreću u, i oko objekta, i da „doživljaj arhitektonskog

³⁷ Ibid, 8.

³⁸ Autor u izvornom tekstu koristi pojam „*building performance*“, gde se pod pojmom *performance* podrazumeva ponašanje kao sposobnost izvršenja određenih zadataka, odnosno efikasnost određenog (arhitektonskog) sistema.

³⁹ Branko Kolarevic, “Back to the Future: Performative Architecture“, *International Journal for Architectural Computing*, issue 1, vol. 2, 44-50 (2004): 44.

⁴⁰ Ibid, 45.

⁴¹ Ibid.

⁴² Branko Kolarevic, op. cit., “Towards the Performative in Architecture”; 205.

prisustva i materijalnosti”⁴³ može da postane ključni kriterijum kroz koji se razmatra ili ostvaruje performativnost arhitekture.

Stavovi koje zastupaju Kolarević i Ledrberou navedeni su u publikaciji⁴⁴ čiji je urednik Kolarević, u kojoj je dominantno zastupljena funkcionalistička interpretacija performativnosti arhitekture, i pored jasnog kritičkog stava navedenih autora prema ovakvom pristupu. Kao njegovu eksplicitnu ilustraciju, moguće je navesti tekst Jana Edlera (Jan Edler), koji razmatra primer objekta *Kunsthhaus* u Gracu (Kunsthhaus Graz). Edler tom prilikom govori isključivo o fleksibilnosti omotača ove građevine, i o načinima na koje analizirani omotač menja svoju pojavnost. Tvrdnjom da sposobnost promene pojavnosti ovog objekta na nivou fasade, za arhitekturu znači „promenu iz statičnog ’monumenta’ ka izvođačkom „akteru“⁴⁵, Edler reprezentuje jedan mogući, ali izuzetno simplifikovani stav prema performativnosti arhitektonskog prostora, odnosno prema razmatranju uslova pod kojima arhitektonski objekat može da bude označen kao „izvođački akter“. Ovakav pristup razmatranju problema prostora kao aktera, koji iznosi Edler, moguće je tumačiti kao ilustraciju daljeg razvoja istraživanja performativnosti zasnovane na razvoju računarskih tehnologija, koje karakteriše premeštanje fokusa na procese generisanja i transformacije forme, i na izvestan način zatvara jednu liniju razvoja teorijskih tumačenja ovog fenomena – od funkcionalizma ka formalizmu.

U suprotnosti sa tim, autori koji pripadaju grupi fenomenološkog pristupa problemu, pod pojmom performativne arhitekture razmatraju potpuno drugačije prostorne ishode. Naime, preovlađujući stav jeste da ostvarujući svoju performativnost, arhitektura sama po sebi postaje u izvesnom smislu događaj, a da se ova sposobnost pojavljuje kao inherentni kvalitet arhitekture kao takve. Žak Derida (Jacques Derrida) ovaj pojam objašnjava kroz

⁴³ Ibid, 207.

⁴⁴ Branko Kolarevic, Ali Malkawi (eds.), *Performative Architecture: Beyond Instrumentality* (New York, London: Spon Press, 2005).

⁴⁵ Jan Edler, “Communicative Display Skin for Buildings: BIX at the Kunsthhaus Graz”, u *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed by Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 150-160 (New York, London: Spon Press, 2005), 152.

stav da arhitektura kroz „odvijanje“ (eng. *taking place*)⁴⁶ postaje „dogadjaj oprostorenja“ (eng. *the event of spacing*)⁴⁷. Prepoznajući ove kvalitete pre svega u arhitektonskoj praksi Bernarda Čumija (Bernard Tschumi), Derida objašnjava:

„Ne radi se samo o tome da [arhitektura] konstruiše mesta u kojima bi nešto trebalo da se dogodi ili čini da konstrukcija sama po sebi postane, kako kažemo, jedan događaj. To nije ono što je esencijalno. Dimenzija događaja je već podvedena u samoj strukturi arhitektonskog aparata: sekvenca, otvorena serija, narativnost, filmsko, dramaturgija, koreografija.“⁴⁸

Sam Čumi u svom teorijskom radu ovaj kvalitet opisuje temeljnim istraživanjima arhitektonskog prostora u kojima posebno mesto pripada pojmu *događaja*. Njegova stanovišta su razvijena iz analize problema „arhitektonskog paradoksa“⁴⁹, koji za Čumija predstavlja nemogućnost da se arhitektonski prostor razume na nivou svoje ideje, odnosno koncepta, i da se istovremeno doživi, odnosno percipira. U težnji za rešavanjem ovog paradoksa, Čumi predlaže artikulacije prostora koje mogu da budu opisane kroz pojam „prostor-događaj“ (eng. *event-space*)⁵⁰, razmatrajući nove oblike doživljaja prostora kroz tehnike koje naziva „krosprogramiranje“, „transprogramiranje“ i „disprogramiranje“⁵¹, gde svaka povezuje određenu prostornu tipologiju sa aktivnostima kojima nije inicijalno namenjena. Majkl Hejs (K. Michael Hays) posebno ističe da „ove tehnike odbacuju distinkcije između koncepta i percipiranog, prostornog okvira i aktivnosti, i uspostavljaju

⁴⁶ Jacques Derrida, „Architecture where the Desire may live“, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 301-305 (London and New York: Routledge, 1997), 302.

⁴⁷ Jacques Derrida, „Point de Folie—maintenant l’architecture“, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 305-317 (London and New York: Routledge, 1997), 316.

⁴⁸ Ibid, 306

⁴⁹ Bernard Tschumi, „The Architectural Paradox,“ u *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 214-230 (Cambridge: The MIT Press, 1998).

⁵⁰ Iako se pojam *event-space* ne pojavljuje eksplicitno u Čumijevim tekstovima, Majkl Hejs (K. Michael Hays) navodi Čumija kao začetnika ovog pojma; detaljnije u: K. Michael Hays, *Architectural Theory Since 1968* (Cambridge: The MIT Press, 1998), 216.

⁵¹ Bernard Tschumi, *Architecture and Disjunction* (Cambridge: The MIT Press, 1994), 205, 254.

nove procese prostor-događaja⁵². Upravo u tom procesu brisanja razlika u percepciji između prostornog okvira i aktivnosti kojima je ispunjen, prema Čumiju, nastaje osnovni performativni kvalitet arhitektonskog prostora.

Sličan odnos prema specifičnim performativnim kvalitetima koji se pojavljuju kao integralni deo arhitektonskog aparata kao takvog, prepoznat je u stavu koji iznosi Donald Kunze, u tekstu „The Architectural Performative and the Uncanny“⁵³. Naime, Kunze svoj tekst otvara jednostavnim pitanjem „Zar nije arhitektura *fundamentalno* performativna?“⁵⁴. Elaborirajući stav koji nagoveštava u ovom pitanju, Kunze iznosi tezu da su arhitektura i performativ nerazdvojivo prožeti, i da se ovo prožimanje odvija unutar domena „misterioznog“ (eng. *uncanny*). „Umesto tvrdnje da su se arhitektura i performativ 'povezali' da bi stvorili misteriozne efekte, bilo bi mnogo tačnije izjaviti da je 'arhitektonski performativ' po sebi uvek realizovan unutar univerzalnih struktura misterioznog“⁵⁵. U tom smislu, Kunze tumači performativ u arhitekturi kao „nešto inherentno, urođeno i elementrano“⁵⁶.

Međutim, da podela na funkcionalistički i fenomenološki pristup nije apsolutna i jednoznačna, kao ni podela na kontekste izvođačkih praksi i društvene stvarnosti (odnosno, na pozorišnu tipologiju, i arhitekturu u celini), pre svega zbog pojave nekoliko pristupa koji teže sveobuhvatnom i prožimajućem tumačenju performativnosti arhitekture, govori i njihova klasifikacija koju izvodi Majkl Hensel (Michael Hensel). On prepoznaje pet istraživačkih linija i pristupa performansu u arhitekturi:

1 – Prvi pristup, prema Henselu, nastaje '60ih godina 20. veka, kada se fokus arhitektonske teorije premešta u polje *reprezentacije, simbolizma i značenja*. Ovaj pristup Hensel vezuje

⁵² K. Michael Hays, op. cit., *Architectural Theory Since 1968*, 216.

⁵³ Donald Kunze, op. cit., „The Architectural Performative and the Uncanny“...

⁵⁴ Ibid, 1.

⁵⁵ Ibid, 2.

⁵⁶ Ibid, 1.

za teorijska razmatranja Čarlsa Dženksa (Charles Jencks), i pitanja multivalentnosti arhitektonskih sistema koji u svojoj strukturi objedinjuju različita značenja⁵⁷.

2-3 – Drugi i treći pristup zasnivaju se na duboko ukorenjenoj debati u odnosu *forma-funkcija*, karakterističnoj za arhitekturu dvadesetog veka, i koincidiraju, prema Henselu, sa odnosom *umetnost-nauka*, karakterističnim za arhitekturu uopšte⁵⁸. Tako se formalni pristup vezuje za tzv. „umetničke“ aspekte performativnosti, dok se funkcionalistički vezuje za inženjerske.

4 – Četvrti pristup Hensel prepoznaje pre svega u radu Čumija, i temelji ga na pojmu *dogadaja*, i njegovoj potrebi da se suprotstavi svakoj planiranoj relaciji između arhitektonskog prostora i njegovih korisnika, ističući u prvi plan neplanirane, skrivene potencijale arhitekture⁵⁹.

5 – Poslednji pristup autor vezuje za brojne tendencije u tumačenju performativne arhitekture koje su obeležile početak 21. veka a kojima se u izvesnom smislu formira *kompleksan i integrativni pristup* ovom problemu. Među najizraženijim predstavnicima Hensel navodi Dejvida Ledrberoua, čiji pristup teži da „obuhvati kompleksnosti koje nastaju iz planiranih i neplaniranih uslova sa kojima se arhitekture susreću, u kojima učestvuju, koje teže da omoguće ili kojima su modifikovane, prostirući se u svim razmerama“⁶⁰.

Navedeni stavovi ukazuju na različite pristupe interpretaciji koncepta performativnosti arhitektonskog prostora. Dominantne linije istraživanja, osim izuzetaka u integrativnom pristupu koji još uvek postoji kao težnja na teorijskom nivou, gotovo u potpunosti ostaju bez svojih presečnih tačaka. Međutim, osnovni problem nije u poteškoćama realizacije opšteg tumačenja performativnosti prostora, već nastaje u mogućim podrazumevanjima ili pripisivanjima značenja jednog fenomena nekom drugom, jer se radi o suštinski potpuno

⁵⁷ Michael Hensel, *Performance-Oriented Architecture: Rethinking Architectural Design and the Built Environment* (John Wiley & Sons Ltd, 2013), 25.

⁵⁸ Ibid, 26.

⁵⁹ Ibid, 27.

⁶⁰ Ibid, 28.

različitim pojavama. Naime, ako se uzme u obzir samo jedan od potencijalnih kriterijuma, moguće je sa jedne strane tvrditi da svaka prostorna struktura koja izvodi fizičku aktivnost nesumnjivo postaje performativna, jer podrazumeva pokretanje i razvijanje određenog procesa kroz vreme. Za razliku od ovog slučaja, arhitektura koja ostvaruje vrstu performativnosti koja je posledica doživljaja i aktivnosti ljudi u prostoru, može da bude u potpunosti statična. Ove dve pozicije pretpostavljaju ne samo različite kriterijume, već jasno opisuju arhitektonske ishode koji su međusobno u potpunoj suprotnosti. Ako je prostor koji se pokreće performativan, ne znači nužno da statičan prostor nije performativan. U tom smislu, mogućnost transformacije i prilagođavanja fizičke strukture i pojavnosti jednog arhitektonskog objekta ne može da bude posmatrana kao osnovni i jedini kriterijum njegove performativnosti.

Jedno od najvažnijih pitanja ovog rada jeste pitanje artikulacije jasnih uslova pod kojima prostor može da bude razmatran ili doživljen kao performativan, pre svega kroz određenje prema kontekstu postojećih razmatranja performativnosti arhitekture. Cilj ovog istraživanja nije negiranje postojećih teorija, već prilog postojećim teorijama kroz ukazivanje na specifičan oblik performativnosti arhitektonskog prostora.

2. ARHITEKTONSKI PROSTOR I PERFORMATIVNOST

Teorijske postavke i praktična razmatranja performativnosti arhitektonskog prostora manifestacija su šire pojave u čijem kontesktu nastaju, a koja je označena kao „performativni zaokret“ (eng. *Perfromative Turn*). Ovaj zaokret podrazumeva promenu paradigme u drugoj polovini 20. veka, karakterističnu najpre za društvene i humanističke nauke, a zatim i nauku i umetnost uopšte, u okviru koje se koncept performativnosti tumači, ne kao pojam koji opisuje, već koji suštinski *jeste* postmoderno stanje⁶¹. Kao procesu premeštanja fokusa humanističkih nauka ka teorijskim razmatranjima performansa kao činioca društva i kulture, performativnom zaokretu doprinela su i istraživanja u domenu filozofije jezika, Džona Lengšoa Ostina (John Langshaw Austin), koji je razvio teoriju govornih činova, kao aktivne prakse koja konstituiše i transformiše stvarnost. Daljim razvojem Ostinovog pojma performativa, izvan govornih, a u domenu korporealnih činova⁶² u teoriji umetnosti, koje karakteriše naglašeno izmeštanje interesa sa gotovog završenog *dela*, na procese, aktivnosti i *dogadaje*, pojmom performativa počinju da budu obuhvaćeni i njegovi prostorno-vremenski aspekti.

Uopšteno posmatrano, performativni zaokret je u različitim naukama označio promenu teorijskog kursa od „reprezentacije“ ka „perofrmativnosti“⁶³. Postavljajući performativnost kao opšti imperativ vremena na prelasku iz 20. u 21. vek, kroz aplikaciju „zahteva“ *Perform-or Else!*⁶⁴, na detaljnu i sveobuhvatnu „probu generalne teorije performansa“⁶⁵, Džon Mekenzi (Jon McKenzie) predviđa da će „za dvadeseti i dvadeset prvi vek performans biti ono što je disciplina bila za osamnaesti i devetnaesti, a to je, onto-

⁶¹ Jon McKenzie, *Perform or Else: From Discipline to Performance* (London and New York: Routledge, 2001), 165.

⁶² Pogledati detaljnije u: Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*, (London and New York: Routledge, 2008).

⁶³ Michael Hensel, op. cit., *Performance-Oriented Architecture...*, 18.

⁶⁴ U prevodu: „Izvedi – inače!“ - prateći tekst naslovne strane popularnog američkog biznis časopisa „Forbs“ (eng. *Forbes*), web izvor: <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2010/04/Forbes1.jpg> datum pristupa: 4.10.2017.

⁶⁵ Jon McKenzie, op. cit., *Perform or Else...*, 4.

istorijska formacija moći i znanja⁶⁶. Navodeći retko citiran Liotarov (Jean-François Lyotard) stav, da postmoderno stanje performativnosti može da se razume kao normativni režim⁶⁷, Mekenzi svoju teoriju gradi oko dva, delimično suprotstavljena čitanja performativnosti: *eksperimentalnosti*, odnosno težnje za nečim novim, i *normativnosti*, odnosno nečega što uspostavlja standarde. Na sličan način višeznačno, dvojno ili trijadno razumevanje performativnosti, karakteristično je za postavljanje osnovnih linija gotovo svakog istraživanja ovog problema, bilo da se on razmatra u jednom specifičnom segmentu, ili se teži sveobuhvatnoj teoriji performansa. Navedeno stanje rezultat je činjenice da performans kao istraživačka platforma okuplja široku mrežu različitih, nekada suprotstavljenih diskursa i praksi, i da je kao pojam doživeo radikalizaciju u domenu primene, kao i ponovnog tumačenja, upisivanja i proširivanja njegovih značenja, na načine koji su istovremeno „misteriozni i moćni“⁶⁸. U tom smislu, generalnu teoriju performansa Mekenzi označava kao „višestruko slojevitu“⁶⁹, i u osnovnoj postavci prepoznaje tri paradigme: organizacioni, kulturalni i tehnološki performans, koji su opisani kroz polja Menadžmenta performansa (eng. *Performance Management*), Studija izvođenja⁷⁰ (eng. *Performance Studies*), i, Mekenzijevog pojma tehno-performans (eng. *Techno-Performance*).

U ovakvom opštem kontekstu, načini na koje se performativni zaokret manifestuje u domenu arhitektonske teorije i prakse, prikazani u uvodnim poglavljima, mogu načelno da se podvedu pod Mekenzijsve paradigme kulturalnog i tehno-performansa. Performativnost arhitekture, čija se razmatranja razvijaju kao posledica razvoja novih tehnologija, u osnovi je oblik tehno-performansa. Metodologija koja podržava ovakvu vrstu performativnosti, ka kojoj se Dejvid Ledrberou kritički odnosi tumačeći je kao

⁶⁶ Ibid, 18.

⁶⁷ Jon McKenzie, op. cit., *Perform or Else...*, 15

⁶⁸ Ibid, 13.

⁶⁹ Ibid, 19.

⁷⁰ Za pojam *performance studies* u srpskom jeziku moguće je pronaći sledeće prevode: *izvedbene studije* u Milohnić (2013), 8; ili *studije performansa / studije izvođenja* u Jovičević, Vujanović, (2007), 19.

reduktivni funkcionalistički pristup⁷¹, u doba Digitalne revolucije⁷², sa razvojem novih tehnologija i alata u generisanju arhitektonske forme, postaje kritikovana kao izraženo formalistički pristup, koji „isključuje kompleksne aspekte koncipiranja forme u arhitekturi, oslanjajući se isključivo na nekoliko parametara koji su zasnovani na slici“⁷³.

Prevazilaženje dihotomija forma-funkcija u tumačenju i pristupu performativnosti arhitekture zasnovane na kompjuterskim tehnologijama (eng. *computer-based architecture*) osnovna su tema istraživačkih i teorijskih napora Jaše Grobmana (Yasha J. Grobman) i Erana Nojmana (Eran Neuman). Ovi autori 2012. godine definišu pojam *performalizam* (uz preuzimanje rizika koje sa sobom nosi razmatranje „izama“ danas), i predlažu prateći *manifest*, u kom se zalažu za inkluzivni pristup performativnosti arhitekture, koji se tiče posmatranja pluraliteta arhitektonskih realnosti koje se pojavljuju u veoma malom procepu između „forme i funkcije, objekta i subjekta, prostora i telesnog, percepcije i spoznaje, politika i ideologija“⁷⁴. Ovakvu definiciju koncepta performansa u arhitekturi autori zasnivaju na logici parametara. Preispitujući, na specifičan način, status arhitektonske forme, performalistički manifest propagira arhitekturu koja postoji u stanju „između“ (eng. *in-between*) – „individualnog i kolektivnog, [...] utilitarnih i simboličkih funkcija, intuitivnog i racionalnog, čulnog i analitičkog“⁷⁵, zarad „formiranja okruženja za budući razvoj“⁷⁶. Ovo „stanje između“ postiže se opisivanjem i upisivanjem što većeg broja informacija u samu formu i proces nastanka arhitektonskog objekta, od pojedinačnih parametara do kompleksnih algoritama koji definišu njihove međusobne odnose. Vrste informacija koje prepoznaju Grobman i Nojman opisane su kao statične, odnosno deskriptivne, i dinamične, odnosno performativne⁷⁷. Empirijsku, odnosno, fizički merljivu dimenziju performativnosti moguće je bez poteškoća prevesti u računarski jezik, dok prevođenje kognitivne i perceptivne dimenzije, koje se tiču pre svega čula i mentalnih

⁷¹ David Leatherbarrow, op. cit., *Architecture Oriented Otherwise...*, 44.

⁷² Pod digitalnom revolucijom se podrazumeva promena iz analogne u digitalnu tehnologiju, koja se pojavila '80ih godina dvadesetog veka, i razvija se i danas.

⁷³ Yasha J. Grobman, Eran Neuman, op. cit., *Performalism...*, 4.

⁷⁴ Ibid.

⁷⁵ Ibid, 7.

⁷⁶ Ibid.

⁷⁷ Ibid, 10.

procesa koji se vezuju za doživljaj prostora, prema autorima još uvek predstavlja kompleksan problem za koji je potrebno pronaći rešenje⁷⁸. Ističući trenutne domete ove metode, autori dovode u pitanje mogućnost direktnog dokazivanja njene superiornosti i posledično, boljeg krajnjeg ishoda u arhitekturi. Uz imperativ postavljen u manifestu performativizma, da arhitektura zasnovana na performansu mora da uspostavi vezu sa sve tri dimenzije koncepta performativnosti⁷⁹, Grobman i Nojman smeštaju svoje viđenje performativne arhitekture donekle u polje neostvarivih težnji, ili makar, „izazova za buduće generacije“⁸⁰.

Iste 2012. godine, Sem Džekob (Sam Jacob) upotrebljava pozorišnu metaforu, kada predlaže svoje tumačenje performativnosti arhitekture. Postavljajući ovo pitanje u domen *jezika, retorike i značenja*, Džekob navodi da se performativnost arhitekture realizuje „kroz njene reprezentacijske, scenografske i simboličke kvalitete, koji dramtizuju i komuniciraju njene narative“⁸¹. Iako retoriku zgrade označava kao njenu *fikciju*, a arhitektonski jezik kao sredstvo izgradnje narativnog toka, autor ističe da se generisana značenja i njihovi dramatični efekti ne dešavaju na pozornici. Umesto toga, „izvođački čin“ arhitekture se dešava „ovde, u istom svetu u kom i živimo“⁸². Ovakva vrsta arhitektonskog performansa „postavlja ono što je fikcionalno (imaginarno, ideju) u realan prostor grada. On jeste realan prostor grada“⁸³. Džekobovo čitanje performativnosti arhitekture, kao procesa pred-stavljanja⁸⁴ (eng. *enactment*) specifično je zbog stava da je ova vrsta aktivnosti prostora upravo ona koja konstituiše realnost. Navedeno tumačenje, koje može da se okarakteriše pre svega kao *parateatarsko* - budući da podrazumeva prelazak u svet stvarnosti - u prvi plan iznosi tezu da je „performativni kvalitet arhitekture

⁷⁸ Ibid.

⁷⁹ Ibid.

⁸⁰ Ibid, 12.

⁸¹ Sam Jacob, op. cit., *Make It Real...*, bez paginacije

⁸² Ibid.

⁸³ Ibid.

⁸⁴ U smislu značenja pojma „predstava“

pokretač njenih sposobnosti da proizvede socijalne fikcije koje nastanjujemo, čineći ih prirodnim i legitimnim, do te mere da postaju realne⁸⁵. Istovremeno, autor upozorava:

„Verovati arhitektonskim fikcijama, čitati ih kao prirodne i stvarne, pre kao činjenice nego kao fikcije koje mogu da budu ponovno napisane [eng. rewritten] značilo bi pogrešno tumačiti pune potencijale arhitekture. Arhitektura kao socijalna fikcija nudi mogućnost kreiranja daleko moćnijih realnosti.“⁸⁶

Tumačenjem arhitektonskih realnosti kao nestabilnog, promenljivog sistema, a arhitekture kao *uvek aktivne u proizvodnji* socijalnih fikcija, Džekob smešta problem performativnosti prostora u domen za koji je karakteristično preispitivanje ideja o stalnosti, nepromenljivosti i konačnosti, a koji korelira sa kulturalnim performansom Mekenzija.

Razmatranje performativnosti arhitekture koje je predloženo ovim radom u izvesnom smislu predstavlja nastavak ove istraživačke linije. Ograničavajući se isključivo na arhitektonski prostor shvaćen u konvencionalnom smislu kao realan, materijalan fizički prostor (i isključujući ovom prilikom iz razmatranja virtuelne oblike postojanja arhitekture), osnovna istraživačka tema tiče se identifikovanja i razlaganja načina na koje realan arhitektonski prostor može da postane performativan. Odabirom kursa kulturalnog performansa, ovaj rad teži da identifikuje jednu liniju unutar koje se manifestuje ovaj fenomen, a koja je postavljena interdisciplinarno, i svoje osnovno uporište pronalazi u teoriji izvođačkih umetnosti.

Definisanje razlika između pojmova *performans* i *performativnost* jedno je od važnih pitanja koja se razmatraju unutar ovih teorija. Oslanjajući se na razlike koje pravi Džudit Batler (Judith Butler) između „otelovljenih performansa i diskurzivnih performativa“⁸⁷, Džon Mekenzi definiše osnovne strukturne blokove svoje opšte teorije performansa, kojom obuhvata jedinstveno višeslojno polje koje naziva performativnom naslagom (eng.

⁸⁵ Sam Jacob, op. cit., *Make It Real...*, bez paginacije

⁸⁶ Ibid.

⁸⁷ Jon McKenzie, op. cit., *Perform or Else...*, 170.

performance stratum)⁸⁸. Njeni osnovni „građivni“ elementi su izjave (eng. *statements*) i prakse, odnosno, performativi i performasi, koje Mekenzi objašnjava kao, respektivno, oblike kroz koje se performativna naslaga izražava, i, njen sadržaj⁸⁹. U osnovi ove i njoj srodnih postavki, radi se o diferenciranju izvođačkog *kvaliteta* od izvođačkog *fenomena*.

Zbog specifičnosti pozicioniranja istraživačkog polja, razliku između navedenih pojmova potrebno je dodatno razložiti i razumeti i u kontekstu arhitekture. Nastavak poglavlja biće posvećen detaljnijem objašnjenju ovih fenomena, i njima pripadajućih pojmova.

2.1 Značenjski obuhvati kvaliteta: Od performativa ka performativnosti

Teoriju performativa, koja nastaje u domenu filozofije jezika, postavio je Džon Lengšo Ostin 1955. godine u okviru svojih predavanja, koja su prvi put objavljena 1962. godine u knjizi „Kako delovati rečima“ (eng. *How to Do Things with Words*)⁹⁰. U okviru ove teorije on u filozofiju jezika uvodi novi oblik iskaza, koji naziva performativnim iskazima (eng. *performative utterances* ili *performatives*)⁹¹. Identifikujući time iskaze koji se razlikuju od onih koji su deskriptivni, Ostin uvodi osnovnu distinkciju između konstativa (eng. *statements* ili *constatives*) i performativa, gde konstativi predstavljaju iskaze koji opisuju stvarnost i podležu kriterijumu istinitosti, odnosno tačnosti (na primer, iskaz: „Danas pada kiša.“), dok su performativi iskazi čije izricanje podrazumeva izvršenje određene radnje, odnosno čina. Ovi iskazi, budući da ne referišu na stvarnost, nisu proverljivi sa aspekta tačnosti, već podrazumevaju određeni učinak (na primer, iskaz: „Obećavam da...“, kojim se izvršava čin obećanja). U tom smislu, performativ postiže određeni efekat, što postaje njegovo ključno određenje. Aldo Milohnić pojednostavljeno objašnjava Ostinovu teoriju performativa kao „govoriti znači delovati“⁹².

U daljem razmatranju performativnih iskaza Ostin izvodi zaključak da su i iskazi koji u gramatičkom smislu poseduju strukturu konstativa, zapravo implicitni performativi, i da

⁸⁸ Ibid, 171.

⁸⁹ Ibid, 176.

⁹⁰ John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*

⁹¹ Pogledati detaljnije u: John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*, 4-11.

⁹² Aldo Milohnić, *Teorije savremenog teatra i performansa* (Beograd: Orion Art, 2013), 51.

se radi o jednoj vrsti jezičkih iskaza (performativa), unutar kojih je moguće prepoznati posebne slučajeve (konstative). Sa ovim saznanjem, Ostin dotadašnji pojmovni par konstativ-performativ, menja trijadom pojmova lokucijski-ilokucijski-perlokucijski čin, formirajući time generalnu teoriju govornih činova⁹³. Ovom promenom, Ostin fokusira pažnju na razmatranje performativnosti svih jezičkih iskaza, odnosno, na razmatranje *problema značenja*, koje ne sledi iz gramatičke strukture iskaza, već zavisi od *konteksta* iskazivanja⁹⁴.

Nakon sistematizacije Ostinove teorije od strane Džona Serla (John Searle) 1969. godine⁹⁵, teorija performativa i govornih činova napušta striktno polje filozofije jezika, kada kreće njen razvoj i problematizacija i u drugim oblastima⁹⁶. Postepenom transformacijom kroz primenu u različitim disciplinama, „analize performativa su izašle iz okvira filozofije i uobličile se u jednu, kontekstualno i metodološki disperzivnu mada problemski dosta koherentnu, savremenu teoriju“⁹⁷, koja postaje jedna od dominantnih teorija izvođačkih umetnosti. Kroz dalje teoretizacije umetničke produkcije, i sama teorija se uspostavlja kao performativna praksa koja podrazumeva određeno *delovanje*. Ono se, između ostalog, ogleda u teoriji kao „konstitutivnom elementu umetničkog rada, prakse, diskursa, dela ili procesa“⁹⁸, kroz koji se „konstruišu novi, a ne već-postojeći [...] teorijski problemi izvođačke produkcije“⁹⁹. Jedan od takvih teorijskih problema označen je pojmom *performativnost*. Ovaj pojam nije postojao mimo i pre teoretizacije, pa samim tim, nije „otkriven“, već je konstruisan¹⁰⁰. Kroz ovakvu vrstu pojmova se „preiščitava i

⁹³ Pogledati detaljnije u: John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*

⁹⁴ Ibid, 105.

⁹⁵ John R. Searle, *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language* (Cambridge University Press, 1969).

⁹⁶ Pregledno prikazano u Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*, 218.

⁹⁷ Ibid, 219.

⁹⁸ Ibid. 93

⁹⁹ Ibid.

¹⁰⁰ Ibid, 94.

preoznačava prethodna i aktuelna umetnička produkcija u novom diskurzivno-društvenom kontekstu¹⁰¹.

Džejms Loksli (James Loxley) označava pojam performativa kao jedan od najistaknutijih pojmova u novijem teorijskom vokabularu¹⁰². Unutar teorija izvođačkih umetnosti on se koristi kao pridev, kojim se „prilično generalno“ označava „performativni aspekt bilo kog objekta ili prakse koja je u razmatranju“¹⁰³. Žanel Rajnelt (Janelle Reinelt), prilikom ispitivanja razlika i preklapanja između pojmova *teatralnost* i *performativnost*, navodi da „stanje teatralnosti prevazilazi ograničenja teatra“¹⁰⁴. Oslanjajući se na teorijska razmatranja Erike Fišer Lihte (Erika Fischer-Lichte) i Žozet Feral (Josette Féral), prema kojima inicijativa za uspostavljanje teatralnosti potiče pre svega od posmatrača, Rajnelt ističe da ono predstavlja „iskustvo, [odnosno] aspekt života koji se pojavljuje svaki put kada je minimum njegovih uslova ispunjen“¹⁰⁵. Ista vrsta zakonitosti može da se primeni i na pojam performativnosti, u odnosu na pojam performansa kao izvođačkog umetničkog čina. Uz sve promenljivosti definicija ovih pojmova, razmatranja koja izlaže Rajnelt ukazuju na to da se pojmovi performativnost i teatralnost (nekad upotrebljeni kao sinonimi, a nekad istaknuto različiti) odnose pre svega na *kvalitete*, a da se pojmovi performansa i živa umetnost odnose na *dogadjaje*¹⁰⁶. Osnovna razlika među njima ogleda se u širini njihovih obuhvata - pojmovi koji označavaju kvalitete našli su primenu u proširenim poljima brojnih disciplina, bilo da se radi o teorijskom razmatranju proširenog polja performansa i/ili teatra, ili o primeni ovih pojmova kao metafora, u disciplinama koje nisu srodne izvođačkim umetnostima ili umetnosti uopšte.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² James Loxley, *Performativity* (London and New York: Routledge, 2007), 140.

¹⁰³ Ibid.

¹⁰⁴ Janelle Reinelt, “The Politics of Discourse: Performativity meets theatricality”, u *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 153-167 (London and New York: Routledge, 2003) 159.

¹⁰⁵ Ibid.

¹⁰⁶ Philip Auslander, “General introduction”, u *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 1-24 (London and New York: Routledge, 2003), 5.

Pitanje performativnosti arhitektonskog prostora, i njegovo razmatranje u prethodno navedenim istraživačkim linijama, ilustracija je upravo ove pojave. U odnosu na mogućnost - kakvu pruža priroda pojma performativnosti - ponovnog iščitavanja postojećih praksi ili konstruisanja i generisanja teorijskih problema u novim kontekstima, ovaj rad razmatra performativnost kao kvalitet koji se pripisuje arhitektonskom subjektu i prepoznaje u tokovima čiji je arhitektura integralni deo.

2.2 Značenjski obuhvati fenomena: Od performansa ka pojmu izvođačkih umetnosti

Preispitivanje i definisanje pojma *performans*, i svih srodnih pojmova (kao što su performativnost, izvođenje, izvođačke umetnosti itd.) najčešće je sprovedeno u kontekstu pokušaja jasnog razgraničavanja pojmova *performans* i *teatar*, ustanovljavanjem granica njihovih polja ili problematizovanjem njihove upotrebe u različitim kontekstima. O problemu preširoke upotrebe pojma *performans*, i potencijalnom gubljenju njegovog integriteta, govori Bert Stejts (Bert O. States) u tekstu „Performans kao metafora“ (eng. *Performance as Metaphor*)¹⁰⁷. Analizirajući semantičku evoluciju pojma, on navodi pet različitih značenja koje je moguće izolovati: performans kao „(1) izvršenje bilo koje aktivnosti ili dužnosti, (2) istaknuta aktivnost, dostignuće ili podvig, (3) književni ili umetnički „rad“, (4) aktivnost izvođenja muzičkog dela, pozorišne predstave ili sporta, (5) najzad, u trenutnoj upotrebi, specifičan (postmoderni) oblik estetike poznat kao performans umetnost“¹⁰⁸. Stejts komentariše širinu osnovnog značenja ovog „ekstremno mnogostranog“¹⁰⁹ pojma, i svoj komentar zaključuje pitanjem: „Šta nije performans?“¹¹⁰. Stav blizak ovom zauzima i Mekenzi, kada tvrdnje *Sve je performans* i *Sve je performativno* komentariše kroz sledeću izjavu: „Ono što je najupadljivije kod ovih sveobuhvatnih generalizacija, jeste da njihovo ontološko preterivanje nosi sa sobom istorijsku preciznost“¹¹¹. U saglasju, iako nazavisno od Mekenzijevih zapažanja o

¹⁰⁷ Bert O. States, „Performance as Metaphor“, u *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 108-137 (London and New York: Routledge, 2003).

¹⁰⁸ Ibid, 111.

¹⁰⁹ Ibid.

¹¹⁰ Ibid.

¹¹¹ Jon McKenzie, op. cit., *Perform or Else...*, 176.

paradoksalnoj ali opravdanoj generalizaciji pojma, Stejts sopstevne napore definisanja performansa sa ubedenjem označava kao „semantičku nemogućnost“¹¹².

Istovremeno, jedan od istaknutijih autora koji je doprineo upravo proširenju pojma performansa, sagledavanju i okupljanju svih njegovih pojava, ali i pokušajima njegove sistematizacije, jeste Ričard Šekner (Richard Schechner). Šekner koristi pojam *performans* kao zbirni pojam, kojim označava:

„kontinuum koji obuhvata širok spektar pojava, od ritualizacije životinja (uključujući i ljude) preko performansa u svakodnevnom životu – pozdravljanja, prikazivanja emocija, porodičnih scena, profesionalnih uloga i tako dalje – sve do igara, sportova, pozorišta, plesa, ceremonija, običaja i performansa velikih razmera“¹¹³

Aldo Milohnić navodi da je Šekner, nakon „uvođenja vrhovnog pojma performansa“¹¹⁴, često bio kritikovan jer je time izbrisao distinkcije između pozorišta i vanpozorišnih praksi, i da prilikom korišćenja reči *performans* „treba obratiti pažnju na kontekst u kojem je upotrebljena, jer je ona zbog višeznačja kao i različite konceptualizacije jedan od onih teatarsko-teoretskih pojmova čiji obim nije dovoljno precizno utvrđen“¹¹⁵. Rouzli Goldberg (RoseLee Goldberg), u svom detaljnom prikazu istorijskog razvoja performans umetnosti, sugerise da performans „po svojoj prirodi onemogućuje precizniju ili tačniju definiciju od jednostavne izjave kako je to živa umjetnost koju izvode umjetnici. Bilo kakva stroža definicija automatski bi negirala mogućnosti samog performansa“¹¹⁶. Ovakvo objašnjenje pojma na neki način izmiče preciznoj definiciji, ističući da se performans, kao oblik umetničkog delovanja, oslanja na mnogo različitih medija i disciplina. Tako i bez proširenja opsega ovog pojma, koje uvodi Šekner, postoje poteškoće u njegovom definisanju već i u razmatranju performansa u užem smislu, odnosno u

¹¹² Bert O. States, op. cit., „Performance as Metaphor“, u *Performance, Critical Concepts...*; 110.

¹¹³ Richard Schechner, op. cit., *Performance Theory...*, xvii.

¹¹⁴ Aldo Milohnić, op. cit., *Teorije savremenog teatra i performansa...*, 35.

¹¹⁵ Ibid.

¹¹⁶ RoseLee Goldberg, *Performans: od futurizma do danas* (Zagreb: Test! Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003), 7.

razmatranju performans umetnosti. Ipak, Šekner u procesu „rastezanja“ polja i pojma performansa, uvodi jednu značajnu podelu, na dve osnovne kategorije u koje je moguće svrstati pojave i fenomene koje on smatra performansima: prvu kategoriju označava glagolom *jeste* (eng. *is*), u koju smešta sve one pojave koje *jesu performansi* u užem smislu, odnosno pripadaju kategoriji estetičkih performansa i domenu umetnosti (pozorište, umetnički performans, opera, balet, ples, muzička izvođenja i slično). Za ovu kategoriju ključno određenje je da nešto pripada kategoriji „*jeste*“ *performans* kada „istorijski i socijalni kontekst, konvencija, upotreba i tradicija ukazuju na to“¹¹⁷. Drugu kategoriju Šekner označava prilogom *kao* (eng. *as*), i u nju ubraja pojave koje nisu koncipirane i mišljene kao izvođački činovi, ali mogu da budu analizirane *kao performansi*. Ono što kategorija „*kao*“ *performans* označava, jeste da će „predmet ispitivanja biti uzet u obzir ’iz perspektive’ [ili] ’pod uslovima’“¹¹⁸ određene specifične discipline. Drugim rečima, pojave iz ove kategorije je moguće analizirati sa aspekta konvencionalnog pozorišnog aparata (narativa, likova, režije, publike, itd.) ili pak, sa aspekta teorije performansa (posmatrajući ih kao seriju događaja)¹¹⁹. Koja god teorijska postavka se uzima kao relevantna, u ovim pojavama moguće je prepoznati zakonitosti koje važe u izvođačkim činovima a koji pripadaju prvoj kategoriji, iako ove pojave to nisu (kao najčešći primer kategorije „*kao*“ navode se politički protesti). Prestanak fikcije i reprezentacije, i ulazak u „stvaran“ svet, označava i prelazak iz kategorije „*jeste*“ u kategoriju „*kao*“¹²⁰. Ova kategorija biće od posebne važnosti za uspostavljanje i razumevanje arhitektonskog prostora kao performativnog fenomena.

Poseban doprinos definisanju izvođačkih umetnosti, kroz teorijsku konstrukciju tog pojma, i potencijalno rešenje problema njegovog preširokog obuhvata, prepoznat je u teorijskom radu Ane Vujanović¹²¹, koji je zasnovan na jasnoj diferencijaciji pojmova

¹¹⁷ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (London and New York, Routledge, 2013 (2002, 2006)), 38.

¹¹⁸ Ibid, 42.

¹¹⁹ Detaljnije o ove dve pozicije u: Philip Auslander, op. cit., “General introduction”, u *Performance, Critical Concepts...*, 12.

¹²⁰ Ibid, 9.

¹²¹ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, i Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*

izvedbe i *izvođenja*. Naime, izvedba (eng. *performance*) se odnosi na čulno predočiv fenomen scenskog i živog izvođenja, dok se izvođenje (eng. *performing*) odnosi na praksu, odnosno materijalni *proces* proizvodnje umetnosti. Prilikom definisanja pojma izvođačkih umetnosti, autorka pomera fokus sa *umetničkog dela*, na *problem izvođenja*¹²². Osnovni razlog tome jeste problem koji se javlja u korišćenju pojma izvođačkih umetnosti, najčešće kao zbirnog klasifikatornog pojma. Definicija performans umetnosti, koju sugerise Rouzli Goldberg, jasno ilustruje upravo ovaj problem, budući da njeno objašnjenje ostaje pre na nivou poetične izjave, nego striktno definicije, i kao takvo postaje suviše široko, te pojam izvođačkih umetnosti (posmatran kao klasifikatorni pojam) ostaje bez jasne definicije. U tom smislu, njeno određenje potvrda je stava Ane Vujanović, koja smatra da pojam izvođačkih umetnosti zapravo i nije pojam koji može da bude korišćen za klasifikaciju različitih oblika umetničkog delovanja. Ukoliko bi se koristio na takav način, odnosno, ukoliko bi bio zasnovan na fenomenu izvođenja, vrlo lako bi mogao da obuhvati sve umetničke discipline i dela, i time bi postao neupotrebljiv. Umesto fenomena izvođenja, Ana Vujanović konstruiše pojam izvođačkih umetnosti kao onaj koji centrira *problem izvođenja*, kao *proces uspostavljanja, produkcije i realizacije značenja*¹²³. Ovako postavljen pojam, koji se ne zasniva „na (umetničkom) fenomenu, već na (konstruisanom i projektovanom) problemu”¹²⁴, postaje „operativni pojam koji se može primeniti na bilo koju umetničku disciplinu, praksu ili delo onda kada oni centriraju problem izvođenja ili kada se oni teoretizuju sa aspekta problema izvođenja”¹²⁵. Drugim rečima, prema autorki, nijedno umetničko delo ne pripada pojmu izvođačkih umetnosti, ali svako umetničko delo ili pojava (ali i bilo koja druga disciplina ili praksa), pod određenim teorijskim i umetničkim uslovima, može da bude razmatrana kao problem izvođačkih umetnosti¹²⁶, onda kada se to razmatranje odnosi na problem uspostavljanja, produkcije i realizacije *značenja*.

¹²² Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 130.

¹²³ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 146-150.

¹²⁴ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 131.

¹²⁵ Ibid, 130.

¹²⁶ Ibid.

Navedeno određenje pojma izvođačkih umetnosti predstavlja okosnicu formulisanja osnovnog kriterijuma performativnosti arhitektonskog prostora, koji će biti relevantan za istraživački proces u ovom radu.

2.3 Arhitektura kao problem izvođačkih umetnosti

Postupak definisanja pojma izvođačkih umetnosti, predstavljen u prethodnom poglavlju, nastao je po analogiji sa postupkom definisanja pojma vizuelnih umetnosti, koji centrira problem *reprezentacije*, a koji je upravo suprotan pojmu izvođenja. Pitanje reprezentacije značenja u arhitekturi postaje aktuelno posle upliva strukturalne lingvistike u domen arhitektonske teorije, kada se arhitekturi pripisuje status teksta. Denis Hollier (Denis Hollier) čak ističe da se osnovni kriterijum razlike između arhitekture i obične građevine nalazi upravo u ovom domenu: „Arhitektura je, pre svih drugih kvalifikacija, identična prostoru reprezentacije; ona uvek reprezentuje nešto drugo od sebe same od onog trenutka kada počinje da bude razlikovana od puke građevine”¹²⁷. Međutim, ukoliko se pojam reprezentacije razume kao osnovna odrednica vizuelnih umetnosti, moguće je uspostaviti kritički odnos prema određenju arhitekture kao prostora reprezentacije, upravo zbog potencijalnog svođenja arhitekture isključivo na domen vizuelnog. Samo jedan od ilustrativnih stavova na tu temu jeste onaj koji iznosi Alberto Perez-Gomez (Alberto Pérez-Gómez), kritikujući dominaciju vizuelnog u postmodernom društvu i posebno u domenu arhitektonske produkcije. On navodi da se danas „arhitektonski dizajn najčešće identifikuje sa produkcijom novih i zapanjujućih vizuelnih slika”¹²⁸, koja najčešće rezultira divljenjem koje je kratkog daha. Ističući da je doživljaj arhitekture fundamentalno različit od onoga što donosi manipulisanje geometrizovanim prostornim konceptima, Perez-Gomez izvodi zaključak da je u odnosu na poreklo i korene nastanka arhitekture, njenu „dramatičku dimenziju”¹²⁹ moguće razumeti kao centralnu u uspostavljanju njenih

¹²⁷ Denis Hollier, “Architectural Metaphors”, u *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 190-196 (Cambridge: The MIT Press, 1998), 192.

¹²⁸ Alberto Pérez-Gómez, “Architecture, a Performing Art: Two Analogical Reflections”, u *Architecture as a Performing Art*, ed. by Marcia Feuerstein, Gray Read, 15-25 (Routledge, 2013), 15.

¹²⁹ Ibid, 18.

značenja¹³⁰. U odnosu na prirodu iskustva arhitekture, koja podrazumeva „preplitanje življenog prostora i vremena“¹³¹, Perez-Gomez povlači suštinsku paralelu između arhitekture i izvođačkih umetnosti.

Prethodno je pak ustanovljeno da nijedno delo ne pripada pojmu izvođačkih umetnosti, ali može da bude razmatrano kao njegov problem. Istovremeno, s obzirom da arhitektura ne pripada ni pojmu vizuelnih umetnosti, odnosno umetničko (ukoliko je moguće govoriti o arhitekturi kao umetnosti) ona svakako ne ostvaruje kroz reprezentaciju vizuelnog sadržaja, razmatranje arhitekture kao problema izvođačkih umetnosti u prvi plan postavlja teme procesa i proizvodnje značenja. Prema Perez-Gomezu, proizvedena značenja, koja se razumeju kao „primarni pokretač arhitektonske produkcije“¹³² su „pronađena“ tokom procesa njihove proizvodnje, a nisu namerno i unapred „kreirana“¹³³. Važno je naglasiti da je ovako postavljen istraživački kontekst, u kom se arhitektonski prostor razmatra kao problem izvođačkih umetnosti, u direktnoj vezi sa kategorijom pojava koje Šekner označava kao „kao“ *performans*. Istovremeno, Šekner naglašava kako se radi o otvorenoj kategoriji čije su granice fleksibilne¹³⁴, čime ova pozicija dobija još jedno utemeljenje.

Međutim, za potpuno argumentovanu tezu, da je performativnost arhitektonskog prostora moguće razumeti kao problem proizvodnje značenja, potrebno je razmotriti još jedno pitanje: da li se svođenjem na pojam *značenja* redukuje opseg onoga što arhitektura proizvodi?

Značajna zapažanja, u kontekstu performativnosti umetnosti uopšte, iznosi Dorotea fon Hentelman (Dorothea von Hantelmann), predlažući, u relaciji sa pojmom izvođačkih

¹³⁰ Perez-Gomez navodi da se ovo stanje transformiše tek tokom perioda Renesanse, kada arhitektonske ideje počinju da se identifikuju sa vizuelnim slikama.

¹³¹ Ibid, 15.

¹³² Ibid, 23.

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Pogledati detaljnije u Richard Schechner, op. cit., *Performance Studies: An Introduction...*, 38; i u video predavanju Ričarda Šeknera: *Performance Studies: An Introduction - Is/As Performance*, web izvor: <https://www.youtube.com/watch?v=SB6zTUfEODc&t=23s>

umetnosti, pojam „doživljajnog zaokreta“ (eng. *Experiential Turn*)¹³⁵ kojim označava stanja i tendencije u savremenoj umetnosti danas. Potpuno u korelaciji sa teorijskim preispitivanjem vrste pojma izvođačkih umetnosti koje izvodi Ana Vujanović, fon Hentelman ističe da „ne postoji performativno umetničko delo, jer ne postoji ni neperformativno umetničko delo“¹³⁶, odnosno, svako delo poseduje dimenziju proizvodnje realnosti (eng. *reality-producing dimension*)¹³⁷ koja se suštinski odnosi na njegove performativne kvalitete. Tako se prema Hentelman, pitanje performativnosti ne odnosi na klasifikaciju umetničkih dela, već na proizvodnju značenja, gde pojam performativnosti donosi u polje razmatranja „neizvesno i nepouzđano područje uticaja i dejstava do kojih umetnost dovodi situaciono – odnosno, u datom prostornom i diskurzivnom kontekstu - i relaciono, odnosno, u relaciji sa posmatračem ili javnošću“¹³⁸. Drugim rečima, pojmom performativnosti se ističe „premeštanje sa onog što umetničko delo prikazuje i reprezentuje, ka efektima i doživljajima koje proizvodi“¹³⁹. Hentelman istovremeno pretpostavlja potencijalnu problematičnost u upotrebi pojma *značenja*, i u odnosu na to predlaže *doživljajni zaokret* kao adekvatniji pojam kojim opisuje činjenicu da (za razliku od značenja) svako delo zasigurno proizvodi (nekakav) doživljaj. Uz komentar da ono što delo proizvodi nisu nužno značenja, samo onda kada se značenje razume u tradicionalnom smislu kao nešto što je locirano unutar objekta i treba da bude „pročitano“ od strane posmatrača, Hentelman pojmove značenja i dejstava koristi gotovo kao sinonime, odnosno pojmove koji se međusobno dopunjuju, postavljajući pitanja: „Na koji način su doživljaji kreirani, oblikovani i reflektovani u umetničkim delima, i na koji način oni proizvode značenja?“¹⁴⁰ ili „Na koji način doživljaj može da bude ispunjen značenjima, značajem i sadržajem?“¹⁴¹ U tom smislu, osnovna pretpostavka doživljajnog

¹³⁵ Dorothea von Hantelmann, “The Experiential Turn”, *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue, ed. by Elizabeth Carpenter (Minneapolis: Walker Art Center, 2014.), bez paginacije; web izvor: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>

¹³⁶ Ibid.

¹³⁷ Dorothea von Hantelmann, *How to Do Things with Art* (JRP|Ringier, 2010), 18.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Dorothea von Hantelmann, op. cit., “The Experiential Turn”, *On Performativity*...

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ Ibid.

zaokreta „ne implicira otklon od značenja, diskursa i sadržaja, već pre ukazuje na povezanost proizvodnje značenja i doživljaja – posmatračevog pozicioniranog i otelovljenog iskustva“¹⁴².

Razmatranje performativnosti arhitektonskog prostora direktno se oslanja na navedene stavove koje iznosi fon Hentelman. Pojam značenja će u ovom kontekstu biti upotrebljen kao zbirni i fluidni pojam kojim označavam *sva dejstva arhitektonskog prostora koja nisu unapred definisana/planirana, već su posledica određenih procesa u koje arhitektura ulazi, i tokom kojih realizuje svoje performativne kapacitete*. Na taj način, pojmom značenja se ne izostavljaju iz razmatranja dejstva koja po svojoj prirodi nisu eksplicitni čitljivi narativi, već oni predstavljaju integralni deo efekata koji su u fokusu istraživanja.

Na ovom mestu, oslanjajući se na teorijske postavke kategorije „kao“ *performans* Ričarda Šeknera, zatim, pojmove izvođačkih umetnosti Ane Vujanović i doživljajnog zaokreta Dorotee fon Hentelman, definišem osnovni kriterijum performativnosti arhitektonskog prostora, relevantan za ovaj rad:

*Arhitektonski prostor, kao materijalni fizički entitet, postaje performativan onda kada ulazi u tokove proizvodnje značenja, bilo da je taj ulazak svesna namera projektanta, ili se procesom naknadnog iščitavanja i eksploatacije arhitektonskog prostora prepoznaje i/ili generiše problem izvođenja značenja. U procesima u kojima se arhitektura ostvaruje kao performativna, značenja se posredstvom arhitekture ne prenose, ne prezentuju, ne izražavaju, već proizvode*¹⁴³.

Ovako postavljen kriterijum performativnosti se ne odnosi više na pitanje mobilnosti/statičnosti ili dinamike pojavnosti arhitektonske forme, mada ove pojave ne isključuje. Fokus razmatranja arhitekture kao performativnog fenomena sada se *premešta* u polje proizvodnje značenja, sa akcentom na *proces* ostvarenja ovih značenja, odnosno neposrednost konkretnog trenutka u kom se ovakva proizvodnja odvija. Navedeni kriterijum, nastao utemeljenjem u teoriju izvođačkih umetnosti, pozicioniran je u odnosu

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ovaj kriterijum je formulisan prema direktnoj analogiji sa pojmom performativnog izvođenja u kontekstu teoretizacije izvođačkih umetnosti A. Vujanović.

na Mekenzijevu opštu teoriju, u domen kulturalnog performansa. Prema Mekenziju, „kulturalni performans se nastavlja i izvan žanrova koji se često smatraju 'pukom' zabavom. [...] Prezencione forme koje se vezuju za pozorišni performans transformisane su u analitičke alate, generalizovane u okvirima disciplinarnih polja i reinstalirane na najrazličitijim lokacijama“¹⁴⁴. Arhitektonski prostor se u ovom radu razmatra kao jedna od „lokacija“ ovog novog pozicioniranja. Pitanje proizvodnje (značenja) u arhitekturi time otvara nova polja u kojima je moguće detektovati pre svega mehanizme i uslove odvijanja ovih procesa.

¹⁴⁴ Jon McKenzie, op. cit., *Perform or Else...*, 8.

3. TOKOVI, DEJSTVENOST I ISHODIŠNI EKSTREMI ARHITEKTURE

Osnovni problem sa građevinama je u tome što izgledaju „očajnički statično“, navodi Bruno Latur, u provokativnom eseju „Dajte mi pištolj i učiniću da se sve građevine pokrenu“ (*Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture*)¹⁴⁵. Statičnost na koju ovaj esej ukazuje, ne odnosi se na nepomerljivost građevina u fizičkom smislu, već se Latur zalaže za razumevanje arhitektonskih objekata kao projekata u pokretu, seriju transformacija, odnosno „kontinualnog toka koji građevina uvek jeste“¹⁴⁶. Latur poziva na koncipiranje nove arhitektonske teorije „koja će biti u stanju da transformiše statični pogled na arhitekturu u jedan od mnogo sukcesivnih zaleđenih kadrova“¹⁴⁷ koji bi mogli da dokumentuju njen tok. Pozicija iz koje Latur provocira razvoj nove arhitektonske teorije odnosi se na teoriju aktera-mreže (eng. *Actor-Network Theory*, skraćeno *ANT*), koju razvija sa grupom naučnika krajem 80ih godina 20. veka. Jedna od centralnih tema ove teorije tiče se proširivanja *dejstvenosti* sa ljudskih na ne-ljudske (prirodne i tehničke) entitete¹⁴⁸. Zalažući se za tezu da su stvari sposobne da aktivno delaju, on ističe da stvari, a posledično i građevine, ne služe samo kao „pozadina za ljudske aktivnosti“¹⁴⁹, već one takođe mogu da „ovlašćuju, dozvoljavaju, omogućavaju, podstiču, dopuštaju, sugerišu, utiču, postavljaju prepreke, čine mogućim, zabranjuju i tako dalje“¹⁵⁰. Latur ukazuje na činjenicu da je uvrežen odnos prema arhitekturi, kao materijalnosti koja egzistira u euklidovskom prostoru, izuzetno redukovan u odnosu na stvarnost arhitektonske egzistencije - jer sa druge strane, sama građevina biva izgrađena, i pre svega *življena*, u sasvim drugačijem okruženju¹⁵¹. Građevina nikada nije u mirujućem, pasivnom stanju svoje „realne materijalne suštine“, [gde čeka da joj se

¹⁴⁵ Bruno Latour, Albena Yaneva, op. cit., “Give me a Gun...”

¹⁴⁶ Ibid, 81.

¹⁴⁷ Ibid.

¹⁴⁸ Ivana Spasić, „Bruno Latur, akteri-mreže i kritika kritičke sociologije“, *Filozofija i društvo*, 2 (2007): 46; web izvor: http://www./komunikacija/casopisi/fid/XXXIII/02/html_ser_lat

¹⁴⁹ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory* (Oxford University Press, 2005), 72.

¹⁵⁰ Ibid.

¹⁵¹ Bruno Latour, Albena Yaneva, op. cit., “Give me a Gun...” , 82.

dodaju] 'simbolička', 'humana', 'subjektivna' ili 'ikonička' dimenzija¹⁵². Umesto toga, materija je izuzetno „multidimenzionalna, aktivna, kompleksna, iznenađujuća i protivna intuiciji“¹⁵³, da bi bila svedena na računarske reprezentacije i ekran. Razumevanje pravog stanja postojanja arhitekture bilo bi „izjednačeno sa obimnim spisikom kontroverzi i performansa građevine kroz vreme“¹⁵⁴. Ovim stavovima Latur arhitekturi pripisuje attribute, karakteristike i sposobnosti koje su u konvencionalnom shvatanju specifične isključivo za živa bića.

Zalaganjem za razumevanje arhitektonskih objekata kao građevina-u-pokretu, Latur ih označava kao entitete koji su pre svega *produktivni u prostor-vremenu*. Ova pozicija podrazumeva izvesnu vrstu emancipacije arhitektonskog prostora, od „puke“ podrazumevajuće pozadine za ljudske aktivnosti, do samostalnog ali umreženog aktivnog entiteta. Ovakvo razumevanje u prvi plan uvodi pojam aktera (ili aktanta¹⁵⁵) za ma kog (individualnog ili kolektivnog, ljudskog ili neljudskog) pokretača radnje, čime se, u domenu arhitekture, podstiče prevazilaženje rasepa između subjektivnog i objektivnog, ljudskog i arhitektonskog.

Ako Laturovo gledište dodeljuje stvarima status „život“ entiteta, na sličan način Triftova teorija živim bićima dodeljuje status „stvari“. Trift formuliše opštu, Ne-reprezentacionu teoriju (eng. *Non-Representational Theory*), koju razvija u okvirima humane geografije, sa svesnom težnjom da prevaziđe disciplinarnu podele. Ova teorija se zasniva na motivu *pokreta* u njegovim najrazličitijim oblicima, koncentrišući se na *prakse* svakodnevnog života¹⁵⁶. U značajnoj meri oslonjen na teoriju aktera-mreže, Trift poklanja pažnju *stvarima*, i ljudskom telu koje razmatra nerazdvojivo od sveta stvari¹⁵⁷. Ističući da ljudsko telo poseduje sposobnost da ko-evoluiru sa stvarima, Trift predviđa razvoj „novog senzorijskog“, „plastičnijeg osećanja prostora i vremena [koje] prepoznaje prostor kao

¹⁵² Ibid, 85.

¹⁵³ Ibid, 86.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ Pogledati detaljnije u Bruno Latour, op. cit., *Reassembling the Social...*

¹⁵⁶ Pogledati detaljnije u poglavlju *Life, but not as we know it*, u knjizi: Nigel Thrift, op. cit., *Non-Representational Theory...*, 1-26.

¹⁵⁷ Nigel Thrift, op. cit., *Non-Representational Theory...*, 10.

preklopljen [eng. *folded*] i animiran, jer sve može da se formuliše kao da je u neprekidnom pokretu¹⁵⁸. Jedan od Triftovih osnovnih argumenata jeste da u ovakvom kontekstu sve više postajemo deo *pokret-prostora* (eng. *movement-space*), koji je relativan pre nego apsolutan - „mi ga doživljavamo kao drugu vrstu svesti o svetu, onu u kojoj se čini da sam prostor postaje performativan“¹⁵⁹. Performans za Trifta postaje ključni motiv metodološkog aparata ne-reprezentacione teorije, koji on gradi preuzimanjem teorijskih koncepata, između ostalog, i iz izvođačkih umetnosti.

Teorije Tifta i Latura, iako se razvijaju iz suprotnih smerova, u osnovi operišu srodnim i komplementarnim ishodima, kojima je ključno približavanje prirode ljudskih i neljudskih entiteta, i njihovo svođenje, sa jasno razgraničenih opozicija, na jednu jedinstvenu grupu činilaca. Posmatrana u tom kontekstu, arhitektura postaje pokretač i izvođač, odnosno, povod i izvršilac radnje, čime priroda arhitektonskog prostora, konvencionalno posmatrana u stanju neutralnog, pasivnog okvira u kom se radnja dešava, u teorijskom smislu biva prevaziđena. Ovakvim određenjem moguće je uspostaviti pojam produktivnog, dejstvenog i učinkovitog *arhitektonskog subjekta*.

Procesi u kojima dolazi do realizacije performativnih kapaciteta arhitekture, u kontekstu navedenih teorija razumeju se kao segmenti kontinualnih procesa o kojima govori Latur, a kojima arhitektura trajno pripada. Drugim rečima, stanje u koje arhitektura ulazi prilikom uspostavljanja, proizvodnje i realizacije značenja funkcioniše kao vremenski isečak iz navedenih tokova *pokret-prostora*, kako ih definiše Trift. Pitanje *produktivnosti* prostora dodatno je razloženo razmatranjima koja u okviru humane geografije iznosi Dorin Mesi. Zalažući se za koncept prostora kao mnoštva putanja (naspram jednog jedinstvenog narativa)¹⁶⁰, proizvoda međusobnih relacija i uvek konstituisanog kroz interakcije¹⁶¹, zatim, prostora kao sfere koegzistencije heterogenosti i simultanosti dosadašnjih priča¹⁶²,

¹⁵⁸ Ibid, 97.

¹⁵⁹ Nigel Thrift, op. cit., *Non-Representational Theory...*, 102.

¹⁶⁰ Doreen Massey, op. cit., *For Space...*, 5.

¹⁶¹ Ibid, 9.

¹⁶² Ibid.

autorka ističe da će posledično, postojati i „mnoštvo imaginacija, teoretizacija, razumevanja, značenja [prostora]“¹⁶³.

Navedene teme stalnih promena i transformacija neprekidno mobilnog prostora, shvaćenog kao pluralni fenomen, i posebno načina na koji se arhitektura pojavljuje u ovakvom kontekstu, deo su teorija koje inicijalno nastaju izvan arhitektonskog diskursa, na temeljima i pod uticajem filozofskih postavki poststrukturalizma¹⁶⁴. Prema Milošu R. Peroviću, u poslednjoj trećini 20. veka pojavio se značajan broj teorija i u kontekstu arhitekture, koje su u trenutku objavljivanja bile cenjene i često citirane, a koje su nastale „sledeći očaravajuće savremene filozofske uzore“¹⁶⁵. Međutim, Perović ocenjuje da njihovi autori nisu uspeali da formulišu „koherentan arhitektonsko-filozofski sistem“¹⁶⁶, koji bi imao značajniji uticaj na dalji razvoj arhitektonske misli. Ovim komentaram Perović obuhvata i teoriju *projektovanja/neprojektovanja* Dajane Agrest (Diana Agrest), koja se razvija pod uticajem teorija Rolana Barta (Roland Barthes) i njegovih pojmova „čitljivog“ (klasičnog, celovitog) i „pisljivog“ (pluralnog) teksta (eng. *lisible/scriptible text*)¹⁶⁷. Iako u odnosu na dalji razvoj arhitektonskih teorija teme koje obrađuje Dajana Agrest ostaju sporadična i usamljena zapažanja, u kontekstu ovog rada više pažnje biće posvećeno upravo ovoj teoriji, koja funkcioniše kao direktna veza između tema *dinamizovane prirode arhitektonskog prostora*, koju ističu Latur i Trift, i *procesa proizvodnje značenja*, koji je, iz različitih uglova, u fokusu pojmova izvođačkih umetnosti i prostora kako ga razume Dorin Mesi.

3.1 Naprampostavljene arhitektonski sistemi: projektovanje i neprojektovanje

Performativni kapaciteti arhitekture, kao svesno projektovani i upisani u fizičku strukturu građevine, i/ili delimično ili u potpunosti spontano generisani, mogu da budu razmatrani unutar teorije koja postavlja dva ekstrema arhitektonskog prostora, kroz suprotstavljene

¹⁶³ Ibid, 89.

¹⁶⁴ Način na koji je tema *teksta* tumačena u poststrukturalizmu, značajan je za postavljanje problemskog okvira ovog rada, pa će i samom pojmu više pažnje biti posvećeno u narednom poglavlju.

¹⁶⁵ Miloš R. Perović, *Antologija teorija arhitekture XX veka* (Beograd: Građevinska knjiga, 2009), xxxvi

¹⁶⁶ Ibid. 9

¹⁶⁷ Roland Barthes, *S/Z* (Blackwell Publishing, 2002 (1992)), viii-ix.

pojmove *projektovanja* i *neprojektovanja*. Njihovu konceptualizaciju Dajana Agrest izvodi 1974. godine, istraživanjem odnosa između arhitekture i njenog društvenog konteksta¹⁶⁸. Pojmom projektovanja Agrest opisuje „način na koji se arhitektura odnosi prema kulturnim sistemima izvan sebe same“¹⁶⁹, dok pojmom neprojektovanja označava „način na koji se različiti kulturni sistemi međusobno odnose i oblikuju izgrađen svet“¹⁷⁰.

Agrest posmatra projektovanje pre svega kao *zatvoren sistem* koji podrazumeva specifične karakteristike koje određuju granicu između onoga što projektovanje jeste, i onoga što ono nije. Odnos između kulture, kao sistema društvenih kodova, i projektovanja, prema Agrest, moguće je razumeti kao „način na koji se projektovanje, kao jedan kulturni sistem, artikuliše u odnosu s drugim kulturnim sistemima na nivou kodova“¹⁷¹. Načini njihovog povezivanja posmatraju se kao dinamički procesi, i prema Agrest, otvaraju *problem proizvodnje značenja*. Ovakvo određenje, kroz navedeni problem, u kontekstu ovog rada uspostavlja projektovanje i proces njegovog povezivanja sa drugim kulturnim kodovima kao *problem izvodačkih umetnosti*, odnosno posledično, kao određeni oblik performativnosti arhitekture. U osnovi, problem proizvodnje značenja u okvirima projektovanja Agrest postavlja kao problem dinamizovanog odnosa između projektovanog arhitektonskog sistema, kao zatvorenog, konačnog i definisanog, i njegovog odnosa sa drugim okružujućim sistemima.

Sa druge strane, pojam neprojektovanja Agrest postavlja kao „’društveni tekst’ koji je proizvela određena kultura“¹⁷², odnosno, skup različitih kulturnih sistema koji obrazuju izgrađenu sredinu. Problem proizvodnje značenja u kontekstu neprojektovanja, formuliše se na drugačijem nivou: u svetu neprojektovanog „nema jednog jedinstvenog proizvođača, nema subjekta, niti postoji formiran retorički sistem s definisanim institucionalnim

¹⁶⁸ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“...

¹⁶⁹ Ibid, 512.

¹⁷⁰ Ibid.

¹⁷¹ Ibid, 514.

¹⁷² Ibid, 521.

okvirom. Umesto svega toga, tu je složeni sistem intertekstualnih¹⁷³ odnosa.“¹⁷⁴ Projektovanje, kao društvena praksa, funkcioniše u skladu sa jasno definisanim društvenim i institucionalnim pravilima i normama, koje fiksiraju njegovo značenje. Nasuprot tome, odsustvo ovakvih pravila u kontekstu neprojektovanja,

„omogućava upisivanje značenja na slobodan i vrlo neodređen način; igra značenja ovde zavisi od slučaja. Stoga, dok projektovanje odražava svoje granice i specifičnost, u semiotički heterogenim tekstovima neprojektovanja, ovi određujući aspekti se gube.“¹⁷⁵

Neprojektovanje u tom smislu poseduje „radikalno drugačiju vrstu simboličke konfiguracije“¹⁷⁶ od projektovanja. Da bi njegovo izučavanje bilo moguće, potrebno je, prema Agrest, sprovesti operaciju „rezanja“ umesto „dešifrovanja“, jer, za razliku od prevođenja kodova u tekst, odnosno, pronalaženja postojećeg i *punog* značenja arhitekture, operacija rezanja funkcioniše „u prostoru međuodnosa, *ispražnjenom* od značenja, u kome kodovi smenjuju, zamenjuju, razmenjuju i predstavljaju jedni druge“¹⁷⁷.

Neprojektovanje, kao „semiotički heterogeni objekat“¹⁷⁸, funkcioniše u okvirima situacije koju Dajana Agrest naziva *mise-en-séquence*¹⁷⁹. Ono se u njenim okvirima podvrgava *produktivnom načinu čitanja*, „ne u smislu reprodukcije nekog jedinstvenog ili konačnog smisla“¹⁸⁰, već čitanju koje odgovara „ekspanzivnom potencijalu“¹⁸¹ neprojektovane građene sredine, unutar koje se značenje generiše kroz proces ukrštanja kodova. U tom

¹⁷³ Pojam *intertekstualnosti* je od ključnog značaja za definisanje sistema mehanizama kojima se uspostavlja performativni arhitektonski prostor. Pojam će detaljnije biti objašnjen u narednom poglavlju.

¹⁷⁴ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 521.

¹⁷⁵ Ibid, 522.

¹⁷⁶ Ibid, 513.

¹⁷⁷ Ibid, 522.

¹⁷⁸ Ibid, 523.

¹⁷⁹ Ovaj pojam bi u srpskom jeziku mogao da bude preveden kao „sekvenciranje“, međutim, u originalnom tekstu na engleskom jeziku, kao i u prevodu Mirjane Mihajlović-Ristivojević, koji je publikovan u knjizi Miloša R. Perovića, pojam ostaje zadržan u originalnom obliku, na franciskom jeziku.

¹⁸⁰ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 523.

¹⁸¹ Ibid.

smislu, građena sredina se, kao predmet čitanja, ne vidi kao „zatvoreno, prosto jedinstvo, već kao niz *fragmenata* ili 'jedinica čitanja'¹⁸². Istovremeno, neprojektovanje može da bude posmatrano kao „eksplozivna transformacija projektovanja“¹⁸³, koja dovodi do određene vrste „rastakanja granica arhitekture“¹⁸⁴, odnosno, do otvaranja i umnožavanja potencijalnih percepcija nekog prostora. Kao ilustraciju načina na koji funkcioniše produktivno čitanje građene sredine, Agrest izvodi čitanje uobičajene prostorne situacije - kafea koji jednim svojim delom izlazi na trotoar i ostvaruje vezu sa javnim prostorom grada - kao pozorište/scenu/ritual¹⁸⁵. Dorin Mesi ovakvu vrstu potencijala za neplanirana povezivanja (nepovezanih narativa) tumači kao „šansu prostora“¹⁸⁶, kao stanje u kom postoji „element iznenađenja, neočekivanog, drugog“¹⁸⁷, čime označava ključne aspekte onoga što prostor, u domenu svoje produktivnosti, može da ponudi.

U opisanim procesima koji su pre svega dinamički, nestabilni i kratkotrajni, a koji funkcionišu kao segmenti tokova *pokret-prostora* (bilo da se radi o projektovanju ili neprojektovanju), arhitektonski prostor proizvodi određena značenja. U trenucima ove proizvodnje arhitektura ispunjava specifične zadatke i uloge, koje je moguće razumeti kroz ostvarenje specifičnih funkcija arhitektonskog prostora. One se pojavljuju kao krajnji ishodi procesa u koje ulaze jedako projektovani i neprojektovani arhitektonski sistemi.

3.2 Dinamizam i nivoi funkcionisanja arhitektonske forme

Arhitektonska forma, kao ishodište i posledica delovanja u ovoj oblasti, bilo da se radi o građenoj, mišljenoj ili (ne)projektovanoj arhitekturi, u stanju je da ostvari i/ili generiše brojne i različite funkcije. Ovakvo gledište vezano je za teoriju funkcija arhitekture, formulisanu i razvijanu na temeljima ideja o pluralitetu, otvorenosti sistema, i podrazumevanoj koegzistenciji funkcija unutar svakog arhitektonski artikulisanog prostora.

¹⁸² Ibid, 524.

¹⁸³ Ibid, 523.

¹⁸⁴ Ibid.

¹⁸⁵ Ibid, 527-529.

¹⁸⁶ Doreen Massey, op. cit., *For Space...*, 111.

¹⁸⁷ Ibid, 112.

Misao o pluralitetu funkcija arhitekture među prvima plasira Umberto Eko (Umberto Eco), zastupajući razmatranje arhitekture sa stanovišta semiotike. Okosnicu njegovih razmatranja čini specifično određenje prema pojmu *funkcije*, koja je tradicionalno uvek podrazumevana kao *jedna*, a odnosila se pre svega na osnovnu namenu objekta, na njegovu utilitarnu funkciju. Međutim, Eko prepoznaje brojne druge *tipove funkcionaliteta* arhitektonske forme, koje smatra jednako esencijalnim, proširujući time pojam funkcije na sve upotrebne aspekte arhitektonskog objekta. Ideju o pluralitetu funkcija Eko formuliše kroz teoriju *primarnih i sekundarnih funkcija arhitekture*¹⁸⁸, gde primarna funkcija odgovara onome što arhitektonska forma denotira kroz svoje osnovno značenje, odnosno utilitarnu funkciju, dok se sekundarne funkcije odnose na brojne konotacije arhitektonske forme koje prevazilaze domen čisto utilitarnog¹⁸⁹. Kao predlog za prevazilaženje dve, prema Eku, samoprecenjjuće pozicije arhitekta (arhitekta kao kreatora istorije i arhitekta kao kreatora forme koja odgovara na programske datosti koje se uzimaju zdravo za gotovo), on sugeriše alternativu: „arhitekta bi trebalo da projektuje za promenljive primarne i otvorene sekundarne funkcije“¹⁹⁰.

Oslanjajući se u određenom segmentu istraživanja na Ekovu teoriju, Karsten Haris (Karsten Harries) razvija temu *etičke funkcije arhitekture*¹⁹¹, pod kojom podrazumeva skup specifičnih zadataka koje arhitektura ispunjava u procesu artikulacije opšteg etosa¹⁹². Preispitujući prirodu onoga što građevinu čini arhitekturom, i što je označeno kao „više“ od osnovne funkcije, Haris se poziva na Pevsnerov (Nikolaus Pevsner) estetički pristup razumevanju ovog problema, i njemu suprotstavlja svoj etički pristup¹⁹³. Haris nalazi da je u određenim kontekstima pojam sekundarnih značenja (umesto Ekovog pojma sekundarnih funkcija) prikladniji, i ističe da njihovo razumevanje znači razumeti „jezik“

¹⁸⁸ Umberto Eko, op. cit., „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“...

¹⁸⁹ Važno je naglasiti da pojmovi „primarno“ i „sekundarno“ kod Umberta Eka na označavaju stepen važnosti pojedinačnih funkcija prostora, već se odnose na razlikovanje utilitarne (primarne) od ostalih funkcija prostora.

¹⁹⁰ Umberto Eko, op. cit., „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“ ..., 502.

¹⁹¹ Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture* (MIT Press, 2000).

¹⁹² Ibid, 4.

¹⁹³ Ibid.

arhitekture¹⁹⁴: „kroz konotacije sekundarnih značenja, građevina će neizostavno komunicirati i određenu ideološku poziciju [...], određeni etos“¹⁹⁵. Na ovaj način, etička funkcija se uspostavlja pre svega kroz realizaciju sekundarnih funkcija arhitekture, čime pitanje arhitekture kao potentnog medijuma za „demokratsku, religioznu ili političku moć“¹⁹⁶, postaje pitanje sekundarnih funkcija, kao dometa kojim se seže „više od odgovora na utilitarnost“¹⁹⁷.

Sekundarne funkcije arhitektonskih prostora uvek su dolazile do izražaja na onim mestima gde je utilitarna funkcija postajala upitna, ili je postajala predmet velikih debata. Ajfelov toranj u Parizu, i način na koji ga tumači Rolan Bart, paradigmatički je primer koji ilustruje ovaj fenomen. Navodeći da je sam Ajfel, nakon negodovanja stručne javnosti, predložio listu budućih (utilitarnih) funkcija tornja, koje su se, sve do jedne, kretale u domenu upotreba za nova naučna dostignuća i istraživanja, Bart ističe da su ove funkcije, iako neosporne, prilično zanemarljive u poređenju sa nadmoćnim mitom koji prati toranj, velikom simboličkom funkcijom o značaju čoveka i značenju ljudskog: „ovde utilitarni izgovori, koliko god bili oplemenjujući za mit Nauke, nisu ništa u poređenju sa velikom funkcijom imaginarnog“¹⁹⁸, koja „potpuno priridno, dotiče granice iracionalnog“¹⁹⁹. Još dramatičnije, ono što, prema Bartu, danas čini toranj živim u ljudskoj imaginaciji, jeste u osnovi njegova ponovno osvojena beskorisnost²⁰⁰. Na taj način, otvara se prostor za transformaciju i razvoj Ajfelovog tornja na svim drugim nivoima njegovih funkcija.

Na temeljima ovakvih gledišta u prethodnoj deceniji nastaje i razvija se sveobuhvatnija *teorija funkcija arhitekture*²⁰¹, prema kojoj funkcije arhitektonskog prostora uvek postoje

¹⁹⁴ Ibid, 92.

¹⁹⁵ Ibid.

¹⁹⁶ Nigel Coates, *Narrative Architecture* (Wiley, 2012), 8.

¹⁹⁷ Ibid.

¹⁹⁸ Roland Barthes, “The Eiffel Tower”, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 164-172 (London and New York: Routledge, 1997), 166.

¹⁹⁹ Ibid.

²⁰⁰ Ibid, 167.

²⁰¹ Teorija funkcija arhitekture aktivno je razvijana na Departmanu za arhitekturu i urbanizam, Fakulteta tehničkih nauka u Novom Sadu, a njene osnove je formulisao dr Radivoje Dinulović, redovni profesor, u okviru grupe predmeta Arhitektonskog projektovanja.

u množini, i uvek egzistiraju istovremeno, bez obzira da li su planirane i projektovane, ili su naknadno generisane pod uticajem promena primarnog konteksta u kom se konkretan arhitektonski objekat nalazi. Formulisanje ovih stavova u teorijskom smislu izveo je Radivoje Dinulović, kroz uvođenje pojma *hijerarhije funkcija*²⁰², kao odgovora na sve uticajne sile koje se razmatraju u projektantskom procesu, i kao sistema koji reflektuje ključne odluke o artikulaciji arhitektonskog prostora. Dinulovićev stav o *otvorenosti sistema hijerarhije funkcija*²⁰³, koji u značajnoj meri korelira sa Ekovim zahtevom o *varijabilnim primarnim i otvorenim sekundarnim funkcijama*, govori u prilog dinamičnoj prirodi funkcija arhitektonskog prostora. Naime, uspostavljanjem hijerarhije funkcija, formira se određeni sistem značenja/ponašanja/uloga koje prostor ostvaruje u konkretnom prostorno-vremenskom kontekstu. Ovaj kompleksan sistem, koji u sebi može da sadrži različite podsisteme i podskupove korelirajućih funkcija, nestabilan je i podložan promenama. Tako je moguće, analizirajući postojanje jednog arhitektonskog objekta, prepoznati i pratiti dinamizam njegovih funkcija kroz vreme, pri čemu utilitarna funkcija²⁰⁴ nije uvek i nužno u vrhu hijerarhije funkcija arhitektonskih objekata, što primer Ajfelovog tornja precizno ilustruje.

Funkcije arhitekture se smatraju sredstvom, potencijalnim alatom u procesu arhitektonskog projektovanja. Od posebnog značaja jeste teza da funkcije arhitekture uvek postoje „uporedo i istovremeno, nezavisno od naše svesti o njima, ili znanja da ih upotrebimo“²⁰⁵. U tom kontekstu, spisak od nekoliko desetina inicijalno prepoznatih funkcija biva označen kao otvoren, podložan daljim dopunama i identifikacijama novih²⁰⁶.

²⁰² Radivoje Dinulović, “The ideological Function of Architecture in the Society of Spectacle”. U *International Conference Architecture and Ideology, Proceedings* (Belgrade: Faculty of Architecture, University of Belgrade, Board of Ranko Radovic award, Association of applied Arts Artists and Designers of Serbia (ULUPUDS), 2012).

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ U smislu Ekovog pojma *primarne funkcije*

²⁰⁵ Radivoje Dinulović, op. cit., “The ideological Function ...”

²⁰⁶ Značajan doprinos u tom segmentu ostvaruju istraživanja višeslojnih funkcija arhitekture kao osnovnih činilaca *arhitektonskog programa*, Dragane Konstantinović (2013); zatim studija transformacija funkcija arhitekture kroz uspostavljanje pojma *arhitektonskog hronotopa i dramaturgije prostora*, Vladana Perića (2014); studija *poroznosti prostora* Jelene Mitrović (2014); razlaganje hijerarhije funkcija efemerne

Ishodi razmatranja performativnosti arhitekture u ovom radu predstavljaju prilog navedenoj teoriji.

3.3 Sublimacija

Teorijski okvir istraživanja sposobnosti arhitektonskog prostora da realizuje svoje performativne potencijale, koje u ovom radu razmatram kao sposobnost ulaska arhitekture u tokove *proizvodnje značenja*, postavljen je interdisciplinarno, uvođenjem teorijskih koncepata specifičnih za polje izvođačkih umetnosti, u okvire arhitektonskog diskursa. Ovakvim pozicioniranjem, istraživanja u ovom radu prate teorijsku liniju kulturalnog performansa, sa idejom da unutar postojećih teorija arhitekture ukažu na specifičan model njene performativnosti.

Dinamičnu prorodu arhitekture, koju ističu teorije Latura i Trifta, moguće je čitati kroz dinamizam funkcija arhitektonskog prostora. Ovu mogućnost ilustruje tema promenljivog odnosa *projektovanja*, sa okružujućim kulturnim sistemima, a posebno tema dinamizovanog, intertekstualnog odnosa *neprojektovanja* sa svojim kontekstom. U ishodima tih procesa *umrežavanja kodova* neizostavno se generišu nove funkcije arhitekture. Performativnost prostora, kao posebno vremenski ograničen i privremen *proces proizvodnje značenja* (u smislu svih efekata i dejstava koje arhitektura proizvodi), u prvi plan ističe sposobnost arhitekture da aktivno deluje u procesima posmatrane proizvodnje. Ovim se uspostavlja jedinstveni pojam produktivnog, arhitektonskog subjekta, koji operiše u kontekstima pluralizovanog koncepta prostora, i u kontinuiranim procesima „pokrenute“ i građene sredine.

Metodološki i projektantski alat, koji se uspostavlja kao jedan od mogućih prilikom opisivanja, istraživanja i manipulacije pokrenutom prirodom arhitektonskog prostora, odnosi se na pojam hijerarhije funkcija arhitekture, i istraživanja njenog dinamizma i transformacija kroz vreme. Važna pretpostavka jeste da sve funkcije (čiji broj nije konačan) uvek postoje mimo projektantskih namera, bilo u aktiviranom ili latentnom

arhitekture, koja figuriše u uspostavljanju graničnog prostora umetnosti, Miljane Zeković (2014, 2015); kao i studija koncepata, programa i funkcija arhitektonskih projekata paviljonskih struktura (Zeković, Konstantinović, Žugić, 2017).

stanju. Fenomen performativnosti prostora, posmatran kroz problem proizvodnje značenja, potencijalno vodi ka razumevanju, prepoznavanju i definisanju performativne funkcije prostora, i njenim specifičnim ili partikularnim modelima i formacijama unutar kojih se pozicionira, a koje se vezuju za određene kontekste posmatranja. Formacije funkcija pojavljuju se kao prostorno-vremenski isecci u konstantnom toku rekonfiguracije njihovih pozicija, pa se fenomen performativnosti prostora, sa svojim rezultujućim funkcijama, razume kao posledica aktivnih odnosa koje arhitektura uspostavlja sa okružujućim sistemima u svojoj društvenoj i kulturnoj stvarnosti.

4. KONSTRUISANJE PROBLEMSKOG OKVIRA

Problemski okvir ovog istraživanja biće postavljen u odnosu na prethodno uspostavljen teorijski okvir rada. Osnovna tema konstruisanja problemskog okvira tiče se prepoznavanja i definisanja mehanizama čijim posredstvom dolazi do uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora. Nastavak poglavlja biće posvećen osnovnim konceptima koji ih određuju.

4.1 Performativnost prostora, intertekstualnost i mehanizmi proizvodnje značenja

Jedna od izraženih preokupacija teoretičara arhitekture u drugoj polovini 20. veka, nastupila je sa pojavom strukturalizma kao transdisciplinarnog i transnaučnog teorijskog metoda²⁰⁷, i njegovog upliva u arhitektonsku teoriju. Ona se odnosila na tumačenje arhitekture kao teksta i ispitivanje značenja unutar, i u okvirima arhitektonskih struktura. Ova istraživanja karakteriše usvajanje pojmova iz lingvistike, iz koje je strukturalizam inicijalno razvijen, i njihovo pripajanje arhitektonskim fenomenima, pa su u teorijskim tekstovima zastupljeni pojmovi poput *retoričkog prostora*, *čitanja arhitekture*, *arhitektonske metafore* i *arhitektonske metonimije*, *arhitektonskog narativa*, *jezika arhitekture*, *arhitektonske semantike*²⁰⁸ i brojni drugi. Ovakvi pristupi tumačenju arhitekture svoj legitimitet nalaze u tezi, karakterističnoj za strukturalizam, da se jezik ne odnosi nužno i samo na literarne sisteme, već da „sve kulturne forme mogu da budu analizirane analogno jeziku, pa samim tim mogu da budu 'pročitane'²⁰⁹, ili „dekodirane“²¹⁰. Strukturalističke ideje o posmatranju „grada kao diskursa“, gde „diskurs istinski jeste jezik“²¹¹, zasnovane na idejama o *tekstualnosti* arhitekture, donekle su refleksija tema o kojima govori još i Igo (Victor Hugo) u čuvenom eseju „Ovo će ubiti

²⁰⁷ Pogledati detaljnije u: Miško Šuvaković, *Pojmovnik teorije umetnosti* (Beograd: Orion Art, 2011), 678: i Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*, 30-31.

²⁰⁸ Pogledati detaljnije u: Neil Leach, (ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory* (London and New York: Routledge, 1997) i Miloš R. Perović, op. cit., *Antologija teorija arhitekture...*

²⁰⁹ Neil Leach, op. cit., *Rethinking Architecture...*, 156.

²¹⁰ Ibid.

²¹¹ Roland Barthes, “Semiology and the Urban”, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 158-165 (London and New York: Routledge, 1997), 160.

ono²¹². Pretpostavkom da će pojava štampane knjige zameniti arhitekturu kao „sveopće sredstvo pismenog izraza“²¹³, koja je do tada funkcionisala kao dominantan medij prenošenja informacija, i time najavom „neopozive smrti“²¹⁴ arhitekture, Igo u prvi plan ističe upravo tekstualnu funkciju arhitekture kao onu koja je konstituiše u svojoj suštini. U sasvim drugom kontekstu, referišući na arhitektonski trenutak kraja 20. veka, pet vekova nakon onog o kom piše Igo, Alberto Perez-Gomez svojim razmatranjima potvrđuje da je problem tekstualnosti ostao aktuelan i relevantan. Ukoliko se pažljivo osmotri razvoj arhitekture tokom prethodna dva veka, ističe Perez-Gomez, sa lakoćom je moguće doneti zaključak da je „arhitekta zaista postao 'pisac' – implicitno ili eksplicitno, narator događaja – razotkrivajući 'fiktionalne' načine stanovanja kroz dekonstruisanje i izvrtanje jezika tehnologije, jednako kroz svoje konstrukcije kao i kroz svoje reči“²¹⁵. U tom smislu, arhitektonskim sistemima ne može da se ospori *narativnost*, odnosno, postojanje određene vrste *arhitektonskog teksta*, kao skupa znakova koji reflektuju specifična, prethodno utvrđena i svesno plasirana značenja.

Međutim, od posebnog značaja za ovaj rad neće biti pozicija strukturalizma, iz koje se tekst razmatra kao izolovan i zatvoren skup znakova koji izražava relativno jedinstveno značenje, već pristup promišljanju arhitekture kao teksta i procesu njegove *proizvodnje*, koji je razvijen analogno poziciji koju zastupaju poststrukturalisti. Naime, u poststrukturalizmu i dalje je prisutno razmatranje teksta, ali se u njegovo izučavanje uvodi *kontekst* kao njegovo osnovno određenje. Za razliku od posmatranja teksta kao akontekstualanog i univerzalanog, u poststrukturalizmu se tekstu pristupa kao društvenoj praksi, odnosno konstruktivno „kontekstualno determinisanog procesa pripovedanja i čitanja teksta“²¹⁶. U tom smislu, tekst „ne može da egzistira kao hermetična ili samodovoljna

²¹² Viktor Hugo, *Zvonar crkve Notre-Dame I* (Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983), 186-199.

²¹³ Ibid, 192.

²¹⁴ Ibid, 196.

²¹⁵ Alberto Pérez-Gómez, “Chora: the Space of Architectural Representation”, u *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*, ed. by Alberto Perez-Gomez and Stephen Parcell, 1-34 (McGill-Queen’s University Press, 1994), 5.

²¹⁶ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 49.

celina²¹⁷, pa samim tim, ne može da se posmatra, niti da funkcioniše kao unapred zaokružen sistem. Ovakva pozicija ukazuje da tekst nema „u-sebi-određeno značenje, već da se svaki tekst ostvaruje kao intertekstualnost²¹⁸, odnosno, kao dinamičan *proces* nadovezivanja i umrežavanja znakova²¹⁹.

Autor koncepta intertekstualnosti, Julija Kristeva²²⁰ (Julia Kristeva), pojam *teksta* ne tumači u užem smislu kao konkretan pisani tekst, već kao širi, generalni koncept kojim je obuhvaćen ma koji označiteljski sistem, i definiše ga kao *trans-lingvistički aparat* koji se uvek pojavljuje u dinamizovanom odnosu sa drugim okružujućim tekstovima. Ona tekst određuje kao *produktivnost*²²¹, odnosno sistem koji neizostavno utiče na svoj kontekst, bilo da ga konstruiše ili dekomponuje, upravo, „kroz (inter)tekstualna povezivanja, delovanja, dijaloge, kao proces, a ne statičan entitet²²². Budući da se radi o procesu, a ne o hermetičnom sistemu, značenja koja se uspostavljaju intertekstualno uvek su proizvedena, a njihovi tokovi uvek u izvesnoj meri nepredvidivi. Upravo u ovoj svojoj (ne)određenosti, intertekstualnost može da se posmatra kao osnovni teorijski koncept u odnosu na koji se razvija problemski okvir za ispitivanje fenomena performativnosti arhitektonskog prostora. Važno je naglasiti stav Ane Vujanović, da tekst u poststrukturalizmu, kao „materijalni značenjski proces²²³ nije u opoziciji sa kategorijama *telesnog i iskustvenog*, pa, prevedena u kontekst performativnosti arhitektonskog prostora, proizvedena značenja podrazumevaju sva rezultujuća dejstva koja pripadaju *intertekstualnom učinku*. Kako Haberer (Adolphe Haberer) navodi, „intertekstualni učinak, kada se dogodi, bilo intenzivno ili jedva primetno, je uvek neočekivan, nekontrolabilan i kratkotrajan²²⁴. S obzirom da je fenomen performativnosti

²¹⁷ Michael Worton, Judith Still, (eds.), *Intertextuality, Theories and Practices* (Manchester: Manchester UP, 1990), 1.

²¹⁸ Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*, 32.

²¹⁹ Ibid, 109.

²²⁰ Pogledati detaljnije u: Julia Kristeva, “Word, Dialogue and Novel”, u *The Kristeva Reader*, ed. by Toril Moi, 35-61 (New York: Columbia University Press, 1986).

²²¹ Julia Kristeva, op. cit., *Desire in Language...*, 36.

²²² Ana Vujanović, op. cit., *Doksid...*, 32.

²²³ Ibid, 109.

²²⁴ Adolphe Haberer, “Intertextuality in theory and practice”, *Literatūra* 49 (5), 54-67 (2007), 66.

arhitektonskog prostora izraženo efemernog karaktera, u njegovim okvirima arhitektonski tekst razmatra se upravo kao poststrukturalistički tekst – onaj za koji je karakterističan intertekstualni učinak. Arhitektonskom tekstu se, u tom smislu, pristupa kao *intervenciji* u okružujući semantički kontekst²²⁵, koja se realizuje kao proizvodnja značenja koja je vezana za konkretan i određeni trenutak (izvođenje). Prema Vujanović, kontekst konkretnog izvođenja značenja je uvek *dijaloški strukturiran*,²²⁶ odnosno, objašnjavajući suštinu realizacije teksta kroz intertekstualnost, ona ističe da „svako umetničko delo, shvaćeno kao tekst, istovremeno reprodukuje i re-kreira svoj semiotički kontekst“²²⁷.

Načini na koje poststrukturalizam kritikuje teme znaka, reprezentacije i subjekta, prema Žanel Rajnelt, odredili su filozofsku pozadinu upravo za teorije performansa (eng. *performance theory*), u kojima je prisutno interesovanje za teme procesa (nasuprot gotovog dela) i odbacivanje totalnih/završenih značenja²²⁸. Ako se istraživanja performativnosti arhitektonskog prostora uvedu u ovakav kontekst, i arhitektonsko delo shvati kao tekst koji se realizuje kroz intertekstualnost, tada su intertekstualnošću dominantno određeni i pojedinačni mehanizmi koji pokreću proizvodnju značenja. Intertekstualni učinak se u ovom kontekstu odnosi na značenja koja nisu imanentna delu (arhitekturi), već se pojavljuju kao efekat proizvodnje u kontekstu izvođenja - spontanom ili kontrolisanom - koji je nestabilan, efemeran i promenljiv.

Unutar granica istraživačkog polja ovog rada ustanovljene su tri dominantne relacije na kojima se ostvaruje intertekstualni učinak:

- između prostora i korisnika (relacija koju označavam kao mehanizam *suočavanja*);
- između prostora i elemenata događaja (čime, u kontekstu scenskih izvođenja, definišem mehanizam *korelacije*);

²²⁵ Ana Vujanović, op. cit., *Doksicid...*, 39.

²²⁶ Ibid, 239.

²²⁷ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 120.

²²⁸ Janelle Reinelt, op. cit., “The Politics of Discourse...”, 157.

- između prostora i spoljašnjih činilaca koji uslovljavaju njegovo čitanje (relacija kroz koju definišem mehanizam *kadriranja*).

Svaka od navedenih relacija odredila je segment istraživačkog polja u ovom radu. Pojedinačne mehanizme, pored intertekstualnosti, bliže određuju teorijski koncepti koji se vezuju za karakteristike, kvalitete i logiku funkcionisanja odnosa koje arhitektonski prostori uspostavljaju sa njima okružujućim tekstovima.

4.1.1 Mehanizam suočavanja i koncept frontalnosti

Mehanizam *suočavanja* jedan je od tri prepoznata mehanizma čijim posredstvom dolazi do uspostavljanja i realizacije performativnog arhitektonskog prostora, a pretpostavlja svesno i kontrolisano upisivanje performativnih kapaciteta u sistem arhitektonskog prostora od strane njegovog projektanta. Razumevanje ovog mehanizma tiče se razmatranja načina na koje se dizajn arhitektonskih sredstava pojavljuje kao instrument iniciranja proizvodnje značenja u relaciji sa korisnikom koji je izložen arhitektonskom prostoru. Ovo pitanje se, u izvesnoj meri, oslanja na teorijska razmatranja recepcije i/ili percepcije (arhitektonskog) dela.

Navodeći razloge zbog kojih smatra da su uslovi pod kojima arhitektura proizvodi značenja „direktni, novi i polimorfni“²²⁹, Donald Kunze ističe pojam *izmeštanja*, kao univerzalni fenomen kojim opisuje način na koji razumemo svet, a pre svega umetnost i arhitekturu. Prema Kunzeu, ovaj pojam tiče se, pre svega, *recepcije*, a ne *interpretacije*, pri čemu se logika izmeštanja odnosi na procese u kojima se određene teme objašnjavaju jezikom nekih drugih. Ovakva vrsta delovanja prema Kunzeu, posebno je karakteristična za arhitekturu i umetnost: „U umetnosti, u arhitekturi kao umetnosti, imamo tematsku slobodu i mogućnost da govorimo o jednoj stvari kroz neku drugu – zapravo, da govorimo o svemu, čak i kroz trivijalne i bedne detalje bilo čega što nam se nađe pri ruci“²³⁰. Strategije kojima se koristi fenomen izmeštanja, tiču se *analogije* i *zaobilaznja*, pa je

²²⁹ Donald Kunze “Architecture as a Site of Reception, Part I: Cuisine, Frontality, and the Infra-Thin”, u *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*, ed. by Alberto Pérez-Gómez and Parcell Stephen 83-108 (McGill-Queen’s University Press, 1994), 87.

²³⁰ Ibid, 84.

predmet izmeštanja uvek nešto što ne može da bude izrečeno. Prema Kunzeu, ono što je neizrecivo, nemoguće je objasniti putem direktne komunikacije, ali je sa druge strane, moguće razumeti²³¹. U tom smislu, izmeštanje se oslanja na *teoriju recepcije*, koja izučava načine na koje se značenje pojavljuje na „mestu“ onoga koji značenja percipira (čita), ili o njima misli. Ističući važnost posmatrača u konstituisanju ukupnih značenja u procesu njihove proizvodnje, kroz ovu teoriju se značenjima pristupa kao korpusu koji nije u potpunosti formiran od strane umetnika (autora). Upravo suprotno, autor mora da se osloni na primaoca sadržaja, koji u izvesnom smislu, kroz proces recepcije, „završava“ delo.

Moguće je uspostaviti paralelu između ovih, i stavova koji dolaze iz polja izvođačkih umetnosti, a tiču se pozicije posmatrača i njegove percepcije sadržaja kom postaje izložen. Pegi Felan (Peggy Phelan), baveći se ontologijom performansa, navodi da „performans postaje to što jeste kroz nestajanje“²³², ističući time njegovu efemernu prirodu, i suštinsku neponovljivost. Međutim, tumačeći performativnost nekih umetničkih dela iz domena slikarstva ili fotografije, ona tvrdi da dokaz neponovljivosti leži i u činjenici da je „interakcija između umetničkog objekta i posmatrača esencijalno performativna“²³³. Samim tim, (performativno) umetničko delo se odupire procesima reprodukcije, budući da su efekti interakcije uvek individualni. Bert Stejts predlaže jedno od mogućih tumačenja izvođenja (eng. *performance*) kao „načina posmatranja“ (eng. *a way of seeing*), ali kako naglašava, u smislu posmatranja koje podrazumeva određene kolaborativne i kontekstualne funkcije, između dela i posmatrača²³⁴. Na sličan način, određujući suštinu jedinstvenosti nekog izvođenja trenutkom u kom se „čin *izvođenja* i čin njegove *recepcije* odvijaju kao realna aktivnost ovde i sada“²³⁵, Aleksandra Jovičević ističe ulogu gledaoca u formiranju *zajedničkog teksta* izvođenja, koji postoji čak i ako ne podrazumeva nikakav govorni ili pisani tekst. Tako se izvođenje razume kroz čitanje tog „celokupnog teksta“,

²³¹ Ibid, 86.

²³² Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance* (London & New York: Routledge, 1993), 146.

²³³ Ibid, 147.

²³⁴ Bert O. States, op. cit., “Performance as Metaphor”..., 118.

²³⁵ Aleksandra Jovičević, „Uvod u uvod studija izvođenja“, u *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 3-18 (Beograd: Fabrika knjiga, 2007), 8.

odnosno „celine koja nastaje iz očiglednih i skrivenih procesa komunikacije“²³⁶. Na ove načine, publika počinje da bude posmatrana kao *ko-kreator značenja*²³⁷, i postaje jedan od ključnih elemenata u odnosu na koji se problematizuje pojam *performativnosti*, ne samo kao kvalitet koji se vezuje za umetnost performansa, već koji je moguće prepoznati u brojnim drugim oblicima ljudskog iskustva.

Sva navedena tumačenja govore, sa jedne strane, o aktivnoj prirodi posmatrača u intertekstualnom okruženju, ali istovremeno i pozicioniraju posmatrača kao jednog od okružujućih tekstova koji utiče na realizaciju značenja. Stejts ovakvo stanje vezuje za srž fenomena performativnosti, zaključujući da „za nešto možemo da kažemo da je 'esencijalno performativno' kada postoji interakcija između dela i posmatrača, bez obzira na medij“²³⁸. Relacija o kojoj je ovde reč, a koju je moguće prepoznati i u kontekstu percepcije (i recepcije) arhitektonskog dela, označena je kao performativna. Ova relacija, iako afirmativna u odnosu na predmet istraživanja, nije ključna za definisanje *mehanizma suočavanja*, kao mehanizma koji u ishodu dovodi do uspostavljanja performativnog prostora. Naime, kada Ana Vujanović izvodi argumentaciju teorijskog pojma izvođačkih umetnosti tako što najpre podvodi sva umetnička dela pod (klasifikatorni) pojam izvođačkih umetnosti, a zatim ga u potpunosti dovodi u pitanje²³⁹, ono što postaje ključno za konceptualizaciju pojma jeste problem proizvodnje značenja. U tom smislu, navedeni odnosi između dela i posmatrača postaju relevantni, ali ne sa aspekta izgradnje performativnog kvaliteta *per se*, već aktivan odnos koji se uspostavlja između korisnika/posmatrača i arhitektonskog prostora postaje predmet istraživanja zato što se proizvodnja značenja u slučaju mehanizma suočavanja realizuje kroz aktivno proživljavanje prostora od strane korisnika/posmatrača.

Ispitivanjem proživljavanja prostora, odnosno recepcije značenja unutar arhitektonskog diskursa, Kunze u prvi plan dovodi pojmove *arhitekture kao mesta recepcije*, i *tela kao mesta recepcije*. Naime, Kunze iznosi stav da se kroz produkciju značenja (koja su uvek

²³⁶ Ibid.

²³⁷ Janelle Reinelt, op. cit., “The Politics of Discourse...”, 163.

²³⁸ Bert O. States, op. cit., “Performance as Metaphor”..., 118.

²³⁹ Pogledati detaljnije u: Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 128-129.

višestruka), arhitektura uspostavlja kao „mesto“ recepcije. Istovremeno, ističući prostorno-vremenske karakteristike recepcije određenog dela, govori i o telu (publike) kao „mestu“ recepcije, ali i telu kao materijalnosti procesa kroz koje tom prilikom prolazi samo umetničko delo. On navodi da se telo „ukratko, odnosi na telo publike [...] ali je ono istovremeno i materijalna egzistencija dela kao artefakta“²⁴⁰, gde se materijalnost ne odnosi u bukvalnom smislu na fizičke entitete umetničkih dela, već na „transakcije koje se dešavaju u procesu recepcije“²⁴¹, u okviru prostorno-vremenskih uslova koji ih određuju. U granicama svojih razmatranja, Kunze tvrdi da se ne radi o „apstrahovanom telu, već o izmeštenom telu, odnosno, o telu realizovanom kroz izmeštanje“²⁴².

Pronalazeći paralelu sa arhitekturom kao građenim artefaktom, Kunze navodi da je prag (kao element prisutan u svakom otvoru u zidu), element arhitektonskog objekta koji korelira sa činom izmeštanja, „trenutkom u kom se formalne distinkcije između sopstvenog bića i sveta momentalno brišu“²⁴³. Ljudsko telo, odnosno čovek, prilikom doživljavanja nekog umetničkog dela (tokom procesa izmeštanja i vraćanja u prvobitno stanje) prelazi izvestan oblik granice, koji on naziva *infra-tanko* (eng. *infra-thin*). Za uspešan prelazak ovog graničnog područja od ključne važnosti je odnos *frontalnosti* koji se uspostavlja između posmatrača i dela, a koji se u ovom kontekstu ne odnosi na frontalno pozicioniranje dela naspram posmatrača u fizičkom smislu, već se tiče imaginativnog izmeštanja subjekta (posmatrača) u svet iluzije umetničkog dela.

Srodna istraživanja sprovodi i Miljana Zeković, ispitujući efemernu arhitekturu u funkciji formiranja specifične kategorije apstraktnog prostora – konstrukta - koji naziva *graničnim prostorom umetnosti*²⁴⁴. Granični prostor jeste onaj prostor u kom se realizuje doživljaj posmatrača, a koji se formira u susretu sa umetničkim delom. Njegovo uspostavljanje

²⁴⁰ Donald Kunze, op. cit., “Architecture as a Site of Reception...”, 88.

²⁴¹ Ibid.

²⁴² Ibid.

²⁴³ Ibid, 91.

²⁴⁴ Miljana Zeković, *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti*. Doktorska disertacija (Univerzitet u Novom Sadu, 2015).

„uverava posmatrača u postojanje velike ideje, izvan svojih granica”²⁴⁵, i direktno zavisi od „konkretnog realnog prostornog okvira, konkretnog umetničkog događaja koji se u njemu odvija i sposobnosti posmatrača da oseti, prepozna i iskoristi sve relacije koje nastaju u datom prostorno-vremenskom okviru, zarad doživljaja umetničke vizije”²⁴⁶. Iako se u navedenim istraživanjima radi o specifičnoj arhitektonskoj tipologiji (efemernoj arhitekturi), i o specifičnom kontekstu razmatranja doživljaja posmatrača (kontekstu percepcije umetnosti), moguće je prepoznati brojne paralele između stavova koje navode Zeković i Kunze. Naime, preduslov za „postojanje velike ideje“ izvan fizičkih granica onoga čemu je posmatrač izložen, korelira sa pojmom frontalnosti koji Kunze plasira u kontekstu arhitekture. On frontalnost označava kao pogon koji generiše prostor i vreme koji omogućavaju *participaciju u realizaciji arhitektonskog dela*, kakvu zahteva proces recepcije.

U zaključku svoje detaljne studije Kunze navodi:

*„Frontalnost se u arhitekturi odnosi na trenutak susreta sa arhitektonskim objektom, gde počinje da se odvija čin fascinacije. Fascinacija omogućava posmatraču da njegovo interesovanje postane izmešteno u imaginarno iščekivanje budućeg primaoca arhitektonske ideje, unutar mesta koje mora da bude konstituisano tokom čina recepcije. Tom prilikom, identiteti arhitekta i posmatrača se sažimaju – ili, bilo bi tačnije reći, jedinstveni entitet arhitekta/posmatrač se rađa po prvi put, iz njegovih primarnih konstitutivnih delova.”*²⁴⁷

U navedenom sažetku Kunzeovog teorijskog razmatranja, koncept frontalnosti je moguće čitati kao ključni teorijski koncept u odnosu na koji se razume mehanizam suočavanja. Čin fascinacije, koji se odvija tokom procesa participacije u (značenjskoj) realizaciji arhitektonskog dela - posredstvom graničnog stanja kroz koje prolazi posmatrač – dovodi

²⁴⁵ Miljana Zeković, “Liminal Space in Art: the (In)security of our own Vision”, in *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings*, eds. Jorge Palinhos and Maria Helena Maia, 70-82 (Porto, Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, 2014), 74.

²⁴⁶ Miljana Zeković, op. cit., *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja...*, 37.

²⁴⁷ Donald Kunze, op. cit., “Architecture as a Site of Reception...”, 106.

do pokretanja mehanizma proizvodnje značenja, koji Kunze ilustruje kroz uspostavljanje jedinstvenog entiteta arhitekta/posmatrač. Suočavanje posmatrača sa arhitektonskim prostorom, koje je u centru opisanog procesa, odvija se u vremenski ograničenom periodu tokom kog rezultujuća značenja, delimično determinisana namerom projektanta, a delimično uslovljena neposrednim iskustvom posmatrača, bivaju proizvedena po prvi put.

Frontalnost se na taj način, u kontekstu pokretanja jednog od mehanizama kojim arhitektura ostvaruje svoju performativnost, razume kao preduslov „ulaska“ u „svet“ arhitektonskog dela, i samim tim, kao preduslov za ostvarenje određenih funkcija koje arhitektura generiše realizujući ovaj oblik performativnosti.

4.1.2 Mehanizam korelacije i koncept *complicité*

Pod mehanizmom *korelacije* podrazumevam dijaloški strukturiran odnos između arhitektonskih prostora i određenih elemenata procesa koji su predmet analize u ovom segmentu rada, a koji se odnose na procese *scenskih izvođenja*. Osnovno određenje mehanizma korelacije tiče se intertekstualnosti koja se pojavljuje između konkretnog, fizičkog arhitektonskog prostora i elemenata scenskog događaja koji se u taj prostor uvodi.

Prilikom posmatranja arhitektonskog prostora i efekata pokretanja mehanizma korelacije, važna pretpostavka je da analizirani prostori uvek u određenoj meri ostvaruju ulogu ko-kreatora značenja. Ostvarenje ove uloge reflektuje se kroz realizaciju određenih efemernih funkcija arhitekture, kao i efemernih konfiguracija grupe funkcija koje postaju dominantne u hijerarhiji funkcija posmatranog prostora. Novouspostavljene funkcije tiču se potencijala nekog arhitektonskog prostora da u sadejstvu sa elementima scenskog izvođenja postane jedan od integralnih delova događaja kao celine. Ovakvo određenje mehanizma korelacije zahteva, pre svega, artikulaciju prepoznate vrednosti sadejstva (arhitektonskog) prostora i izvođačkog čina, odnosno, sredstava kojima je samo izvođenje materijalizovano. Korelacija između prostora i scenskog događaja se u tom smislu odnosi na sinergiju, sažimanje ili zajedništvo arhitekture/prostora i elemenata izvođenja (tela, pokreta, scenografije, tehnologije, itd.), tokom čega prostor ostvaruje poseban oblik aktivnosti, svojstven ovom mehanizmu.

Sagledavanjem, u opštem smislu, nekog scenskog izvođenja u svom totalitetu, postaje jasno da je prostor *jedan od* elemenata koji učestvuju u njegovoj izgradnji. Sam prostor scenskog izvođenja može da podrazumeva dva manje ili više nezavisna, ili manje ili više

prožeta prostorna nivoa: nivo arhitektonskog prostora, okvira ili mesta na kom se dešava izvođenje, i nivo scenskog prostora, scenografije ili efemerne arhitektonske intervencije u kojoj se dešava igra. U daljoj analizi relacija između prostora i scenskog događaja, prostor izvođenja razmatraću uz izvesno apstrahovanje i relativizovanje odnosa ova dva prostorna nivoa.

Predmet ispitivanja u tom smislu jeste *prostor koji uokviruje radnju*, bez obzira koji prostorni nivo ga dominantno određuje. Za konciznu analizu odnosa prostor-izvođački čin i razlaganje potencijalnog kvaliteta njihove sinergije, neophodan je još jedan nivo apstrahovanja, koji se odnosi na elemente koji čine samo izvođenje, odnosno igru. Kako je prilikom artikulacije nekog izvođenja moguće koristiti brojne i različite elemente, sredstva i medije, ali je isto tako moguće vršiti i dramatične redukcije, činioce izvođačkog čina posmatraću u njihovom redukovanom i minimalnom obliku: pojedinačnom telu izvođača - koje je moguće razumeti kao „specifičnost pozorišta“, kao „srž pozorišne umetnosti“²⁴⁸. U tom smislu, dalja razmatranja mehanizma korelacije ticaće se odnosa između *prostora scenskog izvođenja i tela*, i taj će odnos biti posmatran kao paradigmatički u kontekstu izvođačkih praksi u celini. Pordazumevano je da je ove odnose moguće prepoznati i između prostora (kojim god sredstvima da je artikulisan) i ma kog drugog elementa koji dominantno određuje neko konkretno izvođenje.

Jedinstvom pojedinačnih elemenata, učesnika i segmenata pozorišnog događaja bavili su se mnogi teoretičari pozorišta, pokušavajući da ustanove, definišu i primene povezujuće kvalitete uspešnog scenskog delovanja. Ono što je za Stanislavskog²⁴⁹ (Konstantin Stanislavski) jedinstvo ostvareno na nivou „*skupnog doživljaja* toga što se zbiva“²⁵⁰, Branko Gavella²⁵¹ (Branko Gavella) naziva emocionalnom „suigrom“ (Mitspiel) „između glumca i glumca, glumca i gledaoca, gledaoca i gledaoca“²⁵². Žak Lekok (Jacques Lecoq),

²⁴⁸ Ježi Grotovski, *Ka siromašnom pozorištu* (Beograd: Studio Lirica, 2006), 8-9.

²⁴⁹ Konstantin Sergeievich Stanislavski (1863-1938) bio je ruski pozorišni reditelj, glumac, pozorišni pedagog i teoretičar.

²⁵⁰ Boris Senker, *Redateljsko kazalište* (Zagreb: CEKADE, 1984), 21.

²⁵¹ Branko Gavella (1885-1962) je bio hrvatski reditelj, teatrolog i pozorišni pedagog.

²⁵² Boris Senker, op. cit., *Redateljsko kazalište...*, 22.

sa druge strane, uvodi trijadu pojmova *le jeu – disponibilité – complicité*²⁵³ koja za njega predstavlja esencijalne pretpostavke uspešnog scenskog događaja. Najopštije, ovi pojmovi mogu da budu prevedeni kao igra (eng. *play*), zatim, otvorenost, dostupnost (eng. *openness*) i zajedništvo (eng. *togetherness*). Ipak, kod Lekoka vrednosti koje on označava ovim pojmovima odnose se na šire značenje od onog koje nudi najosnovniji prevod. Od posebne važnosti za mehanizam korelacije jeste pojam *complicité*, koji je u engleskom govornom području zadržan u izvornom obliku, jer je u smislu značenja koje mu Lekok pripisuje teško prevodiv. Ovaj pojam bi mogao da bude objašnjen kao saučesništvo, saradnja među učesnicima – „a form of collusion between celebrants“, kako piše Majkl Retklif (Michael Ratcliffe)²⁵⁴ - gde pojam *collusion* sugerise mnogo više od jednostavne saradnje ili samo „zajedničkog rada“. Potreba da učesnici u njegovom opisu budu označeni kao *celebrants* govori upravo o igri (odnosno o pojmu *le jeu*), kao o stanju koje je neophodno ostvariti prilikom ulaska u scenski stvaralački proces.

Complicité je, prema tome, moguće razumeti kao apstraktnu kategoriju, kvalitet koji opisuje odnos između dva učesnika u scenskom događaju, i podrazumeva prećutni dogovor, neverbalnu komunikaciju, određenu vrstu neizrečenog razumevanja. *Complicité* Lekok objašnjava kao kvalitet koji može da bude ostvaren jednako među glumcima koji učestvuju u izvođenju, kao i između glumaca i publike. „Iz *complicité*-a može da nastane igra“²⁵⁵, ali je *complicité* istovremeno i „pojam koji je tesno povezan sa poimanjem ansambla, predstavljajući ono što može da bude opisano kao kolektivno zamišljanje“²⁵⁶. Pojam kolektivnog zamišljanja (eng. *collective imagining*) kod Lekoka odnosi se na trenutke uspostavljanja veze između dva izvođača, kada njihove imaginacije počinju da funkcionišu na identičan način, instinktivno. Kao određena vrsta instinktivne komunikacije, *complicité* istovremeno jeste potencijalni generator igre, ali i rezultat

²⁵³ Simon Murray, *Jacques Lecoq* (London and New York: Routledge, 2003), 64-71.

²⁵⁴ U prevodu „oblik sudara između slavljénika“ - opis koji Retklif navodi u programu za predstavu “The Three Lives of Lucy Cabrol”, 1994; prema Simon Murray, op. cit., *Jacques Lecoq...*, 71.

²⁵⁵ Louise Peacock, *Serious Play: Modern Clown Performance* (Bristol, Chicago: Intellect Books, 2009), 33.

²⁵⁶ Ibid.

kolektivnog zamišljanja, i u tom smislu, ovaj pojam uporedo i ravnopravno označava i preduslov i ishod uspešnog scenskog izvođenja.

Budući da je istraživanje mehanizma korelacije prethodno usmereno na relacije između prostora scenskog izvođenja i tela, osnovno pitanje postaje da li je ono što je bilo *skupni doživljaj zbivanja* Stanislavskog ili *emocionalna suigra* Gavele prenosivo na prostorni nivo? Odnosno, da li je moguće ostvariti *complicité* u odnosu između arhitekture/prostora i radnje/tela? Ukoliko je *complicité* neophodni preduslov i ishod uspešnog scenskog izvođenja, kao i kavlitet koji se ostvaruje među njegovim učesnicima (kroz odnos glumac-glumac, ili glumci-publika) - a istovremeno, arhitektonski prostor potencijalno jeste *jedan od* aktera samog izvođenja - *complicité* može da bude posmatran upravo kao vrednost koja se javlja u sadejstvu prostora i tela. Ova vrednost se pre svega ogleda kroz uspostavljanje aktivnog dijaloga, prožimanja, sinergije i integracije (arhitektonskog) prostora i tela izvođača. „Srastanje“ o kom je ovde reč, odvija se na značenjskom nivou. U tom smislu, *complicité* posmatram kao stanje kom se teži u intertekstualnom dijalogu između arhitektonskog prostora i izvođačkog čina, i istovremeno, kao ishod uspostavljanja specifičnih funkcija prostora, karakterističnih upravo za ovaj kontekst.

4.1.3 Mehanizam kadriranja i koncept interpretativnog ključa

Poslednji mehanizam najmanje direktno i u izvesnom smislu posredno aktivira performativne kapacitete arhitektonskog prostora. Ovaj mehanizam pretpostavlja postojanje određenih spoljašnjih faktora, uslovljenosti i kontekstualnih odrednica, koje u ograničenom vremenskom intervalu diktiraju načine na koje arhitektonski prostor može da bude percipiran. Za potrebe ovog istraživanja, opisani mehanizam, koji posredno uspostavlja arhitektonski prostor kao performativan, nazivam mehanizmom *kadriranja*. Pojam kadriranja (eng. *framing*) u kontekstu teorija teatra i performansa, odnosi se ne samo na fizičko uokviravanje određenog scenskog izvođenja, već i na način na koji je određena aktivnost *kontekstualizovana*, i postavljena u prvi plan²⁵⁷. U kontekstu arhitekture, specifično uslovljavanje prostora odvija se posredstvom postojanja okvira

²⁵⁷ Patrice Pavis, *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis* (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998), 155.

(eng. *frame*), kao apstraktnog sistema koji unutar određenog konteksta fokusira pažnju na određeni (prostorni) fenomen, i organizuje ga i strukturira u području njegovih značenja.

Pojam *okvira* u društvene nauke uvodi sociolog, Irvin Gofman (Erving Goffman), ispitujući „organizacione principe koji upravljaju događajima – pre svega socijalnim – i naše subjektivno učešće u njima“²⁵⁸. Detaljnom *analizom okvira* Gofman predlaže metodološki pristup kojim proučava načine na koje interpretativni okviri oblikuju društvenu interakciju. Kao polazište, on postavlja primarne okvire (eng. *primary frameworks*), koji se odnose na percepciju fizičke stvarnosti, ili jednostavno razumevanje „onoga što bi inače bio beznačajni aspekt određenog prizora, kao nečeg značajnog“²⁵⁹. Primarni okviri mogu da budu prirodni (eng. *natural*) – nerežirani, nevođeni, bez usmeravanja krajnjeg ishoda; i socijalni (eng. *social*) – koji podrazumevaju određenu nameru, cilj i napore (ljudskog faktora) u uslovljavanju pozadinskog razumevanja događaja²⁶⁰. U konstantnoj međuzavisnosti, primarni okviri opisuju događaje i daju im socijalna značenja.

Nakon uspostavljanja osnovnih sistema organizacije iskustva, Gofman posebnu pažnju posvećuje *sekundarnim okvirima*, odnosno načinima na koje primarna značenja mogu da budu transformisana. U tu svrhu on uvodi dva ključna pojma, interpretativni *ključ*, i *fabrikacije*. Od posebnog značaja za proces kadriranja u kontekstu arhitekture jeste pojam ključa (eng. *key*), kao „centralnog koncepta analize okvira“²⁶¹ i njemu pripadajućeg glagola *keying* (mogući prevod ovog glagola na srpski jezik, iako ne u potpunosti zadovoljavajući jeste *kodiranje*). Gofman definiše ključ kao:

„*set konvencija prema kojima data aktivnost, koja već poseduje značenje u odnosu na neki primarni okvir, biva transformisana u nešto što nastaje*

²⁵⁸ Erving Goffman, *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience* (Boston: Northeastern University Press, 1986), 10-11.

²⁵⁹ Ibid, 21.

²⁶⁰ Pogledati detaljnije u Ibid, 22.

²⁶¹ Ibid, 43-44.

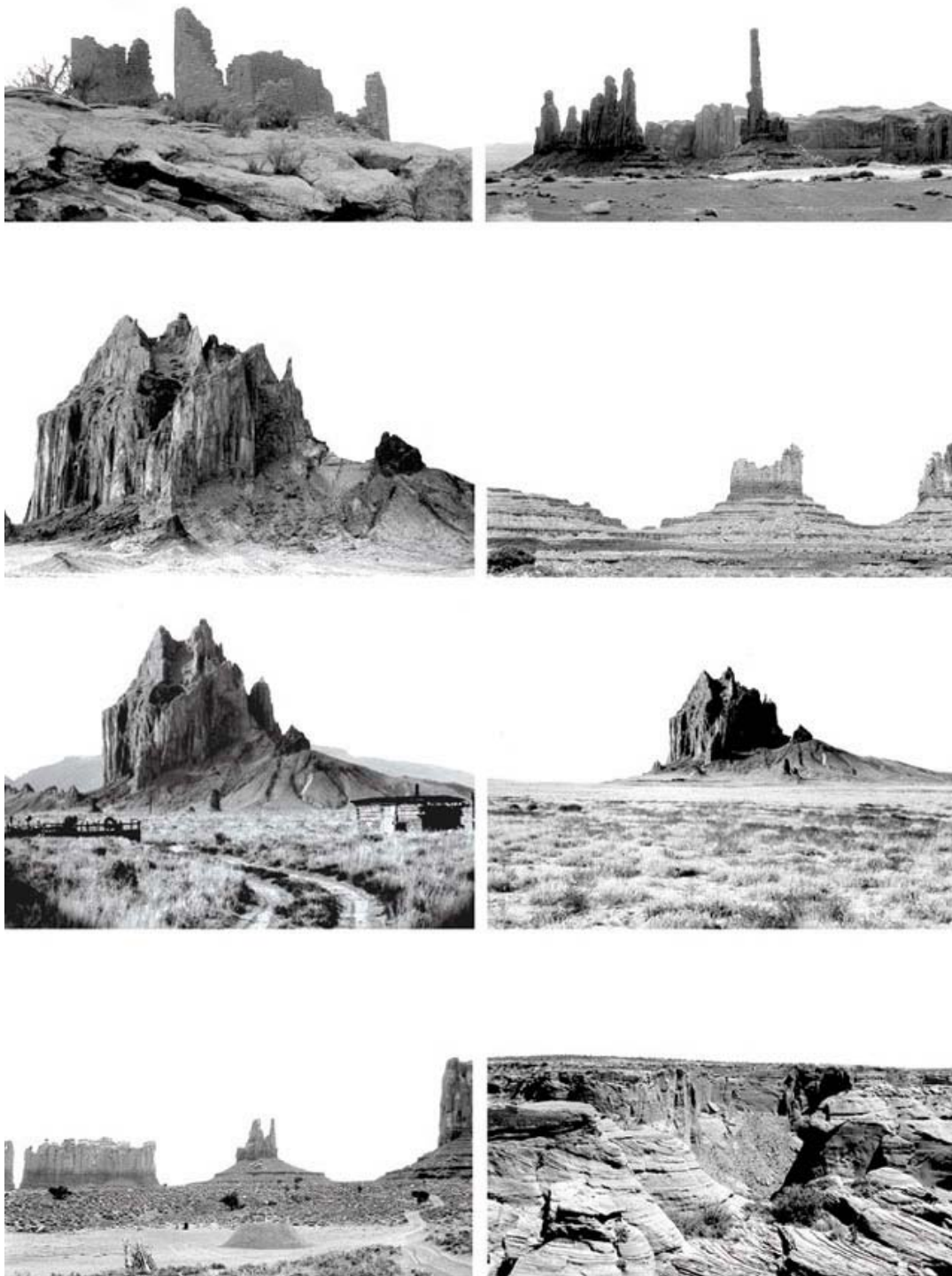
*po uzoru na ovu aktivnost, ali je percipirano od strane učesnika kao nešto sasvim drugo. Proces transkripcije može da bude nazvan kodiranje.*²⁶²

Ključ kao takav ne poseduje smisao bez prethodno ustanovljenog značenja putem primarnog okvira. Međutim, važna za ovaj kontekst jeste i karakteristika opisane transformacije: „sistematična transformacija koju uvodi određeno kodiranje, može da izmeni samo neznatno samu transformisanu aktivnost, ali ona u potpunosti menja ono što bi učesnik rekao da se događa“²⁶³. Drugim rečima, predmet transformacije ne mora nužno da promeni, ili najčešće neznatno, menja svoje karakteristike u fizičkoj stvarnosti, ali sa druge strane, način na koji se on razume, percipira, doživljava i tumači, postaje značajno izmenjen u odnosu na njegovo osnovno značenje, određeno primarnim okvirom. Ova zakonitost biće od ključne važnosti za razumevanje mehanizma kadriranja, u funkciji performativnog aktiviranja arhitektonskog prostora.

Kao ilustraciju logike, principa i postupka kadriranja koje će biti ispitano u kontekstu razumevanja arhitekture kao nečeg drugog (protagoniste, aktera, *performera*), navešću projekat koji kadriranjem postiže efekat transformacije i transkripcije u suprotnom smeru: razumevanje nearhitektonskih entiteta kao arhitekture. Reč je o projektu „O nesvesnoj arhitekturi“ (About Non Conscious Architecture) iz 1972/73. godine, arhitekta Đanija Petene (Gianni Pettena), (Slika 1).

²⁶² Ibid.

²⁶³ Ibid, 45.



Slika 1: Dani Petena, serija fotografija iz projekta „O nesvesnoj arhitekturi“, iz 1972/73. godine; kadriranje nearhitektonskih fizičkih stuktura i transformacija njihovih značenja

Petena, koji pripada originalnom nukleusu istalijanskog pokreta Radikalne arhitekture, nastalog tokom '60ih i '70ih godina dvadesetog veka, projekat „O nesvesnoj arhitekturi“ koncipira i izvodi tokom boravaka i putovanja po Sjedinjenim Američkim Državama. Njegov put započinje u državi Juta (eng. *Utah*), u zoni rudnika Velikog slanog jezera (eng. *Great Salt Lake*), gde arhitekta fotografski beleži prostore i pejzaže, i time ističe postojanje „nesvesne“ arhitekture. Fotografišući topionice minerala, nasipe Velikog jezera i kopove rudnika bakra, koji su u zatečenoj formi bili konstruisani iz čiste i elementarne potrebe²⁶⁴, a zatim i netaknute prirodne strukture pustinjaških pejzaža i vetrom formiranu „arhitekturu“ Doline spomenika (eng. *Monument Valley*), Petena ističe potrebu za analizom i razmišljanjem „o drugačijem odnosu prema arhitekturi u Evropskom kontekstu, ili u svakom slučaju, u kontekstu modernog kapitalističkog društva“²⁶⁵.

Da bi ilustrovaio sopstveni metod interpretacije fizičkog okruženja sa kojim se suočio, Petena upotrebljava format filma, kao i serije fotografija kojima formira kataloški pregled *arhitektonskih dela koje nisu napravili arhitekti*²⁶⁶. Petena transformiše postojeće, pronađene i specifično prepoznate objekte u prostoru, tako što kontroliše i usmerava načine njihovog razumevanja i čitanja. Postupkom kadriranja, on omogućava da fizičke strukture (koje su nastale mimo projektantskih i estetičkih tokova, i koje bi u arhitektonskim kontekstima lako mogle da se previde) budu posmatrane upravo kao arhitektura. Međutim, okvir kojim se služi Petena u ovom projektu, ne odnosi se samo na bukvalni, fizički okvir/kadar pojedinačnih fotografija - koji je podrazumevajući - i koji, definišući konkretan isečak iz posmatranog prizora, određuje njegovu likovnu kompoziciju. Kao okvir (u smislu Gofmanovog pojma) može da se razume kompletan sistem koji podrazumeva dokumentovanje, formiranje serija fotografija, način njihove prezentacije i imenovanje projekta. Tek u svojoj celini, elementi koji čine ukupni okvir, uslovljavaju čitanje i razumevanje prikazanih struktura kao arhitektonskih. Na taj način, postojeće fizičke strukture (stene u pustinji ili rudnički kopovi), koji unutar sopstvenih primarnih okvira poseduju osnovna značenja (prirodnog pejzaža ili industrijskih sistema),

²⁶⁴ Gianni Pettena, “About non conscious architecture”, web izvor:

<https://www.giannipetena.it/italiano/opere-1/nat-non-conscious-1972-73-1/>

²⁶⁵ Ibid.

²⁶⁶ Ibid.

u relaciji sa sekundarnim okvirom, odnosno interpretativnim ključem koji formira Petena, u percepciji postaju „arhitektura“. Tako Petenin ključ, koji kadrira pronađene prizore kao „nešto sasvim drugo“²⁶⁷, funkcioniše kao spoljašnji faktor uslovljavanja i proizvodnje značenja. Ovim, u izvesnom smislu, distanciranim i posrednim postupkom transformacije, postojeći prostor biva doživljen kao arhitektura, a da u tom procesu ne trpi nikakvu fizičku promenu.

Prikazana logika upotrebe *okvira*, koju u svom postupku koristi Petena, jeste osnovna logika funkcionisanja mehanizma kadriranja, u situacijama transformacije arhitektonskog prostora u performativni prostorni sistem. Unutar ovog konteksta, interpretativni ključ se razume kao sredstvo, spoljašnji faktor koji utiče na proizvodnju značenja kroz specifičan način kontekstualizacije arhitektonskog prostora.

4.2 Sistem mehanizama i estetička komunikacija

Oslanjajući se na teorijska razmatranja estetike komunikacije (eng. *communication aesthetics*) Pola Kempbela (Paul Campbell)²⁶⁸, koji u svoje istraživačko polje uvodi ne-literarne tekstove i ne-umetničke kontekste, Ronald Pelias (Ronald J. Pelias) i Džejms Vanosting (James VanOosting) određuju domen kojim se bave istraživanja u oblasti studija izvođenja. Konture obuhvata ovih studija autori određuju kroz definisanje i razlaganje pojma *estetičke komunikacije* (eng. *aesthetic communication*)²⁶⁹, koju označavaju kao određenu vrstu *prakse*. Prethodno definisane mehanizme uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora (mehanizme suočavanja, korelacije i kadriranja) moguće je razumeti analogno sistemu uslova estetičke komunikacije i njihovoj osnovnoj tipologiji, koju definišu Pelias i Vanosting.

Navedeni autori razlažu problem estetičke komunikacije kroz tri osnovne teorijske linije: teorije koje se tiču *upotrebe* određenih tekstova koji su unapred definisani kao estetički i

²⁶⁷ Erwing Goffman, op. cit., *Frame Analysis...*, 45.

²⁶⁸ Paul N. Campbell, “Communication Aesthetics“, u *Today's Speech*, vol.19 (1971), 7-18.

²⁶⁹ Ronald J. Pelias, James VanOosting, “A Paradigm for Performance Studies“, u *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 215-231 (London and New York: Routledge, 2003).

kao takvi plasirani u društvu; razmatranja *kvaliteta* koji determinišu određene fenomene kao estetičke; i teorije koje se bave *efektima* ili *reakcijama* koje određeni fenomeni proizvode u procesu njihove recepcije, i u tim procesima bivaju interpretirani kao estetički. Tako, prema autorima, određeni događaj, koji na opštem nivou komunicira, može da bude posmatran kao događaj koji poseduje estetičku prirodu kada je zadovoljen *makar jedan* od navedenih uslova:

- Inicijator uspostavlja određeni događaj *sa namerom* da on bude posmatran kao estetički. Ova estetička namera (nezavisno od kvaliteta samog izvođačkog teksta, konteksta ili recepcije) jeste dovoljan uslov za pokretanje estetičke komunikacije;
- Događaj poseduje određene osobine koje su generalno prepoznate kao estetičke. Ovaj uslov može da bude zadovoljen nezavisno od intencije „izvođača“ ili percepcije „publike“;
- Sagovornik/posmatrač/onaj koji percipira ili odgovara na događaj samoinicijativno pretpostavlja ulogu publike, i reaguje na inicijatore događaja kao na izvođače.²⁷⁰

Postavljanjem ova tri uslova, „estetička komunikacija može da bude definisana pojedinačno iz perspektive izvođača, teksta ili publike, ili iz interakcije između sva tri elementa, unutar datog konteksta“²⁷¹. Uz važnu napomenu autora da „studije izvođenja zauzimaju liberalnu poziciju u odnosu na to šta konstituiše tekst“²⁷², moguće je, u odnosu na navedenu podelu, izvršiti sledeću analogiju:

upotreba → *perspektiva izvođača* → mehanizam suočavanja

kvaliteti → *perspektiva teksta* → mehanizam korelacije

efekti → *perspektiva publike* → mehanizam kadriranja

²⁷⁰ Pogledati detaljnije objašnjenje tipologije u: Ibid, 217.

²⁷¹ Ibid, 218.

²⁷² Ibid, 219.

Analogno teorijskoj liniji *upotrebe*, u kojoj se tekst pojavljuje kao unapred definisan kao estetički, i pripadajućoj *perspektivi izvođača*, koja pretpostavlja izvesnu estetičku nameru, postavljen je *mehanizam suočavanja*, za koji se vezuje arhitektonski prostor koji je projektovan sa namerom da bude performativan, i koji ostvaruje svoju performativnost pre svega kroz arhitektonski dizajn.

Teorijska linija koja se oslanja na *kvalitete* izučavanih fenomena, vezuje se za *perspektivu teksta*, odnosno *sadržine* događaja u najširem smislu, koja poseduje estetički karakter nezavisno od intencije onih koji se nalaze u uslovnoj ulozi izvođača ili publike. Analogno ovoj poziciji postavljen je *mehanizam korelacije*, gde arhitektonski prostor, koji poseduje kvalitete koji su u određenim kontekstima prepoznati i upotrebljeni kao performativni, ostvaruje svoju performativnost kroz specifičnu upotrebu prostora, nezavisno od namere projektanta.

Učinak određenih fenomena u procesu njihove recepcije, koji je predmet razmatranja teorija koje ispituju *efekte* i *reakcije*, u tipologiji Peliasa i Vanostinga odgovara *perspektivi publike*, u kojoj posmatrač učitava određene odnose i iz sopstvene pozicije pretpostavlja estetičku komunikaciju. Ovoj poziciji odgovara *mehanizam kadriranja*, koji podrazumeva aktiviranje spoljašnjih faktora, koji uslovljavaju doživljaj arhitektonskog prostora kao performativnog.

Oslanjajući se na prikazanu analogiju, temi performativnosti arhitektonskog prostora moguće je pristupiti kroz logiku uspostavljanja estetičke komunikacije. Ovakva pozicija ide u prilog osnovnom određenju fenomena performativnosti kao procesa proizvodnje i realizacije značenja. U konkretnim arhitektonskim i društvenim praksama, međutim, pojedinačni mehanizmi se ne pojavljuju nužno kao izolovani. Naprotiv, oni su najčešće međusobno prožeti, u složenoj i dinamičnoj koegzistenciji. Naredna poglavlja biće posvećena pojedinačnim mehanizmima, njihovom prikazu i ilustraciji, kroz analizu arhitektonskih projekata i pojava u kojima se prostor uspostavlja kao performativni subjekat. Performativno stanje se u odabranim primerima dominantno ostvaruje kroz jedan od mehanizama (iako njegovo postojanje ne isključuje i ostale), koji će biti centriran u svakom od poglavlja.

5. MEHANIZAM SUOČAVANJA: TEKSTUALNOST ARHITEKTONSKE FORME U FUNKCIJI PERFORMATIVA

Mehanizam suočavanja predstavlja jedan od mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, koji se realizuje kroz susret arhitektonskog dela (koje neminovno reflektuje određena značenja), i aktivnog posmatrača, koji je tim značenjima izložen a pojavljuje se u ulozi receptora efekata koje arhitektonsko delo kroz svoj dizajn proizvodi. Značenja koja su predmet analize u ovom poglavlju uvek su delimično anticipirana i određena samim arhitektonskim delom, ali zahtevaju aktivno proživljavanje prostora od strane korisnika, kako bi bila do kraja i u potpunosti uspostavljena. U tom smislu, rezultujuća značenja se formiraju kao varijacije, u odnosu na inicijalni impuls pokrenut dizajnom arhitektonskog prostora. Značenjski „segment“ koji se tiče arhitektonskog dela, realizuje se njegovom materijalizacijom: artikulacijom zidova, površina, formiranjem prostornih granica, odabirom materijala, tekstura, upotrebom masa, praznina, svetla, senke, i svih potencijalnih sredstava kojima se služe arhitekti prilikom projektovanja realnog, fizičkog arhitektonskog prostora. Odabrana sredstva, kroz svoju artikulaciju, mogu da budu tumačena kao arhitektonski tekst, koji uvek (svesno ili ne) podrazumeva određeni značenjski učinak. Pitanje percepcije tog sadržaja osnovno je pitanje koje se razmatra u kontekstu mehanizma suočavanja.

Procesi percepcije arhitektonskog dela razmatrani su u domenu fenomenologije arhitektonskog prostora, a među najistaknutijim autorima jesu Stiven Hol (Steven Holl), Juhani Palasma (Juhani Pallasmaa) i Alberto Perez-Gomez, koji dominantno obrađuju teme koje se tiču neposrednog iskustva u doživljavanju arhitekture. Baveći se *prostorima arhitektonске reprezentacije*, u zajedničkoj knjizi navedenih autora²⁷³, jednako kao i u prvoj u seriji priznatih publikacija „Chora: Intervals in the Philosophy of Architecture“²⁷⁴, Perez-Gomez tvrdi da „arhitektonsko delo nije puki nosilac značenja, u smislu da bi

²⁷³ Steven Holl, Juhani Pallasmaa and Alberto Pérez-Gómez, *Questions Of Perception: Phenomenology Of Architecture* (San Francisco: William Stout Publishers, 1994).

²⁷⁴ Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell (eds.), *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*, (McGill-Queen's University Press, 1994) - prva u seriji publikacija pod zajedničkim naslovom: *CHORA: Intervals in the Philosophy of Architecture* (Books 1-7).

značenje moglo da se prenese na drugog nosioca. Umesto toga, značenje dela leži u činjenici da je tamo²⁷⁵, ali istovremeno ističe: „umesto da jednostavno znače 'nešto', umetnost i arhitektura omogućavaju značenju da sebe prezentuje“²⁷⁶. Iznoseći ovim stav da su arhitektura i umetnost paradigmatički oblici kulturne reprezentacije, Perez-Gomez navodi da ovakva vrsta *reprezentacijske moći*, čini ono što razlikuje umetničko delo i arhitekturu od drugih tehnoloških dostignuća. Zalažući se za ozbiljno razmatranje potencijala *narativa*, kao fenomena koji strukturira ljudski život, Perez-Gomez ističe da bi se njegovom upotrebom mogli prevazići esteticizam, reduktivni funkcionalizam ili konvencionalni i eksperimentalni formalizam, koji su karakteristični za arhitekturu savremene epohe. Označavajući, metaforički, arhitektu kao „pisca ovih drama“²⁷⁷, bavljenje narativnošću Perez-Gomez vidi kao ključni segment projektantskog procesa, koji je pre svega, etičke prirode. U tom smislu narativna funkcija za njega „ostaje jedina alternativa za artikulaciju etičkog delovanja, prikladne koreografije za postmoderni svet“²⁷⁸. Definišući artikulaciju arhitektonskog dela kao „narativ i metaforičku projekciju“²⁷⁹, Perez-Gomez iznosi stav koji je na tragu teorijskih razmatranja koja razvija Kunze, a koji tvrdi da je arhitektura posebno podložna procesu *izmeštanja* u kom se putem ili pomoću određenog (arhitektonskog) teksta, govori o stvarima koje taj tekst ne označava eksplicitno, već preneseno.

Pitanja arhitekture kao komunikacijskog sistema, odnosno arhitektonskog teksta i načina njegovog funkcionisanja, ispituje i Umberto Eko, koji temelji svoja istraživanja na tezi da arhitektura komunicira posredstvom arhitektonskih kodova²⁸⁰. Sistem postojećih kodova on razlaže kroz njihovu klasifikaciju, u okviru koje prepoznaje *tehničke kodove* (artikulacije kojima se bave nauke arhitektonskog inženjerstva), *sintaktičke kodove* (kodovi koji se odnose na artikulaciju arhitektonskih tipova), i, *semantičke kodove*

²⁷⁵ Alberto Pérez-Gómez, op. cit., „Chora: the Space of Architectural Representation“..., 29.

²⁷⁶ Ibid.

²⁷⁷ Ibid, 31.

²⁷⁸ Ibid, 32.

²⁷⁹ Ibid.

²⁸⁰ Umberto Eko, op. cit., „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“..., 490.

(arhitektonske jedinice označavanja i njihova konotativna i denotativna značenja)²⁸¹. Prema Eku, ove vrste kodova funkcionišu kao *sistem retoričkih formula*²⁸², odnosno, unapred proizvedenih poruka i rešenja. U tom smislu, Eko zaključuje, arhitektonska poruka, kada ostaje u domenu arhitektonskih kodova, postaje očekivana, „nešto poput masovnog obraćanja“²⁸³.

Sa druge strane, da se u kontekstu percepcije fizičkog okruženja ne radi o pukom „iščitavanju“ sadržaja, već o mnogo suptilnijoj relaciji između telesnog iskustva posmatrača i prostora, govori Anri Lefevr (Henri Lefebvre), insistirajući na tezi da su prostorne prakse pre svega izvedene (eng. *acted*) a ne pročitane (eng. *read*)²⁸⁴. Zalažući se za kategoriju *proživljenog prostora* (eng. *lived space*), on postavlja pitanje „Da li ima smisla govoriti o 'čitanju' prostora?“, i odmah zatim nudi dvojni odgovor: „Da i ne“²⁸⁵. Tvrdnju, da sa jedne strane možemo govoriti o „čitanju“ prostora jer možemo da zamislimo „čitaoca“ koji percipira određeni sadržaj, on suprotstavlja činjenici da socijalni prostor nije „jednostavna 'prazna stranica' na koju je neko upisao određenu poruku“²⁸⁶. Umesto toga, Lefevr ističe da su prirodni i urbani prostori zasićeni, „pre-upisani“ (eng. *over-inscribed*), pa je, u slojevitim preklapanjima i raznovrsnosti paralelnih „instrukcija i pravaca“, „prostor istovremeno rezultat i uzrok, proizvod i proizvođač [značenja]“²⁸⁷. Bez intencije da u potpunosti negira mogućnost čitanja prostora, Lefevr ističe da se njegova praktična realnost „radikalno razlikuje od realnosti nečeg što je napisano“²⁸⁸, pa ideju o čitanju prostora (kao pasivni proces) on vidi kao „sekundaran i praktično irelevantan ishod“²⁸⁹, budući da proživljeno iskustvo uvek prethodi interpretaciji.

²⁸¹ Ibid, 493-494.

²⁸² Ibid, 498.

²⁸³ Ibid, 498.

²⁸⁴ Henri Lefebvre, *The Production of Space* (Oxford: Blackwell, 1991), 222.

²⁸⁵ Henri Lefebvre, “From the Production of Space”, u *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 174-188 (Cambridge: The MIT Press, 1998), 183.

²⁸⁶ Ibid.

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid.

²⁸⁹ Ibid.

Uzimajući u obzir navedene stavove, moguće je zaključiti da se arhitektura uspostavlja pre svega kao inherentno *tekstualna*, a suprotstavljeni iskazi koji objašnjavaju prirodu percepcije arhitektonskog prostora, podrazumevaju dve različite vrste *teksta* i njihovu različitu logiku funkcionisanja. U tom kontekstu, prepoznajem dva moguća ishoda delovanja koji su posledica *dizajna* arhitektonskog prostora:

- kroz metaforičke odnose, narativno – plasiranjem prethodno formiranog korpusa značenja (fenomen koji se vezuje za pitanja reprezentacije);
- kroz značenja koja se formiraju posredstvom suočavanja sa arhitektonskim prostorom, koja su proizvedena i realizovana upravo u trenutku u kom su i percipirana (fenomen koji se vezuje za pitanja performativnosti).

Navedena dva ishoda, koja se odnose na dve različite vrste teksta, pretpostavljaju i dva modela tekstualne funkcije arhitekture.

5.1 Arhitektonski tekst kao konstativ i narativna funkcija prostora

Pojam *narativne arhitekture*, shvaćen kao specifičan oblik *prostorne prakse*, odredio je istraživačku platformu i obeležio višedecenijska praktična i teorijska interesovanja Najdžela Koutsu (Nigel Coates) i autora okupljenih oko grupe NATO (Narrative Architecture Today)²⁹⁰.

Razmatranje narativa u procesima arhitektonskog projektovanja Kouts plasira početkom osamdesetih godina dvadesetog veka, najpre u akademskim okvirima Velike Britanije, kao edukativni eksperiment otklona od francuske filozofije (u tom trenutku u žiži interesovanja), okrećući se ka procesima ispitivanja neposrednih iskustava grada i njihovog oblikovanja u priče. Nakon višedecenijskih napora u razumevanju, intuitivnoj analizi, prikupljanju i praktikovanju onoga što naziva *konceptom arhitektonske situacije*²⁹¹, koja „izmešta proces projektovanja u pokretnu teritoriju narativa“²⁹², Kouts

²⁹⁰ NATO, *Narrative Architecture Today*, u prevodu *Narativna arhitektura danas*, je časopis i arhitektonska grupa formirana početkom '80ih godina 20. veka u Velikoj Britaniji.

²⁹¹ Nigel Coates, op. cit., *Narrative Architecture...*, 129.

²⁹² Ibid.

svoje zaključke sublimira kroz utemeljenje trijade arhitektonskih narativa, predlažući sledeću klasifikaciju:

- *binarni* narativ²⁹³ – omogućava objektu ili „situaciji“ postojanje dodatnog, paralelnog identiteta, koji nastaje iz tzv. *trans-funkcije*, odnosno prisustva imaginarnog;
- *sekvencijalni* narativ²⁹⁴ - artikuliše sekvencu koja postavlja prostore duž unapred određene putanje, povezujući međusobno nekoliko „situacija“, koje svaka ponaosob, zadržavaju spostvenu prostornu koherenciju;
- *biotopični* narativ²⁹⁵ - sugeriše urbano polje, otvoreno za višeznačne interpretacije, koje obuhvata mnoštvo funkcija i narativnih linija koje se međusobno podržavaju, ali su istovremeno i nezavisne.

U primeni, tri navedena tipa narativa rezultiraju arhitektonskim objektima koji na različitim nivoima i u različitoj meri angažuju korisnika/posmatrača u imaginativnim i interaktivnim procesima koji se vezuju za sam prostor. Binarni narativ uspostavlja dualni identitet arhitekture i funkcionise na najčistijem vizuelnom nivou. Venturijeva kategorija „patke“, *zgrade-koja-postaje-skulptura*, odnosno građevine koja *jeste* simbol²⁹⁶, ekstremni je primer binarnog narativa. Sekvencijalni narativ podrazumeva kompleksnije doživljajno okruženje, uvodeći u iskustvo prostora dodatne faktore vremena i pravca. Biotopični narativ, najmanje preskriptivan, nudi višestruka čitanja i koegzistira u koherentnosti i različitosti²⁹⁷.

²⁹³ Pogledati detaljnije u: Ibid, 129.

²⁹⁴ Pogledati detaljnije u: Ibid, 144.

²⁹⁵ Pogledati detaljnije u Ibid, 158-159.

²⁹⁶ Robert Venturi, Deniz Skot Braun, Stiven Ajzenur, *Pouke Las Vegasa: Zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme* (Beograd: Građevinska knjiga, 1990 (1972)), 90.

²⁹⁷ Nigel Coates, op. cit., *Narrative Architecture...*, 158-159.

Vrste opisanih narativa (arhitektonskih tekstova) koje definiše Kouts moguće je dovesti u vezu sa vrstama govornih činova/iskaza, koje u filozofiju jezika uvodi Ostin²⁹⁸:

binarni narativ →	metaforičko značenje (iskaz kroz preneseno značenje)	→ KONSTATIV
sekvencijalni narativ →	pripovedanje / deskripcija (razvoj priče)	konstativ performativ
biotopični narativ →	proizvedeno značenje (intertekstualna umrežavanja)	→ PERFORMATIV

Binarni narativ, kao refleksija prethodno utvrđenog sadržaja, projektovana arhitektonska metafora i preneseno značenje koje je rezultat namere projektanta, odgovara konstativu, iskazu koji je reprezentovan putem arhitekture. Biotopični narativ, u svojoj dinamičnoj prirodi koja podrazumeva višeznačna iščitavanja, intertekstualna umrežavanja i participatorno učešće korisnika/posmatrača, odgovara performativu, odnosno proizvodnji značenja putem arhitekture. Sekvencijalni narativ predstavlja međukategoriju, odnosno tip arhitektonskog narativa koji može da odgovara obema kategorijama iskaza, u zavisnosti od prirode sadržaja koji se nađu na uspostavljenoj putanji.

Narativnu funkciju moguće je razumeti kao sposobnost arhitekture da kroz sopstveni tekst (ili sistem kodova) prezentuje, reflektuje i izrazi eksplicitna, prethodno utvrđena značenja, upisana u arhitektonski sistem. Za ovu funkciju arhitekture vezuje se tema plasiranja unapred definisanih i konačnih značenja posredstvom arhitektonske forme, odnosno, tema *reprezentacije*. Proizvodnja značenja od strane arhitektonskih elemenata uspostavlja drugu vrstu tekstualnosti arhitektonske forme i generiše drugu vrstu funkcije, koja podrazumeva i drugačiji učinak u stvarnosti.

²⁹⁸ Pogledati detaljnije u: John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*

5.2 Arhitektonski tekst kao performativ Dž. L. Ostina

Istraživanja arhitekture koja se oslanjaju na Ostinovu teoriju, u okviru kojih se prostor interpretira kao performativ kako ga on definiše, česta su u teorijskim tekstovima koji se bave pitanjima teatralizacije grada i građevina, ili neretko, tipologijom pozorišnih objekata. Ova tumačenja se u značajnoj meri oslanjaju na drugi segment Ostinove teorije, koji pridaje važnost *kontekstu* u kom se određeni iskazi upotrebljavaju.

Napuštanjem binarne pozicije *konstativ-performativ*, i uvođenjem izmenjenog registara pojmova²⁹⁹ kojima menja tok dotadašnjih razmatranja, Ostin pomera težište svojih istraživanja ka ispitivanju problema značenja koje ne sledi samo iz gramatičke strukture iskaza, već zavisi i od konteksta iskazivanja. Drugim rečima, Ostin ističe da su konvencije po kojima se izvode iskazi ključne za ostvarenje njihovih značenja³⁰⁰. Viđenje Mortena Snikara (Mårten Snickare), koji ispituje performativnost prostora baroknog Rima i posebno prostora Trga Svetog Petra, ilustrativni je primer interpretacije arhitektonskog i urbanog okruženja koja referiše na ovaj segment Ostinove teorije. Naime, javni događaji koji se dešavaju na trgu, prema Snikaru, mogu da budu označeni, analogno Ostinovom pojmu performativnih *govornih činova*, kao performativni *umetnički činovi*, ili činovi označavanja u kojima „gestovi, pokreti, kostimi, dragoceni objekti i arhitektonski okvir postaju esencijalni za uspešan ishod izgovorenih reči“³⁰¹. Na taj način Snikare definiše fundamentalnu povezanost između arhitekture i performativnosti, koju objašnjava sledećim zaključkom: „arhitektura bi mogla da bude koncipirana kao pozornica, ili scenografija, za performativne činove. Ili, bolje, kao njihov esencijalni element“³⁰². Arhitektonski prostor se u navedenom zaključku pre svega razume kao element *konteksta* u kom se neki govorni ili umetnički čin izvodi. Na taj način, budući da kontekst omogućuje uspešnost govornog čina, arhitektura se posmatra kao njegov važan segment. Fizički prostor (sa svim svojim elementima i karakteristikama koji ga određuju) razume se u ovom

²⁹⁹ Radi se o novj trijadi *lokucijski-ilokucijski-perlokucijski* čin, koji Ostin uvodi u drugom delu svoje knjige, str. 94. nadalje.

³⁰⁰ John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*, 105.

³⁰¹ Peter Gillgren, Mårten Snickare (eds.), *Performativity and Performance in Baroque Rome* (London and New York: Routledge, 2012), 69.

³⁰² Ibid.

kontekstu kao *doprinosa* dramaturgiji i koreografiji performativnog čina, i samim tim, uspešnosti njegovog učinka³⁰³. Međutim, važno je primetiti da ovakva razmatranja neizostavno podrazumevaju određeni performativni čin koji se dešava u prostoru kao njegovom *okviru*, bez obzira do koje mere se sam okvir tumači kao aktivni činilac događaja, a ne njegov pasivni omotač. Navedena situacija opisuje odnose koji se u ovom radu vezuju za mehanizam korelacije, i ispituju u specifičnom kontekstu scenskih izvođenja. Međutim, pitanje razmatranja arhitektonskog performativa, kao „dimenzije događaja“³⁰⁴ koja je već upisana u arhitektonski sistem, podrazumeva nešto drugačiju interpretaciju i primenu Ostinove teorije u arhitektonskom kontekstu.

Prema tumačenju koje navodi Nik Kaje (Nick Kaye), koncept performativne arhitekture (eng. *performance architecture*) je blisko vezan za razvoj praksi koje se tiču istraživanja i teoretizacije pojma *mesta*³⁰⁵. Pojam *performativnosti mesta* sugeriše da je ono što lokacija *jeste*, nerazdvojivo od uslova njenog korišćenja u ma kom, svakodnevnom ili specifičnom kontekstu³⁰⁶. Time se strategije upotrebe prostora neposredno ističu kao ključne za razumevanje performativnosti mesta i arhitekture, i samim tim, za „generisanje njenih značenja“³⁰⁷. Kategorije *stabilnosti* i *kontinuiteta* mesta su u ovom kontekstu posebno dovedene u pitanje, budući da je svako mesto uvek-već i prethodno zaposednuto od strane nekog drugog³⁰⁸. Srodno tumačenje performativnosti arhitekture, kao funkcije promena njene utilitarnosti kroz vreme, iznosi i Homa Fardjadi (Homa Fardjadi) koja razume performativna stanja arhitekture kao izvestan oblik *obećanja*, latentnog performativnog kapaciteta upisanog u arhitekturu, koji zahteva korisnika prostora da „otkrije“ ono što leži

³⁰³ Ibid. 69-70.

³⁰⁴ Jacques Derrida, op. cit., “Point de Folie—maintenant l’architecture”..., 316.

³⁰⁵ Nick Kaye, “Performance architecture: absence, place and action”, u *Elements of Architecture: Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, ed. by Mikkel Bille and Tim Flohr Sørensen, 302-320 (London and New York: Routledge, 2016).

³⁰⁶ Ibid, 303.

³⁰⁷ Ibid.

³⁰⁸ Ibid, 304.

skriveno u arhitektonskom objektu³⁰⁹. Majkl Hejs navedeno viđenje Home Fardjadi objašnjava upravo kroz relaciju sa Ostinovom teorijom, ističući da ovako definisan pojam performativnosti naglašava „privremenu proizvodnju efekata, događaja i aktivnosti“³¹⁰. Arhitektonski program u tom smislu razume se ne kao „set aktivnosti koje postoje izvan i pre arhitekture, već kao skup njenih efekata“³¹¹, koji dovode do „konstantnog odlaganja finalnog rezultata“³¹² arhitekture. Pojam „odloženog prostora“ (eng. *delayed space*), kojim Homa Fardjadi određuje svoje tumačenje performativnosti arhitekture, Hejs poetično označava kao „arhitekturu koja čeka da se dogodi“³¹³. Pitanje temporalizacije prostora i razumevanje arhitekture pre kao procesa u nastanku, nego kao konačne fizičke strukture, ključno je i za razumevanje performativnosti prostora koje iznosi Dorita Hana (Dorita Hannah): „Ako se u okviru ilokucijskog govornog čina nešto čini kroz iskazivanje, koje konstituiše samu aktivnost, onda se unutar ilokucijskog čina arhitektonske konstrukcije nešto čini kroz oprostorenje kao otelovljenu, vremenski-zasnovanu habitaciju“³¹⁴.

Za razliku od razumevanja arhitektonskog prostora kao aktivnog okvira ili relevantnog elementa konteksta koji doprinosi uspešnosti izvršenja performativnog čina, u fokusu drugog mogućeg tumačenja veze između Ostinove teorije i performativnosti arhitektonskog prostora, koje je ilustrovano stavovima Dorite Hane, Majkla Hejsa i Nika Kajea, je proces „osvajanja“ prostora od strane korisnika i krajnje konstituisanje arhitekture tek kroz njeno aktivno proživljavanje. Objekat koji funkcioniše kao paradigma ovakve vrste pristupa arhitektonskom dizajnu jeste Jevrejski muzej u Berlinu, arhitekta Danijela Libeskinda (Daniel Libeskind).

³⁰⁹ Homa Fardjadi, “Delayed Space: Performance and the Labors of Architecture”, u *Delayed Space: Work of Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi*, by Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi, 12-18 (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 14.

³¹⁰ K. Michael Hays, “Delayed Effects”, u *Delayed Space: Work of Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi*, by Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi, 8-12 (New York: Princeton Architectural Press, 1994), 11.

³¹¹ Ibid.

³¹² Ibid.

³¹³ Ibid.

³¹⁴ Dorita Hannah, *Event Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde* (New York: ProQuest, 2008), 21.

Analiza: Danijel Libeskind - Jevrejski muzej, Berlin

Arhitektonski konkurs za aneks Berlinskog muzeja, koji je trebalo da udomi Departman jevrejskog muzeja, jedan ogranak ove institucije, bio je javni, delom pozivni arhitektonski konkurs, raspisan 1988. godine. Pobedniku konkursa, arhitekti Danijelu Libeskindu to je bio jedan od prvih izvedenih objekata. Tadašnji direktor Berlinskog muzeja, Rolf Bote (Rolf Bothe) i Vera Bent (Vera Bendt), direktorka Departmana jevrejskog muzeja, u konceptualno-programskom zadatku, koji je pratio raspis konkursa, između ostalog naveli su da projekat muzeja treba da uzme u razmatranje tri ravnopravne oblasti: jevrejsku religiju i običaje, istoriju jevrejske zajednice u Nemačkoj, i, živote i rad Jevreja koji su trajno obeležili Berlin i njegovu istoriju. Autori programskog zadatka posebno su istakli da je važno obratiti pažnju na „užasnu prazninu koja je ovaj muzej učinila neophodnim“³¹⁵. Libeskindovo prvobitno, pobedničko rešenje, u konkursnoj verziji radikalnije, pretrpelo je u procesu izvođenja nekoliko izmena, da bi 1999. godine konačno bilo otvoreno za javnost. Sve do 2001. godine kolekcije muzeja i izložbene postavke nisu bile useljene u zgradu, pa ipak, ispražnjen arhitektonski okvir Libeskindovog objekta u tom periodu privukao je nekoliko stotina hiljada posetilaca. Prazna arhitektura - arhitektonska ovojnica, konvencionalno shvaćena kao neutralna, dospela je u sam centar interesovanja.

Komercijalni uspeh Libeskindovo rešenje duguje konceptu koji nije bio postavljen sa ciljem da pomiri konfliktne i kontradiktorne probleme postavljene u raspisu konkursa, već je predstavljao upravo arhitektonsku artikulaciju ovih kontradiktornosti³¹⁶, kroz pažljivo oprostorenje slojevitog i kompleksnog narativa.

U projektu Libeskind pravi značajan otklon od koncepcije muzeja kao *neutralnog okvira* – „belog kubusa“ (eng. *white cube*), time što postavlja arhitektonski koncept koji podrazumeva „heterogenu prostornost“³¹⁷. Njegovu okosnicu čine dve linije – dve fizičke stukture, ali i prema rečima arhitekta: „dve linije razmišljanja, organizacije i međusobnog

³¹⁵ James E. Young, “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture”, *Jewish Social Studies, New Series*, 6, 2 (2000), 8-9.

³¹⁶ Ibid, 9-10.

³¹⁷ Henrik Reeh, “Encountering empty architecture: Libeskind’s Jewish Museum Berlin”, *Journal of Art Historiography*, 15, (2016), 1.

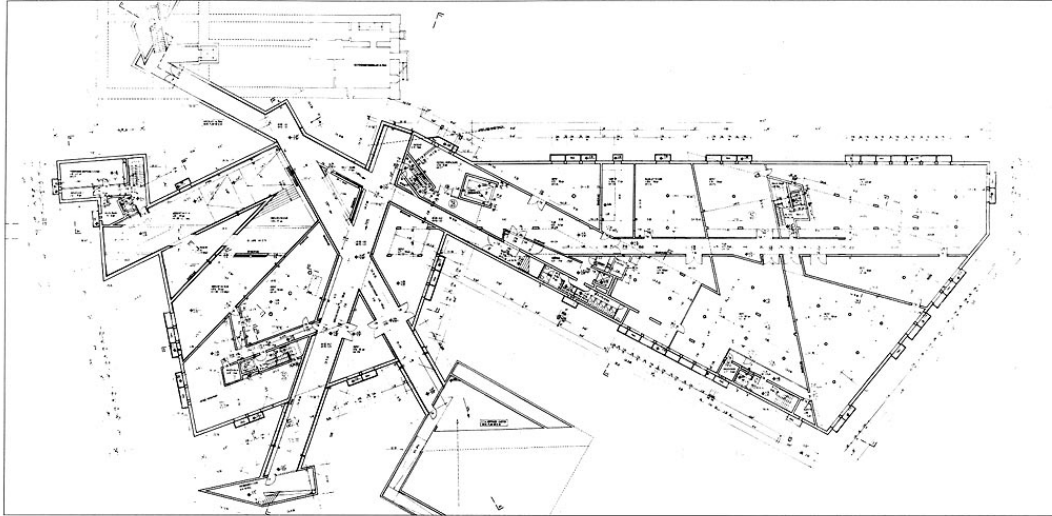
odnosa. Jedna je prava linija, ali slomljena u mnogo fragmenata; druga je vijugava linija, ali se beskonačno nastavlja. Ove dve linije se razvijaju arhitektonski i programski kroz ograničen, ali konačan dijalog.³¹⁸ Prva izlomljena linija, koja formira dominantni volumen zgrade, sadrži sve prostore određene osnovnim programom kuće – izložbene prostore, holove, edukativni centar i administrativni blok. Druga, prava linija, čitljiva jedino iz plana, preseca osnovni volumen, formirajući izvesnu osovину kompleksne morfologije objekta – fizički i utilitarno ispražnjen prostor ograničen nosećim betonskim zidovima – koji postaje srž kuće, jendako u fizičkom kao i u značenjskom smislu. Ova praznina, visoka 27 i dugačka više od 150 metara, formira pravac, beskompromisnu pravu liniju, koja „narušava“ svaki prostor kroz koji prolazi: enterijere vijugave ali kontinualne putanje na kojoj se nižu izložbeni prostori i holovi pretvara u „bezoblične anomalije, neke suviše male da bi sadržale bilo šta, druge toliko geometrijski deformisane da sve što je smešteno u njih deluje otuđeno“³¹⁹.

Veza aneksa sa starim objektom Berlinskog muzeja, baroknom zgradom iz 18. veka, Libeskind formira u podzemnoj etaži, na dubini od preko 10 metara ispod temelja postojeće zgrade. Na taj način, posmatrane spolja, dve arhitekture ostaju nezavisne, u prividnoj i „kontradiktornoj autonomiji“³²⁰. Njihova veza je organska, ali sakrivena. Upravo podzemna etaža, kojom započinje iskustvo prostora Libeskindovog muzeja, predstavlja mesto najizraženije manipulacije naracijom, kojom se bavi arhitekta. Morfološki oblikovana potpuno drugačije od nadzemnih, podzemna etaža je formirana oko tri glavne komunikacione osovine, koje reprezentuju tri osnovna iskustva nemačkog Judaizma: *izgnantvo, Holokaust i kontinuitet*. Ove osovine su međusobno presečene tako da korisnik u prostoru pogledom uvek može da obuhvati samo dve (Slika2).

³¹⁸ Daniel Libeskind, “Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum”, *Assemblage*, 12 (1990): 3, citirano u: James E. Young, op. cit., “Daniel Libeskind’s Jewish Museum...”, 11.

³¹⁹ James E. Young, op. cit., “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin...”, 10.

³²⁰ Paul Basu, “The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design”, u *Exhibition Experiments*, ed. by Sharon Macdonald, Paul Basu, 47-70 (Oxford: Blackwell, 2007), 62.



Slika 2: Osnova podzemne etaže Libeskindovog muzeja – tri komunikacione osovine

Pri ulasku u podzemni nivo, posetilac je suočen sa tri putanje: prva (izgnanstvo) vodi ka spoljašnjoj bašti, druga (holokaust) vodi do kule Holokausta, dok treća (kontinuitet) vodi ka glavnoj stepenišnoj vertikali, dalje prema nadzemnim nivoima i izložbenim prostorima. Svaka od ovih putanja pretpostavlja narativ koji je vezan za sudbinu jevrejske populacije u Berlinu, a koji Libeskind upisuje u samu strukturu arhitektonskog aparata – eksplicitno, kroz nazive koje im daje, i performativno, kroz manipulaciju prostorom, dramaturgijom i doživljajem.

Prva putanja ka kojoj je posetilac usmeren kada se nađe u podzemnoj etaži, predstavlja i najdužu, „Osovinu kontinuiteta“. Ona se završava uskim ali vertikalno razvijenim jednokrakim stepeništem, koje jednim gestom povezuje sve etaže između podruma i drugog nivoa. Prostor koji vodi ka stepeništu se kontinuirano smanjuje: pod ovog hodnika, blaga neprekinuta rampa, orijentisana je tako da prostor dostiže svoj minimalni volumen upravo u trenutku kada će se otvoriti u uzak vertikalni stepenišni procep, koji se visinski proteže gotovo kroz čitav volumen objekta. Metaforički, ova putanja vodi ka „nastavku istorije Berlina“ i samim tim ka glavnim izložbenim prostorima.

Druga putanja, „Osovina izgnanstva“, istim postupkom smanjenja volumena prostora upotrebom blage rampe (koju arhitekta koristi u sve tri dominantne putanje u podzemnoj etaži), vodi ka staklenim vratima – u spoljašnji prostor „Bašte E.T.A Hofmana“, u koju posetioci mogu da izađu. Ova bašta, sačinjena od 49 betonskih stubova visokih sedam

metara, postavljenih u pravilan raster na blago nagnutoj površini, označava izlaz i emigraciju. Međutim, „sloboda“ označena spoljašnjim prostorom je samo privid, sama bašta je delimično ukopana u teren i ne dozvoljava direktan izlazak u spoljašnji slobodan prostor. Posetioci su prinuđeni da se vrate istim putem nazad.

Treća putanja je „Osovina Holokausta“, koja se završava arhitektonskom strukturom „Praznine Holokausta“ ili „Kule Holokausta“. Ova kula, fizički nezavisna od ostatka volumena zgrade, predstavlja šestu strukturu „praznine“ (eng. *void*), pored preostalih pet koje se nalaze na pravoj liniji koja preseca muzej. Izmeštena iz tog pravca i jedina vidljiva iz spoljašnjeg prostora, šesta struktura praznine predstavlja mračnu i praznu betonsku kulu visoku 27 metara, koja se otvara iza teških crnih vrata. Betonska stuktura dozvoljava upad jednog zraka dnevne svetlosti kroz uski procep visoko na vrhu kule. Iznad zemlje ona stoji kao „izolovana, brutalna i neprobojna forma“³²¹. Ona reprezentuje žrtve Holokausta, i, prema rečima autora, zauvek će ostati slepa ulica (eng. *dead end*) i kao takva treba i da se doživi (Slika 3).



Slika 3: Završetak Osovine kontinuiteta – vertikalni procep i potez stepeništa; Bašta izgnanstva – privid slobode; kula Holokausta, sukcesivno

Elementi koje Libeskind koristi prilikom artikulacije ove tri osovine mogu da se analiziraju sa aspekta mogućnosti manipulacije fizičkim karakteristikama prostora, koje

³²¹ Ibid, 63.

navodi Meta Hočevar prilikom analize metoda i postupaka izgradnje prostora igre u pozorištu. Ove zakonitosti, prema njoj, proizvode određene efekte, *na univerzalnom nivou*.

Prvi princip tiče se otkrivanja i proučavanja prostora pogledom. Prema Hočevar, pogled posmatrača uvek „najpre dospeva do krajnje moguće – vidljive tačke ili crte – horizonta i odande istražuje prostor nazad prema sebi“³²². Počevši od krajnjeg dubinskog plana pogled se vraća unazad, proučavajući sve međuplanove prostora. Što ima više međuplanova, to je prostor prividno dublji. U odnosu na ovu činjenicu i potencijale manipulisanja ovom dimenzijom, Meta Hočevar zaključuje: „Dubina je najvažnija dimenzija u viđenom prostoru. [...] Ona je dimenzija fikcije.“³²³ Ove konkretne zakonitosti koje važe u *viđenom prostoru* (kojim autorka naziva scenski prostor), važe i u stvarnom prostoru, jer: „nema većih razlika između viđenog i stvarnog prostora, jer je stvarni prostor, u koji ulazim, viđeni prostor“³²⁴. U slučaju tri komunikacione osovine Jevrejskog muzeja, Libeskind manipuliše upravo krajnjim dubinskim planom – najudaljenijom tačkom na kojoj se oko posmatrača zaustavlja – kako bi metaforički označio svaku od putanja i na podsvesnom nivou preneo prvi narativ kojim ih označava: osovina *kontinuiteta* završava se stepeništem koje, u maniru postupka *odstupanja* Gordona Kalena (Gordon Cullen)³²⁵ funkcioniše kao *nagoveštaj* određenog nastavka; osovina *izgnanstva* se završava staklenim vratima, iza kojih dopire svetlo i vidljiv spoljašnji svet (sugestija slobode, izlaska), dok se osovina *holokausta* završava crnim vratima, odnosno prividno formira slep završetak naglašenog pravca osovine.

Na odredišta ovih osovine Libeskind postavlja arhitektonske strukture u kojima svoje efekte gradi, pored ostalih sredstava, primenom principa kontrolisanja visine horizonta i očišta. U načelu, visina horizonta posmatranog viđenog prostora u odnosu na očište, navodi Meta Hočevar, određuje odnos posmatrača prema prostoru i svemu što se u njemu nađe. Nizak horizont sugerije slobodu, „omogućava dublje disanje pogleda“³²⁶, dok visoko postavljena linija horizonta, iznad glava figura koje se u prostoru nalaze, koja

³²² Meta Hočevar, *Prostori igre* (Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003), 58.

³²³ Ibid, 59.

³²⁴ Ibid.

³²⁵ Gordon Kalen, *Gradski pejzaž* (Beograd: Građevinska knjiga), 43.

³²⁶ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 60.

„istiskuje pokrov neba, ili ga sasvim istisne“³²⁷ sugeriše pritešnjenost uz tlo, pesimizam i bezizlaznost.

Osovina kontinuiteta završava se monumentalnim potezom jednokrakog stepeništa. Arhitekta se ovde služi kontrolisanjem karaktera prostora koji se nižu na unapred zadatoj putanji: prostor je prvo kompresovan, da bi zatim doživeo ekspanziju – iz sužavajućeg crnog hodnika u podnožju stepenica otvara se osvetljen prostor jedinstvenog volumena koji se proteže do poslednje etaže. Volumen presecaju brojne betonske grede u nepravilnim pravcima koje, u nekim čitanjima, sugerišu da je put „kontinualan ali nimalo lak“³²⁸. Čak i bez ovog učitavanja, prizor funkcioniše kao spektakularan prostorni ansambl, te je efekat kontrasta i promene bez sumnje postignut. Dugačak sistem stepeništa u prvom trenutku postavlja „horizont“ visiko iznad očne linije, ali budući da se sagledava u pokretu, horizont se vremenom spušta. U ovoj promeni karaktera, on sugeriše i promenu značenja prostora ka kom su posetioci usmereni.

Bašta izgnanstva, kojom se završava druga osovina, predstavlja jedini prostor pravilne ortogonalne geometrije u objektu. Međutim, celokupna struktura poda zajedno sa rasterom stubova postavljena je u nagibu. Kretanje kroz ovaj prostor sugeriše dezorijentaciju, ne samo na vizuelnom nivou usled repeticije jednog elementa u pravilnom rasteru, već pre svega zbog telesnog iskustva koji ovakva arhitektura generiše: prostor je „nagnut“ i otežava kretanje, navodi na gubitak ravnoteže, a sa svakom promenom pravca menja se i smer nagiba stubova i poda. Prostor destabiliše i debalansira korisnika. Razumevanje izgnanstva kao gubitka referentne tačke, koje Libeskind upisuje u ovaj segment svog objekta, nemoguće je „pročitati“ iz likovnosti arhitektonskih elemenata ili metaforičkih i simboličkih učitavanja u viđeni prizor, već isključivo proživljavanjem samog prostora. Linija horizonta, koja se u ovom prostoru nalazi nisko (te time vizuelno sugeriše „mogućnost nove perspektive“, optimizam i izlaz), u relaciji sa doživljajem generisanim prostorom, samo dodatno podcrtava privid slobode.

³²⁷ Ibid.

³²⁸ Stephen Andenmatten, Caitlin Walsh, James Wisniewski, *Jewish Museum Berlin, Rensselaer Case Studies Project* (Rensselaer Polytechnic Institute, Fall 2011), 84.

Kula Holokausta, u potpunosti izolovan i prazan betonski blok nepravilne geometrije, „arhitektonski model odsustva“³²⁹, ne dozvoljava nikakav pogled u spoljašnji prostor, pa može da bude razmatran sa aspekta „istiskivanja“ horizonta iz viđenog prostora. Meta Hočevar piše: „Pogled mora da pronade izlaz, pa makar bio i te kako neobičan. To nema nikakve veze sa fizičkim izlazom i logikom prostora. Reč je o otisku što ga takvo gledanje viđenog prostora useljava u mene“³³⁰. *Otisak* o kom je ovde reč, tiče se efekta koji prostor generiše, performativnog učinka arhitektonskih elemenata, koji se realizuje kroz iskustvo posmatrača.

Opisane osovine sa svojim sadržajima mogu da se razumeju pojedinačno kao sekvencijalni narativi Najdžela Koutsu, budući da podrazumevaju jasno određene pravce i putanje, koje sugerišu sukcesivno sagledavanje. Međutim, njihov međusobni odnos, koji Libeskind formira kroz plan, u rezultatu generišu prostornu situaciju koju Kouts definiše kao biotopični narativ – posetioču je ostavljena mogućnost izbora, praćenja određene putanje, skretanja, odabira pravaca, svesnog odustajanja od prolaska/ulaska u određeni prostor. Rezultujući tekst, koji se u tom procesu formira, funkcioniše kao Ostinov *performativ*, a dinamična koegzistencija metaforičkih označavanja, univerzalnih efekata doživljaja, fizičkog proživljavanja određenih značenja i narativa i individualnih kreiranja putanja, kao učinak *proizvodnje značenja* posredstvom arhitektonskog dizajna.

Ovaj efekat antropolog Pol Basu (Paul Basu) tumači kroz učitavanje logike *višepoteznog* lavirinta u Libeskindov projekat. Naime, Basu prepoznaje dve paradigme dizajna lavirinta: jednopotezni (eng. *unicursal*) – podrazumeva uvek jednu putanju, bez slepih završetaka i račvanja pravaca; i, višepotezni (eng. *multicursal*) – karakterističan po tome što nudi brojne izbore i konfrontira onoga koji prolazi kroz lavirint sa ponavljanjima i frekventnim testiranjima putanja, sa neizvesnim završetkom³³¹.

Basu ovu temu prepoznaje ne samo u logici formiranja podzemne etaže, već i u logici funkcionisanja kuće u celini – u kontinualnoj izlomljenoj liniji presečenoj „Osovinom praznine“. Praznina je u ovom slučaju fizička, utilitarna i simbolička. Neki od fragmenata

³²⁹ James E. Young, op. cit., “Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin...”; 17.

³³⁰ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 61.

³³¹ Paul Basu, op. cit., “The Labyrinthine Aesthetic...”, 49.

ove strukture su u potpunosti nedostupni posetiocima (osim pogledom kroz prozor), u njih je nemoguće ući, u njima se ništa ne nalazi³³². Kao takvi, oni predstavljaju „odsustvo otelovljeno kroz prazan prostor“³³³, esencijalni narativ Libeskindovog projekta. Prema rečima arhitekta, narativ koji se vezuje za muzej posvećen Holokaustu zauvek će podrazumevati tenziju između onoga što je moguće ispričati i onoga što ne može biti reprezentovano, što je moguće samo intuitivno naslutiti³³⁴. U tom smislu Libeskind gradi određenu vrstu „otvorenog narativa“ arhitekture koja teži ne samo da udomi muzejsku kolekciju, već da je u izvesnom smislu otuđi od predubeđenja posetilaca³³⁵.

Ova praznina, koja preseca muzej, formira tzv. „negativni prostor“ koji uzurpira izložbeni potez, pa su posetioци uvek primorani da ga obilaze, prelazeći preko mnogobrojnih mostova koji tangiraju središnji prazan volumen. Basu razume dijalog ova dva dominantna prostorna gesta na sledeći način: „Kako je jednopotezna forma muzeja poremećena negativnim prostorom praznine, ona u svom dejstvu postaje višepotezna forma“³³⁶. Kvalitet doživljaja u tom slučaju prinudno se menja - apstraktno opažanje postaje proživljeno, otelovljeno iskustvo posetioca, karakteristično za tzv. *lavirint-šetača*³³⁷. „Kretanje kroz višepotezni lavirint je stoga repetitivno, oklevajuće i epizodno, sa svakim račvanjem putanje zahteva pauzu za razmišljanje i odluku. Za razliku od jednopoteznog lavirinta, suštinsko iskustvo višepoteznog lavirinta je u tom smislu iskustvo konfuzije, sumnje i frustracije, budući da jedna višeznačnost sledi drugu“³³⁸.

Bez pretenzija da estetiku dva koncepta lavirinta tumači kroz svođenje na razlike između moderne i postmoderne paradigme 20. veka, Basu sugeriše (kao heuristički metodološki

³³² Izuzetak čini najveća struktura *praznine*, u kojoj je postavljena umetnička instalacija „Opalo lišće“ (Shalekhet - Fallen Leaves), izraelskog umetnika Menaše Kadišmana (Menashe Kadishman), kao stalna postavka muzeja.

³³³ James E. Young, op. cit., „Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin...”, 12.

³³⁴ Dokumentarni film *Das jüdische Museum in Berlin*, iz serijala *Architectures*, rediteljji Richard Copans, Stan Neumann, 2003.

³³⁵ James E. Young, op. cit., „Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin...”, 17.

³³⁶ Paul Basu, op. cit., „The Labyrinthine Aesthetic...”, 61.

³³⁷ *Lavirint-šetač* je uloga koja se vezuje za korisnika višepoteznog lavirinta.

³³⁸ Paul Basu, op. cit., „The Labyrinthine Aesthetic...”, 50.

alat) seriju kontradiktornosti koje se vezuju za jednopotezni i višepotezni lavirint, a koje rezonuju sa opštim postulatima modernističke i postmodernističke estetike³³⁹. Pojedini parovi kontradiktornosti su od posebnog interesa za ovu analizu:

jednopotezni	višepotezni
lavirint-posmatrač	lavirint-šetač
objektivno	subjektivno
projektovano	slučajnost
artefakt/završeno delo	proces/performans
distanca	participacija
lisible (čitljivo)	scriptible (pisljivo)

Karakteristike jednopoteznog lavirinta, prikazane u prethodnom dijagramu, odgovaraju narativnoj funkciji arhitekture: pasivni posmatrač završenog dela je distancirani primalac objektivnog, prethodno određenog značenja. Višepotezni lavirint odgovara tekstualnosti arhitekture u funkciji performativa: aktivni učesnik individualno formira značenje proizvedeno u procesu recepcije, koja se odvija kroz suočavanje sa određenim (arhitektonskim) sadržajem.

U tom smislu, moguće je izvesti zaključak da arhitektura Jevrejskog muzeja Danijela Libeskinda funkcioniše kao biotopični narativ Koutsa, višepotezni lavirint Basua, odnosno, performativ Ostina. Ona od korisnika zahteva učesnika - pasivnog posmatrača pretvara u „aktivnog svedoka“ proizvedenog narativa. Kroz realizaciju negacije eksplicitnog značenja, arhitektonski tekst funkcioniše kao performativ, koji „nešto čini“ i koji je nemoguće pasivno „čitati“. To što arhitektura *čini* odnosi se na evociranje odsutnog prisustva, konfrontaciju sa „nereprezentabilnom“ istorijom, dovođenje u pitanje svih prethodno usvojenih konstrukata i očekivanja od prostora jednog muzeja. Libeskind svoju

³³⁹ Pogledati detaljnije u: Ibid, 52.

kuću opisuje kao arhitektonski sklop koji je „uvek na rubu Postajanja – više ne sugerise krajnje rešenje“³⁴⁰.

Tekstualnost Libeskindovog muzeja je, međutim, donekle kompleksnija. Projektovani performativni tekst, kao ishod njegovog upisivanja u narativnu strukturu ove kuće, koegzistira sa nekoliko drugih nivoa tekstualnosti njenih prostora.

Jedan od njih, čiji uticaj je nemoguće odvojiti od ukupnog doživljaja muzeja, odnosi se na nivo eksplicitne tekstualnosti, odnosno naziva koje Libeskind upotrebljava za pojedine segmente svog objekta: *Između linija* (naziv celokupnog projekta); osovine *Holokausta*, *Izgnanstva*, *Kontinuiteta*, *Praznine*; praznina ili kula *Holokausta*, praznina *Memorije*; bašta *Izgnanstva* ili bašta *E.T.A Hofmana*. Nazivi koje arhitekta pripisuje određenim prostorima, funkcionišu kao sugestija budućeg iskustva.

Posle dvogodišnjeg odlaganja i preispitivanja koncepcije muzejske postavke, 2001. godine, Libeskindov arhitektonski okvir dobio je još jedan tekstualni nivo koji funkcioniše kao paralelan narativ: onaj koji se vezuje za konkretnu izložbenu postavku. U sažetku ova dva sistema – izložene i reprezentovane muzejske građe, i performativnog arhitektonskog okvira, pažnja posetilaca stalno se smenjuje između dva plana: narativnog (koji pripoveda priču) i doživljajnog (koji proizvodi dejstvo).

Važan segment Libeskindove preokupacije u ovom projektu čini i pojava kuće u svom urbanom okruženju. Fasada objekta, izražene likovnosti, sačinjena je od tankog omotača od cinka, koji ne otkriva mnogo od unutrašnje tektonike prostora. Najizraženiji elementi fasade su procepi – „prozori“ – agresivni zarezi nepravilne geometrije, često nazivani „ožiljcima“. Diskutabilne utilitarnosti, oni funkcionišu dominantno kroz svoju estetsku funkciju i formiraju autentičan likovni izraz koji se vezuje za ovaj objekat. Njihova pozicija je samo prividno nasumična – arhitekta ih formira kao dijagram povezanih postojećih i imaginarnih adresa značajnih ličnosti, Jevreja koji su obeležili Berlin i njegovu istoriju, a zatim tako dobijeni dijagram projektuje na volumen zgrade. Istovremeno, taj volumen (često nazivan „munja“), arhitekta formira kroz nekoliko iteracija distorzije Davidove zvezde. Međutim, nijedno od dva značenja nije uhvatljivo

³⁴⁰ James E. Young, op. cit., „Daniel Libeskind’s Jewish Museum in Berlin...”, 10.

jednostavnim iščitavanjem ili proživljavanjem prostora: oba upisana narativa postaju u potpunosti nečitljiva. Fasada donekle funkcioniše kroz određenu vrstu posrednog razumevanja, ali ne procesa kojim autor dolazi do njene forme, već posredstvom dejstva njene likovnosti na poetičkom nivou, iščitavanjem (i učitavanjem) ožiljaka, tenzije, mučenja.

Libeskindov odnos prema utilitarnoj funkciji objekta podelio je stavove kako korisnika tako i arhitektonske kritike. Dok su jedni smatrali da je kuća trebalo da ostane prazna, i da je muzejska kolekcija mogla u potpunosti da izostane, drugi su stava da je preterana dominacija arhitektonske ljuštore u odnosu na aktivnosti i procese koje je trebalo da udomi – u potpunosti neprihvatljiva. Libeskindova monumentalna *superstruktura* opire se osnovnoj utilitarnoj funkciji muzeja, ona je dovodi u pitanje i onemogućava. Entoni Vajdler (Anthony Vidler) Libeskindov objekat čita kroz pojam *post-prostorne praznine*³⁴¹, opšteg stanja negacije prostora i označava ga kao „iscrpljen prostor“³⁴². On predlaže razumevanje Libeskindovog programa kao „pritiskanje modernističkog fetiša prema funkciji, do krajnjih granica, i izvan toga“³⁴³. Tereza Hoskins (Teresa Hoskyns) ovaj problem vidi mnogo šire od nemogućnosti za normalno funkcionisanje muzejskih aktivnosti – ona smatra da ovakav odnos prema prostoru „postavlja mnogo pitanja na temu participacije i domena javnog“³⁴⁴. Oslanjajući se na Deridino tumačenje Libeskindove praznine kao zapečaćene i beskompromisne arhitekture koja isključuje sve vrednosti demokratije, Hoskins zaključuje da njegovu prazninu ispunjava dominacija moći koja onemogućava višestruku participaciju, slobodno delovanje i političku akciju³⁴⁵. Tako je paradoksalno, objekat koji favorizuje performativnost (koja podrazuvema *aktivnog učesnika* u realizaciji njegovih značenja), u beskompromisnosti svoje fizičke strukture označen kao onaj koji onemogućava suštinsku participaciju javnosti. Arhitekta ovakav

³⁴¹ Anthony Vidler, *Warped space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture* (Cambridge, London: The MIT Press, 2000) 234-241.

³⁴² Ibid, 238.

³⁴³ Ibid, 241.

³⁴⁴ Teresa Hoskyns, “City/democracy: retrieving citizenship”, u *Architecture and Participation*, ed. by Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till, 121-128 (London and New York: Spon Press, Taylor & Francis Group, 2005), 121.

³⁴⁵ Ibid.

svoj stav opravdava zalažući se za preispitivanje koncepta muzeja - posebno onog koji treba da služi memoriji „na ivici reprezentacije“³⁴⁶ - i samim tim, za drugi oblik utilitarnosti. Bez intencije za vrednovanjem ovakvog postupka, moguće je konstatovati: u ovom objektu, arhitektonski tekst u funkciji performativa postaje do te mere dominantan, da jednim delom zamenjuje njegovu osnovnu, utilitarnu funkciju.

Nakon ogromnog komercijalnog uspeha berlinskog projekta, u autorskom opusu Danijela Libeskinda usledili su projekti koji se u značajnoj meri oslanjaju na vizuelni jezik Jevrejskog muzeja. Iako autentičan, izražene likovnosti i tektonike, jezik koji Libeskind upotrebljava u Berlinu nije sam sebi cilj – on je u službi oprostorenja svih kompleksnih ideoloških i filozofskih stanovišta koje arhitekta zastupa. Međutim, u projektima koji su usledili, isti karakteristični likovni jezik postaje nekritički apliciran na objekte najrazličitijih programa – od rezidencijalnih, preko istraživačkih naučnih centara do kulturnih i memorijalnih objekata u drugim gradovima sveta³⁴⁷. Arhitektonska sredstava koja su u berlinskom projektu upotrebljena u funkciji performativa, u drugom kontekstu prerastaju u stil, lični arhitektonski potpis, autorsku samo-referencu. Smisao ovakvog postupka dodatno postaje upitan kada se uzme u obzir međusobni uticaj narativa i fizičkih manifestacija njegovog oprostorenja, budući da se „iskustvo koje prostor dobija pričom spaja [...] sa prostorom, pa tako karakteristično oblikovanje prostora postaje znak pojedinog iskustva“³⁴⁸. Ovaj problem na teorijskom nivou pronalazi ekvivalent u razmatranju ponavljanja performativnih iskaza u novim kontekstima. U tom pogledu Pegi Felan ističe: „reprodukcija performativnog iskaza od strane nekog drugog neizbežno ga transformiše u konstativni iskaz“³⁴⁹. Tako transformisani tekst Libeskindovih objekata, koji postaje narativna oznaka autorstva, funkcioniše kao reutilizovani performativ koji se u novom kontekstu transformiše u konstativ.

Na kraju, dobijeni novi sloj transformisanog, oslabljenog karaktera početnog teksta neminovno funkcioniše kao intervencija u prethodno uspostavljenu tekstualnu strukturu

³⁴⁶ Lisa A. Costello, “Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin”, *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 9,4 (2013), 3.

³⁴⁷ Pogledati detaljnije internet sajt Studija Libeskind: <http://libeskind.com/>

³⁴⁸ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 41.

³⁴⁹ Peggy Phelan, op. cit., *Unmarked: The Politics of Performance...*, 149.

Jevrejskog muzeja u Berlinu (budući da svaki novi objekat vizuelno referiše i na prethodne). Na taj način, dodajući još jedan sloj narativa na postojeću tekstualnu strukturu ovog objekta, svaki novi tekst delimično rekontekstualizuje i berlinski projekat, funkcionišući kao izvestan oblik naknadnog tumačenja (eng. *afterthought*), koje menja, ili čak, dovodi u pitanje ono na šta se inicijalno poziva.

5.2.1 Performativna funkcija arhitektonskog prostora: definicija

Arhitektonski tekst koji funkcioniše kao Ostinov performativ, tako da svojim postojanjem obezbeđuje određeni učinak i transformaciju stvarnosti, a koji je ilustrovan analizom tekstualne stukture Jevrejskog muzeja u Berlinu, u ishodu generiše određeni partikularni model tekstualne funkcije arhitekture. U fokusu efekata koje ostvarenje ove funkcije ima za ishod je uspostavljanje dejstvenog i aktivnog arhitektonskog subjekta koji ulazi u intertekstualni dijalog sa korisnicima prostora. U tom procesu, kroz odnos *frontalnosti*, arhitektura doprinosi proizvodnji značenja, koja nastaju iz opisanog dijaloga, po prvi put.

Unutar navedenog konteksta, funkciju uspostavljanja arhitekture kao aktivnog subjekta u procesu proizvodnje značenja određujem kao **performativnu funkciju arhitektonskog prostora**. Ovu ulogu arhitektura ostvaruje i/ili inicira samostalno, sopstvenom strukturom, odnosno, posredstvom načina na koji je dizajnirana. Drugim rečima, ideje o arhitektonskoj strukturi kao entitetu koji je u stanju da proizvede značenja, upisuju se svesno u arhitektonski sistem, u procesu projektovanja. Peformativna funkcija arhitekture u načelu jeste planirana, projektovana i kontrolisana funkcija koja se pripisuje segmentima ili celini prostora arhitektonskog sklopa. Ona operiše na nivou angažovanja specifične vrste arhitektonskog teksta – one koja je analogna performativu Dž. L. Ostina. Budući da ovaj tekst nije moguće pasivno čitati, već da on poziva na aktivno proživljavanje prostora od strane njegovih korisnika, u opisanom procesu razvija se odnos frontalnosti, koji se odnosi na imaginarno izmeštanje korisnika u svet iluzije arhitektonskog dela. U tom smislu, performativni kapaciteti, iako anticipirani procesom projektovanja, u potpunosti su realizovani tek posredstvom čina *fascinacije* i mehanizma suočavanja, koji se odvija između korisnika i fizičke strukture prostora koji ga okružuje.

5.2.2 Mogućnost prostornog gestičkog performativa

Oprečne reakcije koje na više planova donosi projektovana dominacija performativne funkcije arhitektonskog prostora, u svojoj trajnosti i razmerama dovedena do ekstrema u projektu Jevrejskog muzeja u Berlinu, neupitna su činjenica. Kada se uzme u obzir da projektovani, finansirani i realizovani prostori ovog tipa, posmatrani sa čisto utilitarnog aspekta u konvencionalnom smislu, ne služe ničemu - ili gotovo ničemu - osim da proizvedu određeno dejstvo kod posmatrača, različita vrednovanja ovakvog arhitektonskog postupka nisu iznenađujuća. Međutim, brojni su projekti u kojima se performativni kapaciteti ove vrste fragmentarno upisuju u određene segmente arhitektonskih objekata, ili oni sami u ograničenom vremenskom intervalu zaposedaju fizički prostor u okviru kog se izvode, čime u ishodu formiraju optimalniji odnos performativne sa ostalim funkcijama prostora. Kada prostor ostvaruje performativnu funkciju, bilo prostorno ili vremenski fragmentarno, da li je moguće govoriti o specifičnom modelu performativa?

Uz svest o potencijalnoj problematičnosti metaforičkih korišćenja teorijskih pojmova, u kojima se određene pojave iz jedne oblasti objašnjavanju kroz sličnosti sa pojavama iz nekih drugih (jer jednosmerna sličnost ne važi i u obrnutom smeru), a na koju upozorava Bert Stejts³⁵⁰, fragmentarna upotreba arhitektonskog prostora kao performativnog entiteta, biće objašnjena kroz relacije sa pojmom *gestičkog performativa*, koji u teorije performansa uvodi Aldo Milohnić.

Podstaknut promenom fokusa teatarskih teorija koje su se dogodile sedamdesetih godina 20. veka, sa dramskih *tekstova* na izučavanje *vizuelnih elemenata fenomena*, on svoja istraživanja zasniva na ulasku teorije performativa u svet i kontekst izvođačkih umetnosti. Prevazilaženje Ostinove primedbe o nemogućnosti korišćenja performativa u oblasti izvođačkih umetnosti (jer se jezik u tom kontekstu ne upotrebljava ozbiljno, već parazitski u odnosu na svakodnevnu upotrebu³⁵¹), Milohnić sprovodi tako što ukazuje na Šamberovo (Ross Chambers) upozorenje, da je „Ostinovu formulu izreći = učiniti, bar kad je reč o

³⁵⁰ Pogledati detaljnije u: Bert O. States, op. cit., "Performance as Metaphor"...

³⁵¹ John L. Austin, op. cit., *How to Do Things with Words...*, 22.

(odnosno u) teatru, moguće i okrenuti: učiniti = izreći³⁵². U tom smislu, Milohnić postavlja pitanje: „da li bi obim pojma 'performativ', koji u strogom značenju reči ne postoji izvan područja verbalnih ekspresija, mogao da se proširi i na oblast neverbalnih, dakle, gestičnih činova?“³⁵³ Oslanjajući se na Brehtov pojam *gestus*, koji definiše kao „rečitost tela“³⁵⁴, odnosno kao teorijski koncept i praktičan metod koji spaja verbalnu i gestičku dimenziju performativnosti, Milohnić uvodi pojam *gestički performativ*, unutar kog on razmatra neverbalne oblike performativnosti u kontekstu izvođačkih umetnosti.

Bez detaljnijeg prikazivanja Milohnićevog izoštravanja pojma *gestus* i njegove upotrebe u savremenom kontekstu izvođačkih umetnosti, jer njegova dalja argumentacija nije od interesa za istraživački problem ovog rada, važno je istaći značajnu činjenicu: Milohnić uspostavljanjem pojma *gestički performativ* izmešta fokus istraživanja u područje *vizuelnog*, „fizičkog i tjelesnog čina, geste, grafizma i slično, ukratko neverbalnih, ali još uvijek performativnih činova“³⁵⁵. Doslovnom primenom Milohnićeve teorije u interpretaciji arhitektonskog prostora, postavlja se pitanje da li bi proširenjem pojma performativa u smeru *građenih činova* ili *prostornih gestova*, mogao da se razmatra gestički čin u arhitekturi? Analogno Milohnićevom objašnjenju gestičkog čina, fizički arhitektonski čin stvara privid govornog čina: prostorni gest svojom materijalnošću doslovno inkorporira iskaz i tako ulazi „u područje izricanja (*pronuntiatio*) koje je inače neverbalno, ali unatoč tome rječito“³⁵⁶. Na taj način, kao arhitektonski ekvivalent Milohnićevom pojmu, pojavljuje se mogućnost *prostornog gestičkog performativa* - arhitektonskog gesta, u širem prostorno-vremenskom okruženju, koji funkcioniše kao performativni građeni čin.

Upotreba dizajniranog i projektovanog arhitektonskog gesta kao fragmentarnog prostorno-vremenskog performativnog čina, biće ilustrovana analizom projekta efemernog izložbenog paviljona „Zamagljene građevine“ (Blur Building), arhitektonskog

³⁵² Aldo Milohnić, op. cit., *Teorije savremenog teatra i performansa...*, 12.

³⁵³ Ibid.

³⁵⁴ Ibid, 77.

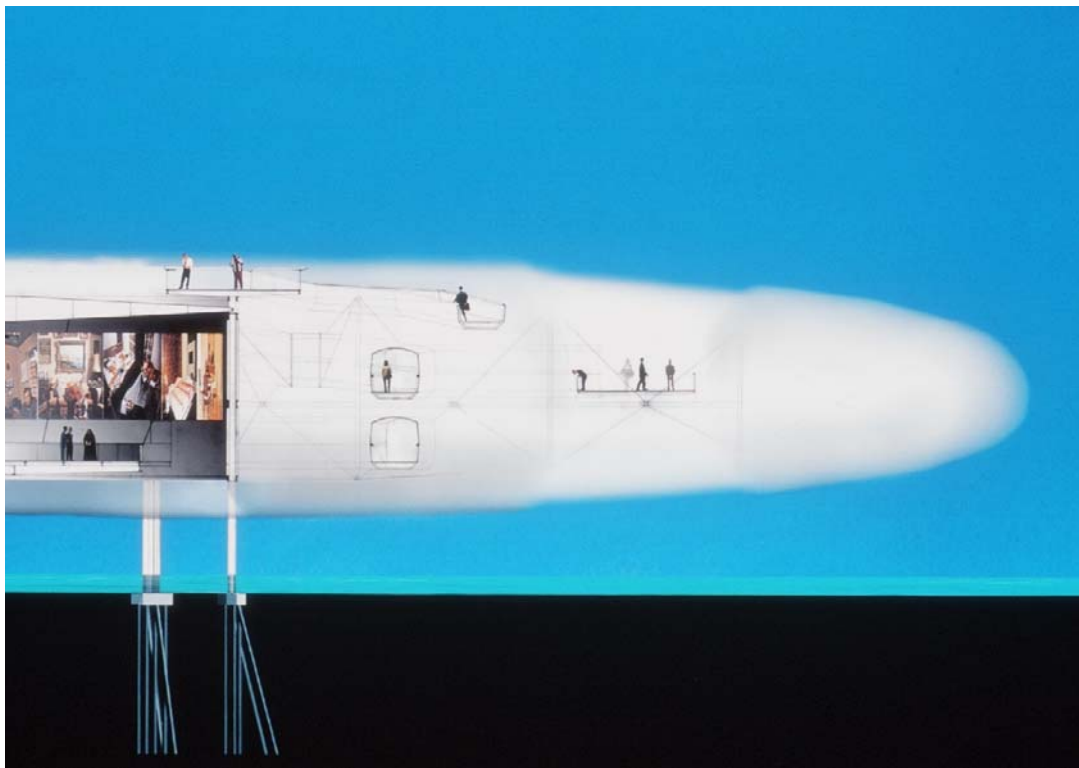
³⁵⁵ Aldo Milohnić, „Artivizam“, *Kazalište* 47/48, 25-37 (2011), 27.

³⁵⁶ Ibid.

studija Diler i Skofidio (Diller + Scofidio), i umetničkog projekta „Kuća u r“ (Haus u r), umetnika Gregora Šnajdera (Gregor Schneider).

Analiza: Diler i Scofidio - Blur paviljon, Švajcarska

Arhitektonski studio Diler i Skofidio³⁵⁷ 2002. godine projektuje privremenu arhitektonsku strukturu koju naziva „Zamagljena građevina“, za potrebe manifestacije Švajcarski Ekspo 2002 (Swiss Expo 2002). Reč je o efemernom paviljonu koji je bio instaliran u Švajcarskoj, na obali Nešatelskog jezera (Neuchatel), u trajanju od 15. maja do 20. oktobra 2002. godine.



Slika 4: Lebdeći iverzivni oblak - konceptualni kolaž/presek strukture Blur paviljona

Prostorno koncipiran kao lebdeći oblak iznad površine jezera (Slika 4), paviljon je u arhitektonskom smislu podrazumevao realizaciju konstrukcijske, komunikacione i tehnološke infrastrukture koja proizvodi vodenu paru, čime je omogućeno generisanje

³⁵⁷ Ovaj arhitektonski studio danas nosi naziv Diller Scofidio + Renfro.

osnovnog gradivnog elementa i „volumena“ građevine. Arhitektonska i tehnološka potkonstrukcija istovremeno je posetiocima omogućila pristup i boravak u tako nastaloj strukturi.

Autorski par koji potpisuje ovaj projekat, Elizabet Diler (Elizabeth Diller) i Rikardo Skofidio (Ricardo Scofidio), opisuju strukturu kao „arhitekturu atmosfere“³⁵⁸. Umesto konvencionalnog definisanja prostornih granica arhitekturom, ovaj objekat definiše sam prostor, u svom punom volumenu, brišući temu jasnog razgraničenja spoljašnjeg i unutrašnjeg prostora, pa čak, u slučaju dematerijalizacije prostornih granica, i jasnog razgraničenja prostornih kategorija *unutar* i *izvan* sistema konkretne arhitektonske strukture. U slučaju Blur paviljona, radi se o određenoj vrsti preispitivanja procesa uspostavljanja *demarkacione funkcije*³⁵⁹ prostora, koji je karakterističan za arhitektonsko projektovanje. Prostorno „rastezanje“ onoga što bi bila „fasada“ ili granična ravan ove efemerne građevine dvedeno je do mere potpunog nestanka njene jasne fizičke manifestacije (Slika 5). Na taj način trenutak koji bi u konvencionalniom smislu značio „ulazak“ u prostor ili stupanje u zonu neke arhitektonske strukture, ovde je fizički i vremenski razvučen u proces prilaska lebdećoj mikroklimatskoj strukturi i postepenog utapanja u njenu atmosferu, bez jasne svesti o trenutku kada se promena dogodila. Prema rečima autora, „za razliku od ulaska u prostor, ulazak u Blur je nalik zakoračenju u nastanjivu sredinu [eng. *habitable medium*], onu koja je bez forme, odlika, dubine, razmere, mase, površine i dimenzije“³⁶⁰.

³⁵⁸ Diller Scofidio + Renfro, *Blur Building Swiss Expo*, web izvor: <https://dsrny.com/project/blur-building> datum pristupa 6.11.2017.

³⁵⁹ Demarkacionu funkciju definiše Miljana Zeković kao funkciju obeležavanja granice, odnosno, kao derivat utilitarne funkcije u kontekstu efemerne arhitekture, ali ona može da se posmatra i kao jedna od osnovnih funkcija arhitekture u opštem smislu.

³⁶⁰ Philip Jodidio, *Architecture Now! 3* (Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2004), 174.



Slika 5: Diller & Scofidio, konceptualni render paviljona Blur: zamagljivanje jasnih prostornih granica

Pulsirajuće mlaznice koje proizvode gustu maglu, čine da se u trenucima boravka u Blur paviljonu sve potencijalne akustičke i vizuelne reference izbrišu. Prema rečima arhitekata, ono čime je iskustvo paviljona određeno jeste izvesna vrsta optičke i auditivne zaslepljenosti, budući da „u ovom izlagačkom paviljonu nema šta da se vidi osim naše zavisnosti od samog čula vida“³⁶¹. Blur paviljon funkcioniše kao *eksperiment prigušenja*³⁶², koji poprima razmere pejzaža. Na granici arhitektonskog prostora i arhitektonske i/ili umetničke instalacije, Blur paviljon dominantno funkcioniše kroz svoju performativnu funkciju. Bez obzira što je najizraženije nekonvencionalan na nivou formiranja prostornih granica, čime se postavlja pitanje da li je moguće govoriti o *arhitekturi* ovog paviljona, fizička struktura Blur paviljona nedvosmisleno jeste rezultat dizajna arhitektonskog prostora. Ovaj prostor, iako moćan kao prizor lebdeće i blago

³⁶¹ Diller Scofidio + Renfro, *Blur Building Swiss Expo*, web izvor: <https://dsrny.com/project/blur-building> datum pristupa 6.11.2017.

³⁶² Ibid.

pokrenute maglene strukture nad jezerom, dizajniran je sa idejom aktivnog proživljavanja njegove neposredne materijalnosti. On je u smislu izložbenog paviljona istovremeno i anti-arhitektura, i anti-izložba. Kao reakciju na prezasićenje vizuelnim medijima u neposrednoj istoriji projektovanja izložbenih paviljona na sličnim manifestacijama, autori do krajnjih granica dovode pitanje pokretanja svih čula u iskustvu prostora ovog paviljona. Međutim, za razliku od visoko razvijenih i ekstravagantnih imerzivnih tehnologija koje teže „vizuelnoj stimulaciji sa sve većom digitalnom virtuožnošću“³⁶³, a koje karakteriše postupak nagomilavanja i usložnjavanja sredstava, ovde se radi o redukciji – kompleksno iskustvo ovog paviljona pokrenuto je jednim dominantnim prostornim gestom. Redukcija sredstava, koja nikako ne znači i redukciju doživljaja, ima za cilj izmeštanje individue iz okolnog prostora, svesnim prigušenjem i zamaglivanjem svih nivoa svakodnevnog iskustva fizičkog okruženja. Kretanje kroz paviljon nije regulisano, ali je nagovešteno komunikacionim vertikalama i strukturama koje se naziru u magli. Svaki posetilac, izuzet iz svakodnevice na vrlo konkretnom nivou opažanja prostora i sveta oko sebe, postaje usmeren na sopstveno iskustvo i proživljavanjem upotpunjuje značenjski potencijal iniciran ovom strukturom. Nameru za aktivnim učešćem u „konzumaciji“, na koju poziva ovako dizajnirana struktura Blur paviljona, autori ilustruju tvrdnjom da „voda nije samo lokacija i primarni materijal građevine“³⁶⁴, ona istovremeno funkcioniše čak i kao „kulinarsko zadovoljstvo“³⁶⁵.

³⁶³ Philip Jodidio, op. cit., *Architecture Now! 3...*, 174.

³⁶⁴ Prezentacija projekta na web sajtu studija Diller Scofidio + Renfro: <https://dsrny.com/>

³⁶⁵ Ibid.



Slika 6: Pristupanje prostoru Blur paviljona: imerzivna struktura lebdećeg oblaka

Proces suočavanja sa strukturom Blur paviljona realizovan je kroz jedan dominantan prostorni/materijalni gest gustog maglenog „oblaka“ (Slika 6). U ishodu on rezultuje uspostavljanjem arhitektonskog performativa, koji se ne tiče isključivo niti primarno aktivnog pokretanja ovog paviljona u fizičkom smislu, usled nestalnosti njegovog osnovnog gradivnog materijala na vetrovitoj lokaciji. Arhitektonski performativ se u slučaju Blur paviljona temelji na učinku njegove strukture, koji je opisan kao efekat „ulaska u poeziju – on je deo prirode ali izmešten iz realnosti“³⁶⁶.

Analiza: Gregor Šnajder - Kuća u r, Rejt

Kao izvesna suprotnost Blur paviljonu, a jednako na granici arhitekture i korelirajućih umetničkih disciplina, nalazi se projekat „Kuća u r“ (Haus u r), umetnika Gregora Šnajdera - ekstenzivan i dugotrajan, i istovremeno stalno promenljiv umetnički rad koji se u svojoj realizaciji služi isključivo sredstvima koja su, u domenu arhitekture, najkonvencionalnija, svakodnevna arhitektonska sredstva.

Gregor Šnajder, koji svoju umetničku praksu izraženo zasniva na bavljenju arhitektonskim prostorom, dominantno obrađuje teme memorije međuprostora u domovima; preispitivanja duha mesta (lat. *genius loci*) u procesima replikacije, rekonstrukcije, skladištenja, izmeštanja i izlaganja realnih fizičkih arhitektonskih prostora

³⁶⁶ Članak iz časopisa *The Economist* o Blur paviljonu, 24. avgust 2002, prema Philip Jodidio, op. cit., *Architecture Now! 3...*, 174.

poput umetničkih artefakata; i posebno razlaganja slojeva prostora snažno obeleženih događajima iz prošlosti.

Smešten u opštini Rejt (Rheydt) grada Menhengladbah (Mönchengladbach) u Nemačkoj, umetnički projekat „Kuća u r“ nastao je u postojećoj porodičnoj kući Šnajderovog oca. Arhitektonski ni po čemu specifična, jednostavna i svakodnevna porodična kuća, postala je u periodu od 1985. godine do danas istovremeno okvir, tema i sadržina Šnajderovog projekta, poligon kontinuiranih intervencija i adaptacija koje izvodi sam autor. Osnovni problem sa kojim Šnajder ulazi u ovaj dugotrajni rad jeste pitanje „unifikacije života i umetnosti“³⁶⁷, budući da je Kuća u r³⁶⁸ istovremeno i njegov privatni stambeni prostor (Slika 7).



Slika 7: Kuća Gregora Šnajdera u gradu Rejt u Nemačkoj, i istovremeno umetnički projekat Kuća u r - eksterijer

³⁶⁷ Gregor Schneider, *Invisible Dead Room*, predavanje na AA School of Architecture; video snimak; dostupno na: <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=3249>

³⁶⁸ Slova koja stoje u nazivu rada, „u r“, za Šnajdera predstavljaju niz asocijacija: skraćenicu realne adrese na kojoj se kuća nalazi, „kuća koja jesi“ (pročitano na eng. *house you are*), nepoznata soba (eng. *unknown room*), ogradena soba, nevidljiva soba, međuprostor.

Kao umetnički čin, Šnajder u svakoj prostoriji postojeće kuće izvodi njenu repliku u sebi samoj – postavljajući novu strukturu koja po svemu oponaša originalnu prostoriju, na odstojanju od 30 do 50cm od originalnih zidova i plafona. Pored ovog osnovnog gesta ponavljanja postojeće prostorije u blago izmenjenim gabaritima usled povlačenja zidova ka unutrašnjosti prostorije, sa svim elementima fenestracije, vidljivim elementima i detaljima instalacija, materijala i obrade površina i nameštaja, Šnajder izvodi i niz specifičnih intervencija u kući. U periodu od 1989. do 1991. godine, u jednoj od prostorija izvodi „Potpuno izolovan mrtav prostor“ (Total isolierter toter Raum), upotrebom nekoliko slojeva visoko izolacionih materijala, kako bi dobio prostoriju bez pozadinskih zvukova (Slika 8). Prema autoru, onaj koji uđe unutra, gubi orijentaciju, te je nemoguće da se vrati, i posle nekog vremena, nemoguće je da prepozna sobu kao takvu. Ovim gestom on materijalizuje određenu vrstu potpune negacije prostora.



Slika 8: Kuća u r: ulazak u Potpuno izolovan mrtav prostor (levo) i pogled u prostoriju (desno)

Specifičnu intervenciju čini i rotaciona soba koju Šnajder, kao repliku postojeće, postavlja na razmaku od 35 do 105cm od originalnih zidova, i koja se, pomoću rotacionog mehanizma, polako i gotovo neprimetno pokreće (Slika 9). Isto tako, plafoni nekoliko

prostorija se kreću u rasponu od 5cm, polako i neprimetno povećavajući i smanjujući njihov volumen. Na mestima gde postoji prozorski otvor, autor simulira različita doba dana postavljanjem specifičnih izvora svetlosti u spoljašnji prostor iza dupliranog prozora, odnosno, u međuprostoru originalne i novonastale prostorije, u cilju kreiranja autentičnog osećaja boravka u prostoriji, bez jasne svesti o tome da se radi o duplikatu.



Slika 9: Kuća u r: rotirajuća soba unutar sobe, sa nameštajem i simulacijom dnevnog svetla

Šnajder svoje radove naziva i „trodimenzionalnim skulpturama u koje je moguće ući“³⁶⁹, a da pritom sam ulazak, prolazak i iskustvo prostora može da prati dva moguća toka. Jedan je običan, svakodnevn: posetilac može da uđe u naizgled konvencionalnu kuću, da provede neko vreme sa umetnikom i napusti građevinu, a da ne primeti ništa neobično u vezi sa prostorom, ništa što ukazuje na umetničku intervenciju. Druga mogućnost jeste mogućnost slučaja: ukoliko posetilac otvori pogrešna vrata u pogrešno vreme, naći će se u prostoru između različitih slojeva prostora ove građevine, u lavirintskoj strukturi međuprostora, konstruktivnih elemenata i infrastrukturne podrške simuliranim

³⁶⁹ Gregor Schneider, op. cit., *Invisible Dead Room...*

atmosferama i prostorijama unutra (Slika 10). Mogućnosti koje slojevita fizička struktura ove kuće pruža u domenu načina njenog sagledavanja i prolaska kroz sam prostor, nagoveštavaju njen potencijal za aktivnim delanjem, za uslovljavanjem i proizvodnjom značenja.



Slika 10: Liebeslaube, soba u Kući u r, Rejt, Nemačka (levo); neočekivan ulazak u prostoriju kroz orman (desno)

Šnajder tokom godina iznova izvodi kopije ili dupliranje postojećih soba, ne samo u okvirima prvobitne porodične kuće, već novonastale replike on smešta i u izlagačke prostore galerija i muzeja širom sveta. Prilikom izlaganja on koristi opise svojih radova poput *zid ispred zida*, *soba u sobi*, *plafon ispod plafina*. Osnovni metod rada koji upotrebljava u ovom projektu Šnajder naziva metodom *udvajanja* (eng. *doubling*)³⁷⁰, ponavljanja, *upravo ispred*, *pored*, *ispod* i *u* onome što već postoji. On koristi „udvajanje

³⁷⁰ Ibid.

kao gest koji potvrđuje ono što je već prisutno³⁷¹, na način koji na prvi pogled intervenciju u prostoru čini neprimetnom. Sam rad je, prema autoru, koncentrisan u sebi samom. Novokreirane sobe, bilo da su izgrađene unutar postojećih soba ili u okvirima galerijskih prostora, izgledaju sasvim obično. U njihovim ambijentima ne postoji ništa specifično - u smislu kontrolisanog/prepoznatljivog estetičkog ili poetičkog karaktera umetničke intervencije - osim težnje za potpunim i što uverljivijim dupliranjem inicijalnih prostora. Sam rad se sastoji u činu konstrukcije zida ispred zida, sobe u sobi, i u tom smislu u potpunosti je vidljiv, ali je, sa druge strane, istovremeno i nevidljiv, odnosno, može da se previdi. Šnajderovo umetničko delo na taj način proizvodi efekte i uticaje koji proizilaze iz onoga što je prisutno, ali nije nužno direktno sagledivo. Autor sopstveno delovanje u okviru projekta stavlja u drugi plan, ističući da „sam rad postaje akter, čineći da umetnik nestane“³⁷². Rezultujući fizički prostor, kao duplirani postojeći prostor u blago izmenjenim gabaritima, istovremeno jeste i simulacija stvarnog prostora, ali i autentični (novi) stvarni prostor artikulisan istim, trajnim arhitektonskim sredstvima kao i njegov original. Celina Šnajderovog dela dominantno funkcioniše upravo kroz dvojnosti – simuliranog i stvarnog, vidljivog i nevidljivog, umetničkog i životnog, i u ovom opštem ambivalentnom stanju, gradi osnovni preduslov za sva dejstva i učinke koje proizvodi.

U okviru Venecijanskog Bijenala umetnosti 2001. godine, 24 sobe iz Kuće u r bile su rekonstruisane i postavljene u Nemačkom paviljonu, kao projekat „Mrtva kuća u r“ (Totes Haus U R). Filip Oslender (Philip Auslander) iskustvo prolaska kroz ovaj prostor upoređuje sa ulaskom u oprostorenje umetnikove psihe: „Ovo lavirintsko okruženje je bilo posebno teško mesto [...] kao kada bi ono bilo arhitektonska reprezentacija psihe, toliko okrenute ka sebi da putovanje u nju vodi do slepih završetaka, opasnosti i zagonetki“³⁷³. I sam Oslender označava ovu kuću kao performativni entitet, koji svoju performativnost realizuje na nekoliko planova, ispunjavajući „dve moderne pozorišne funkcije [...] jednako kao prostor za performans, i kao akter sam po sebi“³⁷⁴. Iskustvo bivanja u ovom prostoru

³⁷¹ Ibid.

³⁷² Ibid.

³⁷³ Philip Auslander, “Behind the Scenes – Gregor Schneider’s Totes Haus ur“, *Performing Arts Journal*, 25, 3, 86-90 (2003), 86.

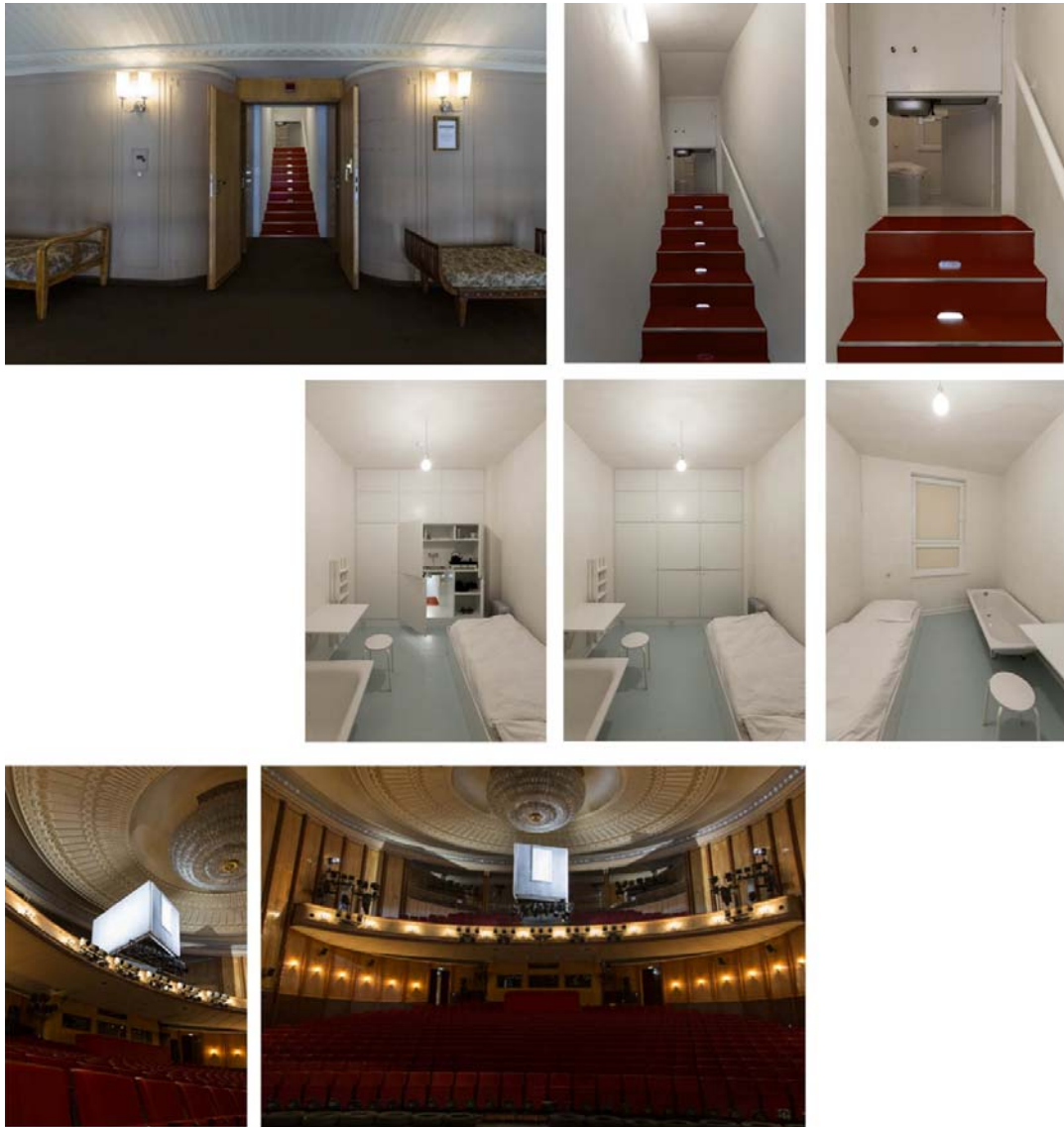
³⁷⁴ Ibid, 87.

je, prema Oslenderu, toliko neposredno i imerzivno, da, iako se radi o uzurpiranju Šnajderovog privatnog prostora i psihe, sam prostor onemogućava voajerističku poziciju koja bi podrazumevala distancu i otuđenost³⁷⁵. Upravo suprotno, prostor je dizajniran tako da od publike zahteva odbacivanje čisto posmatračke pozicije i aktivno učešće u suočavanju sa njegovom slojevitom fizičkom strukturom. U završnici svoje analize Oslender zaključuje: „Kuća je u celini akter [...] svi ovi elementi leže na ivici ili izvan percepcije posmatrača, a ipak utiču na njihovo emocionalno iskustvo prostora“³⁷⁶.

U sistemu problemskih razmatranja i kriterijuma performativnosti prostora postavljenog u ovom radu, Šnajderovi prostori Kuće u r, bilo u svom „originalnom“ ili rekonstruisanom i izmeštenom obliku, funkcionišu kao biotopični narativi: prolazak kroz prostor otvara mogućnost nastanka brojnih, nestabilnih, promenljivih i uvek različitih putanja, a samim tim i značenja i narativa. Oni su, sa jedne strane, generisani upotrebljenim arhitektonskim sredstvima, a, sa druge, nizom slučajnosti, koje utiču na odluke o kreiranju putanje onoga koji kroz prostor prolazi. Arhitektonski prostori Šnajderovih soba, kao fizički i materijalni gestovi udvajanja postojećih prostora, pojavljuju se kao neverbalni (performativni) iskazi, odnosno tekstualne intervencije u svom fizičkom i semnatičkom kontekstu. Njihov učinak prisutan je na najmanje dva plana: jedan se tiče dijaloškog odnosa sa korisnikom koji stupa u proces aktivnog proživljavanja ovog prostora, dok se drugi odnosi na dijalog koji novoizvedene strukture Šnajderovih soba ostvaruju sa postojećom arhitekturom u kojoj postaju realizovane. U slučaju Šnajderove porodične kuće, u dijalogu novonastale i postojeće fizičke strukture nastaju i međuprostori, procepi, odstojanja i međuslojevi koji postaju pokretač razvijanja određenog narativnog toka kod posmatrača. U tom smislu ukupni efekti nastaju podstaknuti, ne isključivo postojećom kućom, ne ni novom intervencijom, već jednako fizičkim i apstraktnim prostorom *između njih*. Istovremeno, potencijal novonastalih prostora da se pojave kao intervencije u postojećim fizičkim strukturama i području njihovih značenja, posebno je uočljiv u situacijama kada Šnajder izmešta pojedinačne sobe iz Kuće u r, i izlaže ih ili instalira na atipičnim mestima (Slika 11).

³⁷⁵ Ibid.

³⁷⁶ Ibid.



Slika 11: Replika sobe Liebeslaube iz Kuće u r, postavljena u pozorištu u Berlinu, sukcesivno sagledavanje (1-8)

Delovanje koje je karakteristično za Šnajderove prostore poseduje i izraženi karakter trajanja i kontinuiranih transformacija. Stalnim dodavanjem novih soba/slojeva intervencija i njihovom demontažom iznova i iznova tokom godina, otvoreni slobodni prostori Kuće u r u Rejtu postali su sve suženiji, a kuća sve masivnija i gotovo nebezbedna, do nivoa u kom i sam autor više nije u stanju da rekonstruiše i prepozna originalni prostor.

Ovaj proces repeticije, prema Ulrihu Loku (Ulrich Loock)³⁷⁷, postaje u krajnjem ishodu *proces proizvodnje* nepoznatog i misterioznog (eng. *uncanny*): „’Potonuće’ arhitektonskih elemenata i celih soba u drugi, dublji sloj prostora, pretvara ono previše poznato, stvari koje više ne mogu da budu percipirane kao takve i koje samim tim ne mogu da znače ’dom’, u negaciju njih samih“³⁷⁸. Na taj način, pojedinačne fizičke intervencije Gregora Šnajdera funkcionišu kao prostorni gestički performativi u proizvodnji kompleksnih i slojevitih značenja ovog umetničkog dela.

5.3 Relacije u sistemu funkcija: odnos tekstualna - narativna - performativna funkcija arhitekture

Odnosi između tekstualne, narativne i performativne funkcije arhitekture u ovom poglavlju razmatrani su u kontekstu ostvarenja i generisanja ovih funkcija načinom na koji je sam prostor dizajniran od strane projektanta. Uzimajući u obzir karakter i osobine (arhitektonskog) teksta, narativna funkcija arhitekture postavljena je tako da u osnovi korelira sa oblikom teksta koji je karakterističan za strukturalizam, a koji je značenjski samostalan, konačan i prethodno utvrđen. Sa druge strane, tekst koji se vezuje za performativnu funkciju arhitekture odgovara poststrukturalističkoj poziciji dinamičnog teksta u kom „priča nije prvobitni sled događaja niti imanentna karakteristika teksta“³⁷⁹, već je pod specifičnim uslovima proizvedena.

Iako poststrukturalizam kao teorijska platforma negira imanentnu strukturu narativnog teksta, i dovodi u pitanje postojanje konačnih značenja u samoj srži funkcionisanja teksta kao takvog, u suženom kontekstu posmatranja *arhitektonskog* teksta kao narativnog, ovo teorijsko prevazilaženje neće nužno značiti da poststrukturalistička pozicija negira i mogućnost narativnog arhitektonskog teksta. Ono što je u ovom kontekstu ključno, jeste namera sa kojom projektant ulazi u domen upotrebe i artikulacije određenih oblika arhitektonskih tekstova, koje svesno upisuje u arhitektonski sistem i plasira ih putem arhitekture. Budući da su same funkcije prostora u svom pluralitetu nestabilan, i ne nužno

³⁷⁷ Ulrih Lok je kustos koji je organizovao prvu Šnajderovu veliku izložbu.

³⁷⁸ Ulrich Loock, “The Dead House ur”, *Parkett* 63, 138-149 (2002), 148; dostupno na: http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/185

³⁷⁹ Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*, 49.

trajan sistem, podrazumevajuća je činjenica da jednom uspostavljen sistem i karakter funkcija može tokom eksploatacije objekta da bude izmenjen, pa je samim tim i karakter projektovanog teksta vremenom podložan transformacijama. Upravo ova tema, generisanja novih funkcija specifičnim tretmanom prostora mimo projektantskih namera, pripada narednim poglavljima ove analize. Zadržavajući se u domenu manipulisanja arhitektonskim tekstom u procesu konceptualizacije arhitektonskih rešenja, pokazano je da je arhitektura inherentno tekstualna, budući da je pojam teksta moguće primeniti na brojne, ne samo jezičke, već i nejezičke sisteme znakova. Ovom činjenicom uspostavlja se *tekstualna funkcija arhitekture*.

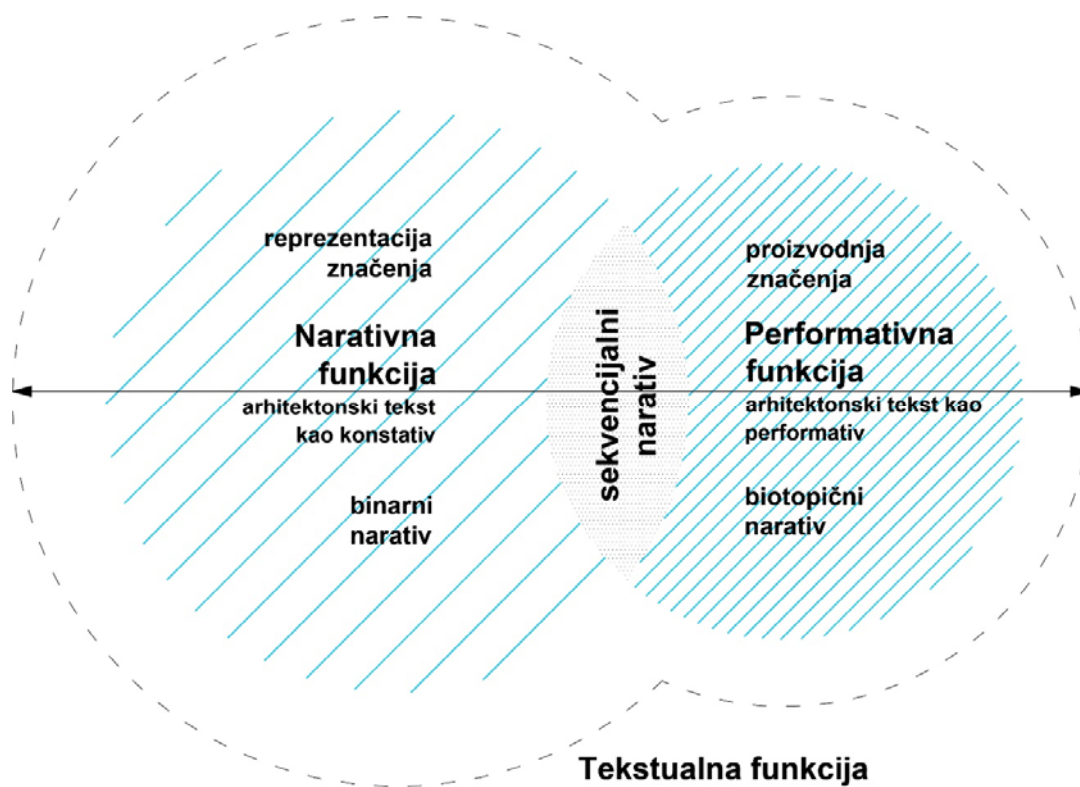
Narativna funkcija arhitekture pripada domenu *reprezentacije* značenja. Ona se odnosi na sposobnost arhitekture da prenese, prezentuje i izrazi prethodno utvrđena značenja koja su svesno upisana u arhitektonski sistem i plasirana putem arhitekture. Druga vrsta arhitektonskog teksta, koja se vezuje za tokove *proizvodnje* značenja i podrazumeva određeni učinak, efekat i dejstvo u stvarnosti, tiče se *performativne funkcije arhitekture*. Ona je definisana kao funkcija uspostavljanja arhitekture kao aktivnog subjekta u procesu opisane proizvodnje.

Obe navedene funkcije se u tom smislu oslanjaju na postojanje arhitektonskog teksta, ali na njegove različite oblike. Narativna funkcija odgovara konstativu, kao vrsti iskaza koji konstatuje činjenice i opisuje stvarnost, dok performativna funkcija odgovara performativu, kao govornom činu koji tu stvarnost i uzvesnom smislu transformiše. Iako u određenoj meri anticipiran od strane projektanta, ovakav tekst u arhitekturi podrazumeva participatorno učešće posmatrača/korisnika u procesu njegovog konačnog uspostavljanja. Kao takav, performativni arhitektonski tekst ne podržava pasivno „čitanje“ već zahteva aktivno „proživljavanje“ njegovog sadržaja. Bez obzira na navedene distinkcije u odnosu na poreklo značenja određenog arhitektonskog teksta, obe funkcije (narativna i performativna) se uspostavljaju kao *podskupovi* tekstualne funkcije arhitekture, kao njeni specifični modeli.

Jasno razgraničenje manifestovanog od proizvedenog teksta, u domenu arhitektonskog projektovanja kao apstraktne vrste tekstualne prakse, izazovan je, a možda i nepotreban zadatak. Dodatno, budući da su, prema teoriji funkcija, sve funkcije uvek prisutne u svakom arhitektonskom prostoru, a njihov intenzitet, karakter i pozicija u hijerarhiji nestalna i promenljiva kategorija, narativna i performativna funkcija podrazumevano

koegzistiraju unutar svakog arhitektonski artikulisanog prostora. Binarni narativ, kao najjednostavniji metaforički arhitektonski gest funkcioniše dominantno kroz narativnu funkciju, dok se isti odnos može prepoznati između biotopičnog narativa, kao najkompleksnije i najmanje kontrolisane narativne strukture arhitektonskih prostora i performativne funkcije. Međutim, važan segment zone preplitanja i zamagljenog udela pojedinačnih funkcija u ukupnom iskustvu prostora, pojavljuje se u zoni sekvencijalnog narativa, koji je izraženo vremenski određen. Prostorni gestički performativi, kao fragmenti posmatrani u širem prostorno-vremenskom okruženju, mogu da funkcionišu kao segmenti sekvencijalnih narativa, na čijim putanjama potencijalno mogu da se nižu jednako narativne i performativne fizičke strukture.

U dijagramu koji pozicionira navedene tri funkcije, narativna i performativna funkcija su prikazane kao podskupovi kontinuuma tekstualne funkcije arhitektonskog prostora (Dijagram 1). Posebno mesto u grafičkoj ilustraciji ovih odnosa zauzima sekvencijalni narativ, koji je pozicioniran u zonu preklapanja ova dva podskupa.



Dijagram 1: Odnos tekstualne, narativne i performativne funkcije arhitektonskog prostora, sa osnovnim karakteristikama prirode pripadajućih značenja, tekstova i arhitektonskih narativa

6. MEHANIZAM KORELACIJE: PROSTOR KAO AKTER U KONTEKSTIMA SCENSKIH IZVOĐENJA

Teorijske odrednice mehanizma korelacije, jednog od mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, postavljene su u poglavlju 4.1.2 *Mehanizam korelacije i koncept complicité*. U okviru ovog poglavlja, ukazano je na kontekstualno određenje mehanizma korelacije, odnosno, na scenska izvođenja kao okvir unutar kog se, u relaciji sa ovim mehanizmom, ispituje performativnost prostora. *Scensko izvođenje*, kao pojam koji podrazumeva širi obuhvat od pozorišne predstave, moguće je dovesti u vezu sa kategorijom koju Ričard Šekner određuje kao estetički performans, odnosno, performans u užem smislu – kategoriju koju označava kao „*jeste*“³⁸⁰. U ovu kategoriju Šekner uvodi sva izvođenja koja su koncipirana, realizovana i kodirana kao estetički izvođački činovi. Izvođenja iz ove kategorije, kao estetički performansi, uvek podrazumevaju publiku, koja je svesna izvođačke konvencije. Pokretanjem mehanizma korelacije, arhitektonski prostori u ovako definisanom kontekstu ispunjavaju funkcije koje su rezultat produkcije značenja u konkretnom izvođačkom činu. Ova produkcija prostor čini akterom scenskog izvođenja i samim tim, njegovim integralnim delom.

Prilikom objašnjenja pojma *complicité*, koji se u ovom radu upotrebljava kao kvalitativna odrednica uspostavljenog odnosa između prostora i tela, *prostor izvođenja* apstrahovan je na nivo *prostora koji uokviruje radnju*, bilo da je dominantno određen arhitektonskim okvirom u kom se radnja dešava (na primer, u slučaju pozorišta, pozorišnom salom), ili efemernom arhitektonskom intervencijom (na primer, scenografijom) kao sekundarnom fizičkom strukturom koja dodatno demarkira sam prostor igre. U daljem razmatranju prostora i njegovih uloga u kontekstima scenskih izvođenja, potrebno je, međutim, osvrnuti se ne samo na relevantne prostorne nivoe, već i na zastupljene arhitektonske tipove kojima pripadaju prostori koji se koriste u svrhu izvođenja scenskih događaja.

U najširem smislu, *arhitektonski prostor scenskog izvođenja* podrazumeva svaki/ma koji arhitektonski entitet koji konstituiše *scenu*. Međutim, kada je reč o konstituisanju scene od strane nekog arhitektonskog sklopa, kao o generisanju i uspostavljanju *prizora* u

³⁸⁰ Pogledati detaljnije u: Richard Schechner, op. cit., *Performance Studies: An Introduction...*, 38.

opštem smislu, (za šta se vezuje scenska funkcija arhitekture) važno je naglasiti da se u kontekstu scenskih izvođenja (estetičkih performansa) radi o jednom modalitetu scenske funkcije arhitekture, odnosno o promeni odredišta ka kom su usmereni njeni efekti. Naime, prema logici pluraliteta funkcija arhitektonskog prostora, scenska funkcija može da bude realizovana nezavisno od konteksta scenskih izvođenja ili utilitarne funkcije prostora. U kontekstu koji je relevantan za mehanizam korelacije, međutim, sceničnost arhitektonskog prostora se, u ograničenom vremenskom periodu, stavlja u funkciju samog izvođenja.

Pojam izvođačkog prostora uključuje brojne arhitektonske tipove – od prostora namenski projektovanih za scenska izvođenja do reutilizovanih, i od trajnih do efemernih arhitektonskih struktura. Kada je reč o tipologiji objekata kulture, odnosno o strukturama projektovanim za potrebe izvođačkih praksi, reč je o institucionalno, tipološki i utilitarno kodiranim prostorima kulturnih centara, pozorišnih objekata, galerija, muzeja i drugih objekata kulture. Ovi objekti su, u smislu arhitektonskog programa, određeni za produkciju i prezentaciju izvođačkih umetničkih dela. Međutim, poseban tip izvođačkih prostora obuhvata i arhitektonske strukture koje nisu projektovane sa idejom da udome ovakve arhitektonske programe, već pripadaju postojećem građenom fondu, i najčešće, poseduju izražene ambijentalne vrednosti zbog kojih postaju relevantne za smeštanje i izvođenje scenskih događaja u njima. Ovi događaji svesno eksploatišu karakter i atmosferu postojećih prostora i sa ovim kvalitetima, na određeni način, stupaju u dijalog.

Uzimajući u obzir činjenicu da je vizuelni aspekt svakog scenskog izvođenja (režiranog događaja) izgrađen od dve komponente: prostora (koji se razume kroz težište njegove kompozicije u fizičkom smislu) i događaja (shvaćenog kroz *tačku interesovanja* koju posmatrač prati, koja je promenljiva i dinamična)³⁸¹, performativnost arhitekture tiče se prostora u ovom specifičnom odnosu i načina na koji prostor, pored ili uprkos dominantno vizuelnom aspektu, ulazi u tokove proizvodnje značenja. U tom smislu, kada je reč o performativnosti arhitektonskih prostora u kontekstima scenskih izvođenja i funkcijama, koje se uspostavljaju kao ishod ovih procesa - a za koje je prethodno pokazano da postoje, kao potencijal, u svakom arhitektonskom prostoru bez obzira na njegovu utilitarnu funkciju - fokus istraživanja se izmešta sa razmatranja različitih tipova izvođačkih prostora

³⁸¹ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 14.

(najčešće određenih dihotomijom pozorišni-nepozorišni, ili izvođački-neizvođački prostor), na fizički arhitektonski prostor, u opštem smislu. Bez obzira da li se radi o institucionalno kodiranim prostorima (pozorišnim salama, galerijama, muzejima i drugim namenski projektovanim prostorima) ili prostorima izvan institucija (ambijentalnom teatru³⁸², *in situ* umetničkom delovanju i srodnim postupcima koji podrazumevaju eksploataciju postojećeg građenog fonda), obe ove kategorije, kao i sva potencijalna prostorna međustanja, ukoliko su artikulisana arhitektonskim sredstvima, razmatraju se u ovom poglavlju pod istim uslovima.

Tako se osnovna tema istraživanja performativnosti prostora u kontekstima scenskih izvođenja tiče pitanja uloga koje ma koja prostorna kategorija, definisana kroz pojam izvođačkog prostora, ostvaruje u ovim kontekstima.

O neophodnosti postojanja prostora i prostornog okvira svakog događaja, ali i neophodnosti da se *osvesti* prostor kada je reč o scenografskom i pozorišnom stvaralaštvu, govori Meta Hočevar, koja svoju analizu prostora igre započinje naizgled podrazumevajućom činjenicom: „Ništa se ne može dogoditi, a da se ne dogodi *negde*.“³⁸³ Ona dalje piše, „svako 'gde' ima svoje kada, i svako 'kada' određeno je trajanjem“³⁸⁴. Pitanje prostora ona na taj način razlaže kroz odnose koji se uspostavljaju između prostora i događaja, kao osnovnih vizuelnih komponenti svake pozorišne inscenacije. U kontekstu analize pozorišnog prostora, Gaj Mekoli (Gay McAuley) predlaže *taksonomiju prostornih funkcija pozorišta*³⁸⁵, u kojoj se čak tri od pet kategorija odnose na karakteristike realnog fizičkog prostora pozorišne građevine, i/ili scenskog prostora, konstruisanog kroz relacije *fizičkog* i *fiktivnog* na pozornici. Budući da je ove stavove i zakonitosti, koji su nastajali razmatranjem prostora konvencionalnog pozorišta, moguće proširiti na svaki umetnički

³⁸² Pod ambijentalnim teatrom se podrazumeva pristup u kom je pozorišno izvođačko delo određeno prostorom u kom se izvodi.

³⁸³ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 10.

³⁸⁴ Ibid. 11.

³⁸⁵ Gay McAuley, *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre* (The University of Michigan Press, 2003 (2000)), 25.

izvođački čin, pitanje uloga koje se vezuju za prostor u trenucima pokretanja mehanizma korelacije, jeste upravo pitanje koje ispituje prostor *uvek u odnosu na* događaj/izvođenje.

Tretmani prostora u scenskim izvođenjima pojavljuju se u rasponu od njegove potpune neutralizacije, do svesne eksploatacije u generisanju značenja. Neutralizovanje bilo kakvog uticaja arhitektonskog prostornog konteksta na sam događaj vezuje se za paradigmu „crne kutije“ (eng. *black-box*) u kontekstu dramskih umetnosti, i paradigmu „belog kubusa“ (eng. *white-cube*) u kontekstu vizuelnih umetnosti. Nasuprot tome, izvođenja koja nastaju isključivo na odabranoj lokaciji i za odabranu lokaciju, gde je sam događaj semiotički i suštinski neodvojiv od prostora u kom nastaje, pripadaju strategijama sajt-specifik (eng. *site-specific*) pristupa u umetničkom stvaralaštvu. Između ova dva pristupa, moguće je pretpostaviti brojna međustanja. Kao jednu moguću skalu, Miško Šuvaković definiše pet nivoa funkcija koje je moguće realizovati uspostavljanjem *scene*, gde se scena razume kao rezultat artikulacije (projektovanja i fizičke realizacije) prostora izvođačkih umetnosti:

„(a) dekoracija za performans, (b) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili fizički okvir, (c) scena u funkciji izvođenja kao ambijent ili semantički kontekst, (d) scena u funkciji izvođenja kao ambijent u funkciji narativa, (e) scena kao akter ili protagonista performansa“³⁸⁶

Raspon uloga koje scena – shvaćena kao artikulisan prostor izvođačkih umetnosti – može da ostvari prema Šuvakoviću, ovde se razvija između dva ekstrema:

- *pasivni ekstrem*, odnosno prostor kao okvir za događaj (koji može da bude sažet u paradigmu *Prostor-kao-ovojnica*), i
- *aktivni ekstrem*, odnosno prostor kao učesnik u događaju (koji može da bude sažet u paradigmu *Prostor-kao-akter*).

³⁸⁶ Miško Šuvaković, op. cit., *Pojmovnik teorije umetnosti...*, 634.

Između navedenih ekstrema, Šuvaković navodi nekoliko uloga prostora koje se, pre svega, odnose na domen značenja ili na uticaj koji prostor ostvaruje na naraciju tokom samog izvođačkog čina.

Prostor-kao-ovojnica, u poziciji pasivnog ekstrema, pretpostavlja upravo metode i postupke otklona od svake vrste aktivnosti arhitektonskog prostora, na taj način redukujući njegovu upotrebu isključivo na nivo okvira koji obuhvata radnju/aktera/događaj. Ovaj princip je, u domenu pozorišta, najprisutniji u tehničkom pristupu³⁸⁷ uspostavljanja izvođačkog prostora, gde je sama pozornica formirana kao transformabilni sistem, sposoban da udomi najzahtevnije i najkompleksnije pozorišne produkcije. Navedeni model jeste refleksija nedostatka potrebe za „ma kojim artikulisanim karakterom arhitektonskog prostora“³⁸⁸ i na konvencionalnom nivou mu se, u značenjskom smislu, pristupa kao arhitektonski u potpunosti neutralanom.

Druga krajnost u odnosu na prostor koji obavlja radnju jeste Prostor-kao-akter, ili prostor kao sam događaj, kojim Šuvaković zaključuje svoju klasifikaciju izvođačkih prostora. Naime, ovaj ekstrem aktivne uloge prostora pretpostavlja njegovu prioritetnu poziciju u odnosu na druge elemente izvođenja, do te mere da dolazi do izvesne emancipacije prostora, čime on postaje „protagonista“ ili akter. Prelazeći sa generalne klasifikacije scenskih prostora na razmatranje prostora u ambijentalnom pozorištu, gde se pretpostavlja izražen upliv svih slojeva prostora u procese artikulacije samog izvođenja, Miško Šuvaković ističe da „ambijent nije samo okruženje (estetičko, narativno ili dekorativno) u kom je događaj izveden. Ambijent i ambijentalni aspekti (objekti) postaju akteri ili „protagonisti“ samog izvođačkog čina“³⁸⁹. Upravo ova pozicija, koja odgovara jednom posebnom obliku pozorišnog delovanja, ilustruje ekstrem prostora kao aktera.

Između dve predstavljene krajnosti moguće je prepoznati brojne uloge, koje jesu do određene mere aktivne, u kojima prostor na nekom nivou uspostavlja dijalog sa scenskim događajem. Samim tim, moguće je ustanoviti da postoji jedna pozicija, koja opisuje savršenu ravnotežu u međusobnom odnosu između prostora i događaja i koja

³⁸⁷ Radivoje Dinulović, *Arhitektura pozorišta XX veka* (Beograd: Clio, 2009), 120.

³⁸⁸ Ibid., 121.

³⁸⁹ Miško Šuvaković, op. cit., *Pojmovnik teorije umetnosti...*, 63.

podrazumeva ujednačeno, istovremeno i balansirano učešće obe komponente u artikulaciji ukupnosti scenskog izvođenja. Ovoj centralnoj poziciji odgovara prethodno razmatran teorijski koncept *complicité*, koji opisuje kvalitet uspostavljene ravnoteže.

6.1 Pozicija ravnoteže

U kontekstu rada u svojoj pozorišnoj radionici, Ričard Šekner je rekao: „Verujem da postoje stvarni odnosi između tela i prostora, kao i prostora kroz koje se telo kreće. Većina vremena u pozorišnoj radionici i na probama posvećena je otkrivanju ovih odnosa koji su promjenljivi i skoro neprimetni“³⁹⁰. Ovi teško primetni, a podrazumevajući odnosi između tela i prostora predstavljaju važnu komponentu u formiranju dejstva bilo koje scenske situacije koja je konstituisana događajem u prostoru. „Istiniti i živi odnosi“, kako ih karakteriše Šekner, između prostora tela i prostora kroz koji se telo kreće, mnogobrojni su, pre svega, zato što se pretpostavlja „da su i ljudska bića i prostor živi“³⁹¹. Ističući potrebu da u ambijentalnom pozorištu scenografija (koja znači konstrukciju³⁹²) nastaje i gradi se simultano sa glumačkom igrom i kroz detaljan rad sa izvođačima, Šekner navodi: „Trudim se da od prostora načinim funkciju radnje koju otkrivaju glumci. Naravno, uspostavlja se reciprocitet između prostora i ideje, pokreta i karakterizacije“³⁹³. Srodan stav, koji ističe problem *dramskog prostora*³⁹⁴, kao problem koji je od centralnog značaja za pozorišnu predstavu, i *prostornost*³⁹⁵ kao jednu od temeljnih odrednica dramskog umetničkog dela, iznosi i Andrej Inkret:

„Dramski/pozorišni lik i dramski/pozorišni prostor se artikulišu uzajamno, konstituišu se u dinamičnom 'bilateralnom procesu'. Zato se može govoriti kako o 'dramaturgiji prostora' tako i o 'ambijentalizaciji drame': obe

³⁹⁰ Ričard Šekner, *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, (ur.) Aleksandra Jovičević, Ivana Vujić (Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992), 6.

³⁹¹ Ibid, 16.

³⁹² Ibid, 15.

³⁹³ Ibid.

³⁹⁴ Andrej Inkret, *Predmet i princip dramaturgije* (Novi Sad: Sterijino pozorje, 1987), 95.

³⁹⁵ Ibid, 97.

*dimenzije nerazdvojno pripadaju jednom te istom semantičkom kon-tekstu
dramskog teksta i/ili pozorišne predstave.* ³⁹⁶

Ukoliko je, dakle, ustanovljeno da sve mora da se dogodi negde i da to *negde* nužno utiče na način na koji se događaj uspostavlja, odnosno način na koji se radnja razvija, i dalje, način na koji se telo kreće, istovremeno važi i suprotna relacija, da sam prostor i njegovi efekti, pod uticajem tela, radnje i događaja postaju promenjeni. Ovaj uzajamni odnos na zanimljiv način ilustruje Meta Hočevar, kada piše da tačka interesovanja u prostoru „mora da manipuliše prostorom, a ne suprotno. U trenutku kada sam ovo napisala, moram da napišem i suprotnu tvrdnju: prostor manipuliše figurom, glumcem, događajem“³⁹⁷. O razumevanju da stvaranje scenskog prostora nije i ne treba da bude izolovana aktivnost, a scenografija završeno i samodovoljno umetničko delo, piše i scenograf Pitera Bruka (Peter Brook), Žan-Gi Leka (Jean-Guy Lecat): „Kreiranje scenografije nije zanimljivo samo po sebi, i za sebe; scenografija mora da bude prožeta akcijom“³⁹⁸.

Pregledom svih navedenih stavova moguće je zaključiti da je prostor u scenskim izvođenjima u načelu uvek u funkciji radnje, ali da, istovremeno i paralelno, važi i obrnuto. Ovim stavom dotiče se suštinska težnja uspostavljanja scenskog prostora: „Prostoru igre mora nešto da nedostaje: igra“³⁹⁹. Budući da je međusobna kontekstualizacija prostora i tela podrazumevajuća, u idealnom obliku prostor i scenski događaj se međusobno dopunjuju, sažimaju se i u sadejstvu grade celinu izvođenja – shvaćenog u najširem smislu. Slučaj u kom radnja nije potpuna bez prostora i prostor nije potpun bez radnje, i u kom telo i prostor funkcionišu ravnopravno i u savršenom sadejstvu, jeste upravo etalon za razmatranje mehanizma korelacije.

³⁹⁶ Ibid, 96.

³⁹⁷ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 18.

³⁹⁸ Jean-Guy Lecat, *Un spectacle, un public, un seul espace. One Show, One Audience, One Single Space.* (Oistat, 2007), 87.

³⁹⁹ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 44.

6.1.1 Sažimanje prostora i tela u jedinstveno izvođenje

Paradigmatske primere uravnoteženog odnosa sadejstva prostora i tela pronalazim u performansu „Čovek koji silazi niz zgradu“ (Man Walking Down the Side of a Building) koreografa Triše Braun (Trisha Brown), i u projektu „K9 Saosećanje“ (K9 Compassion) Zlatka Kopljara.

Analiza: Triša Braun – Čovek koji silazi niz zgradu

Performans „Čovek koji silazi niz zgradu“ Triše Braun, prvi put je izveden 1970. godine u Sohou u Njujorku. Performans je koncipiran u saradnji sa Džedom Barkom (Jed Bark), Ričardom Nonasom (Richard Nonas) i izvođačem Jozefom Šlihterom (Joseph Schlichter). Lokacija na kojoj je performans izveden bila je sedmospratna višeporodična stambena zgrada u Sohou.

Triša Braun je postavila plesača na krov stambene zgrade, odakle je, vezan užetom, hodajući polako sišao niz njenu fasadu. Tokom čitavog procesa silaska njegovo telo je ostalo paralelno tlu (Slika 12). Ovaj čin silaska, sa krova ka tlu, obeležio je trajanje performansa, i njegovu jedinu formalnu sadržinu i radnju.

Prilikom istraživanja uloga, funkcija i aktivnosti arhitektonskog prostora na primeru ovog performansa, u fokusu analize jeste intertekstualni učinak koji se u ovom izvođenju pojavljuje između prostora stambene zgrade i tela izvođača - njegove karakteristike, odrednice i uslovljenosti.



Slika 12: Fotografije originalnog izvođenja performansa „Čovek koji silazi niz zgradu“ iz 1970. godine; fotograf: Piter Mur (Peter Moore)

Fasada stambene zgrade u Sohou predstavlja prostorni okvir performansa. Odabir ovakvog prostora kao mesta na kom je delo izvedeno bio je atipičan po mnogim osnovima. Pre svega, ovaj projekat je za Trišu Braun označio početak istraživanja različitih vanpozorišnih ambijenata u njenoj koreografskoj praksi. Na drugom nivou, atipičnost odabranog ambijenta se u slučaju ove koreografije ogleda u tome što je vertikalna površina fasade višeporodične stambene zgrade tretirana kao prostor *pozornice*. Tom prilikom, sam prostor u ovoj efemernoj dopuni svoje utilitarne funkcije nije podvrgnut fizičkoj transformaciji, ili arhitektonskoj ili scenografskoj nadgradnji. Označavanje *fasade* kao *pozornice* Triša Braun postiže isključivo jednim elementom – telom izvođača koje markira ovaj prostor kao pozornicu. Tako je ravan fasade doživljena kao pozornica upravo zahvaljujući telu koje je koristi na neočekivan i specifičan način, čime izvođač svojim kretanjem, u ograničenom vremenskom periodu, fasadi dodeljuje novi značenjski sloj.

Istovremeno, orijentacija tela izvođača, diktirana upravo orijentacijom prostora - vertikalnom površinom „pozornice“ – čini suštinu dramatičnosti ovog izvođačkog čina.

Sama radnja koja ispunjava trajanje ovog performansa, odnosno pokret koji telo izvodi zapravo je jednostavno, svakodnevno hodanje. Međutim, ono postaje neočekivano i iznenađujuće jedino u korelaciji sa prostorom u kom se pojavljuje. Načinom na koji prostor uslovljava i kontekstualizuje pokret, odnosno radnju koju telo vrši, svakodnevna radnja (hodanje) poprima kvalitet elementa koji suštinski učestvuje u konstruisanju ovog scenskog događaja. Istovremeno, uticaj koji se odvija između dve komponente (prostora i tela) odvija se u oba pravca – prostor kontekstualizuje jednostavnu radnju na najdramatičniji način, a to je istovremeno moguće zahvaljujući načinu na koji telo koristi prostor i inicira njihov međusobni dijalog. U tom smislu, zaključujem da je kvalitet označen pojmom *complicité*, između prostora i tela u primeru performansa „Čovek koji silazi niz zgradu“, uspešno ostvaren.

Postojanje navedenog kvaliteta sinergije moguće je potvrditi i na sledeći način: posmatrane pojedinačno, ni jedna od dve osnovne komponente nemaju ni blizu onaj značaj koji grade kada se nađu u opisanom dijalogu – svakodnevno prolazimo pored brojnih ljudi koji hodaju i svakodnevno prolazimo pored niza fasada, ali u tim prizorima najčešće ne pronalazimo estetičke izvodačke kvalitete. Međutim, u odnosu u koji ih postavlja Triša Braun, *complicité* je uspostavljen - uslovljavanje značenja prostora i tela u ovom primeru odvija se u oba smera, paralelno i istovremeno. Opis procesa nastanka ovog performansa, koji navodi sama autorka, dodatno podcrtava jednostavnost postupka i kompleksnost odnosa koji se tom prilikom gradi: „Prirodna aktivnost pod pritiskom neprirodne postavke. Odbačena gravitacija. Ogromna razmera. Počneš na vrhu, hodaš pravo na dole, zaustaviš se na dnu“⁴⁰⁰.

Performans je od 1970. godine do danas doživeo niz ponovnih izvođenja, na različitim lokacijama, od kojih je moguće izdvojiti Vitni muzej (Whitney Museum) u Njujorku 2010. godine ili Tejt modern galeriju (Tate Modern Gallery), 2006. godine u Londonu. Budući da je scensko izvođenje uspostavljeno isključivo u odnosu na morfologiju prostora (čija je osnovna odrednica fasada dovoljne visine, razvijena u jednoj ravni), moguće je govoriti o

⁴⁰⁰ Teresa Brayshaw, Noel Witts (eds.), *The twentieth century performance reader* (London: Routledge, 2013), 124.

tzv. sajt-generičkom (eng. *site-generic*) tretmanu prostora⁴⁰¹. Ovaj pristup prostoru se odnosi na prepoznavanje i korišćenje pre svega morfoloških karakteristika određene lokacije ili mesta, i uspostavljanje scenskog događaja u odnosu na ovu karakteristiku prostora. Jedan performans (koji odgovara ovom pristupu) može da bude prenesen u brojne druge prostore koji morfološki zadovoljavaju postavljene zahteve, tako da promenom lokacije izvođenja performans ne gubi gotovo ništa od svog značenja.

U analizi performansa Triše Braun, ovaj specifičan odnos prema morfologiji prostora je od krucijalnog značaja. Naime, bilo da se radi o svetski poznatom i visoko vrednovanom arhitektonskom projektu Tejt modern galerije u Londonu, o Vitni muzeju u Njujorku koji pripada tipologiji reprezentativnih objekata kulture, ili (arhitektonski) „neidentifikovanom” stambenom objektu u Sohou, performans „Čovek koji silazi niz zgradu“ realizovan je sa jednakim uspehom na svakoj od odabranih lokacija. U tom smislu, moguće je zaključiti da u ovom konkretnom primeru, arhitektura svoju performativnost ne realizuje kroz dizajn samih arhitektonskih objekata, već upravo načinom na koji telo koristi prostor, kontekstualizuje ga i inicira njihov međusobni dijalog. Istovremeno, telo uspeva da ostvari taj dijalog upravo zbog uticaja koji prostor reflektuje u tom odnosu. *Complicité* između tela i prostora, kao rezultat realizacije arhitekture kao performativnog subjekta u ovom primeru, govori o potpunom sadejstvu ove dve komponente, gde je svaka suštinski određena postojanjem i prisustvom one druge.

Analiza: Zlatko Kopljar – K9 Saosećanje

Sledeći primer analizirane korelacije između tela i prostora pronalazim u projektu „K9 Saosećanje“ – tekućem *fotografskom performansu* čiji je autor Zlatko Kopljar. Umetničko delovajne Zlatka Kopljara Miško Šuvaković definiše kao hibridni oblik - „*sistem rezova* (preseka) čiji se efekti identifikuju kao performansi, kao instalacije ili kao medijske prezentacije“⁴⁰², u kojima umetnik (performer) interveniše svojim telesnim ponašanjem (retoričkom figurom)⁴⁰³. Performans *K9 Compassion* podrazumeva ritual klečanja u

⁴⁰¹ Stiven Hodž (Stephen Hodge) iz grupe Wrights & Sites, dijagram kontinuuma sajt-specifik performansa, dostupno na: <http://www.mis-guide.com/ws/documents/politics.html>

⁴⁰² Miško Šuvaković, *Maprianje tijela/tijelom* (Zagreb: Meandar, 2005), 18.

⁴⁰³ Ibid, 14.

poniznoj pozi tela, u kojoj umetnik uvek nosi isto crno odelo, belu košulju, i postavlja belu maramicu ispod svojih kolena. Zauzimanjem ovakve poze, on se, u svakom izvođenju iz ove serije, suočava sa „veličinama kulturne, društvene ili političke moći, čiji je simbolizam izjednačen sa arhitekturom pojedinačnih objekata“⁴⁰⁴. Prva serija performansa *K9 Compassion* izvedena je u Njujorku 2004. godine, ispred urbanih toponima. Druga u nizu serija performansa, pod nazivom *K9 compassion+* odigrala se 2005. godine ispred parlamenata i centara internacionalne političke moći. Projekat *K9 compassion at Home*, kao poslednji u seriji, izveden je 2010. godine na groblju Mirogoj u Zagrebu, na mestu gde je sahranjen Franjo Tuđman, prvi hrvatski predsednik.

Finalni materijalni ishod ove serije performansa su fotografije koje prikazuju umetnika uvek u istoj pozi, koji je suočen sa različitim arhitektonskim, urbanim i društvenim reperima (Slika 13 i Slika 14). Dve osnovne komponente koje grade suštinu ovog performansa su umetnikovo telo i arhitektura konkretne građevine. Ukoliko se značenje poze u kojoj se telo nalazi posmatra izolovano, izvesno je da ona u sebi sadrži određenu kodifikaciju i podrazumeva određeni simbolizam – bez ikakvih poteškoća iz opisanog položaja tela mogla bi se iščitati i identifikovati tema smernosti i poniženja osobe koja se nalazi u ovoj pozi. Ali, posmatrana u različitim kontekstima pažljivo biranih arhitektonskih objekata, poniznost umetnika biva kontekstualizovana građevinama ka kojima je telo usmereno, utičući time na inkorporiranje novog sloja značenja sa svakom promenom lokacije. Time arhitektura, pri svakom pojedinačnom izvođenju, semiotički redefiniše govor tela, koji fizički i suštinski ostaje nepromenjen. Diverzitet odabranih prostora koji su deo ovog projekta i repeticija uvek istog postupka u različitim prostornim kontekstima, kao osnovni metod građenja kolekcije, ističu značaj arhitekture i arhitektonskog prostora u artikulisanju ovog izvođačkog čina, i samim tim, u recepciji njegovih značenja.

Istovremeno, posmatrajući celinu iz suprotnog smera, moguće je zaključiti da opšta mesta društvene stvarnosti, reprezentovana kroz poznate arhitektonske ikone koje u sebi nose

⁴⁰⁴ <http://zlatkokopljar.com/portfolio/k9-compassion-2/>

prethodno upisanu istoriju i simbolizam, unutar ovog performansa dobijaju potpuno novu značenjsku nadgradnju, iz načina na koji telo stupa u interakciju sa njima.



Slika 13: Zlatko Kopljar, performans iz serije „K9 Compassion“ 2004. godine – Tajms Skver, Njujork (Times Square, New York)

Iako je serija performansa *K9 Compassion* sačinjena od elemenata koji su značenjski već unapred dominantno određeni: opšta mesta savremenog trenutka (arhitektonske ikone) ili univerzalno kodifikovani položaj tela (poza umetnika), međusobna kontekstualizacija i uslovljavanje dešava se na takav način, da treća, nova vrednost, neizostavno nastaje iz ovog odnosa. Ovaj novi kvalitet ne pripada nijednom osnovnom elementu koji gradi ovaj performans, već predstavlja jedinstveni kvalitet performansa kao takvog.



*Slika 14: Zlatko Kopljar, performans iz serije „K9 Compassion“ 2004. godine –
Guggenham muzej, Njujork (Guggenheim Museum, New York)*

6.1.2 Ko-performativna funkcija arhitektonskog prostora: definicija

Pitanje uticaja prostora na telo i na način njegovog kretanja (i samim tim, razumevanja), kao i tela na značenje i percepciju prostora, podrazumeva dva moguća smera u kojima se ovi uticaji realizuju, ali i njihovu potencijalnu koegzistenciju. Za definisanje funkcije koju arhitektura ostvaruje u analiziranim primerima, performansima Triše Braun i Zlatka Kopljara, od ključnog značaja jesu upravo izvedena analiza stepena međusobne uslovljenosti značenja između prostora i tela, kao i prepoznavanje trenutka u kom prostor od neutralnog okvira za događaj postaje osnovni činilac radnje.

U oba analizirana primera, prostor i telo se pojavljuju kao elementi koji grade izvođački čin, jednako, simultano i međusobno zavisno. U tom smislu, moguće je tvrditi da prostor jednako vrši performans koliko i telo, ili tačnije, prostor u sadejstvu sa telom „izvodi“ performans. Kako prostor ne ostvaruje funkciju izvođenja samostalno, već uvek

podrazumeva i postojanje aktivnog „saučesnika“, funkciju koja se uspostavlja u ovom odnosu označavam kao **ko-performativnu funkciju arhitektonskog prostora**.

Ko-performativna funkcija arhitekture odnosi se na stanje u kom prostor u sadejstvu sa pokretom tela (ili ma kojim drugim elementom izvođačkog čina koji inicijalno ne pripada prostoru, već se u njega unosi) gradi suštinu scenskog događaja. Potencijal arhitekture da pod uticajem prisustva konstitutivnih elemenata izvođačkog čina postane integralni deo samog izvođenja, upravo je ključna karakteristika onih prostora koji se u ograničenom vremenskom intervalu realizuju kroz svoju ko-performativnu funkciju. Tokom ove realizacije, dolazi do uspostavljanja odnosa koji je opisan kroz pojam *complicité*. U tom smislu, arhitektonski prostor ne postaje samo „kontejner“, okvir ili fizički omotač u koji se smešta izvođenje, već se ono konstituiše sa prostorom, zahvaljujući njemu i pod njegovim uticajem tako da sam prostor doživljava, u vremenskom intervalu trajanja izvođenja, kvalitativne promene u hijerarhiji svojih funkcija. Jedinstveni prostorno-vremenski entitet koji nastaje u ovakvoj vrsti sinergije arhitektonskog prostora i događaja, Vladan Perić označava kao „arhitektonski hronotop“⁴⁰⁵, za koji se posebno vezuje tema rehijerarhizacije funkcija prostora. Unutar hijerarhije funkcija arhitektonskog hronotopa, određenog scenskim izvođenjima u kojima se uspostavlja pozicija ravnoteže, ko-performativna funkcija zauzima jednu od dominantnih pozicija.

Opisana vrsta korelacije koja se odvija između prostora i tela može da se razume kao balansirani, dvosmerni i sinhronizovani uticaj koji ove dve komponente vrše jedna na drugu. Kao rezultat realizacije arhitekture kroz svoju ko-performativnu funkciju, uspostavlja se novi kvalitet koji pripada izvođačkom činu kao jedinstvenoj celini, a koji nijedna od komponenti ne poseduje kada su posmatrane odvojeno i nezavisno.

⁴⁰⁵ Vladan Perić, “Dramaturgy of Space - Establishing ephemeral chronotope in architecture”, in *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings*, (eds.) Jorge Palinhos and Maria-Helena Maia, Centro de Estudos Arnaldo Araújo CESAP/ESAP (Porto, 2014) 337-348.

6.2 Projektantska nadgradnja kao ko-performativni potencijal arhitekture

„Prinudeni smo da priznamo da idealan prostor prikazivanja (pozorišna zgrada) ne postoji, i da bi bilo uzaludno projektovati je, budući da bi to bez sumnje dovelo do nove diktature i do nove nepoželjne stagnacije.“⁴⁰⁶

Pitanje odnosa prema funkcijama, društvenim zadacima i arhitektonskom programu pozorišne zgrade (kao novoprojektovanog arhitektonskog objekta) jedno je od nerešenih pitanja pozorišne arhitekture, koje je postavljeno još početkom dvadesetog veka, ali do savremenog trenutka gotovo da ne nailazi na adekvatan odgovor. Osnovni paradoks, koji se ogleda u nestalnosti, kratkotrajnosti i promenljivosti pozorišnih izraza, pa tako i potreba za prostorima u kojima će ti izrazi biti materijalizovani, i sa druge strane, monumentalnosti, trajnosti i ekonomskim parametrima koji dominantno određuju izgradnju pozorišnih objekata, dovodi do stanja u kom se arhitektonski objekti pozorišnih zgrada često doživljavaju kao previše determinišući za promenljivu prirodu pozorišnog delovanja. Ili u želji da udome najrazličitije potrebe za izražavanjem pozorišnih ideja, oni postaju transformabilni, kompleksni fleksibilni sistemi, koji se percipiraju kao hladni, neinspirativni i u krajnjem ishodu, u želji za multifunkcionalnošću, ni za jedan oblik izvođenja dovoljno ili u potpunosti funkcionalni. Mogućnost prevazilaženja navedenih kontradikcija kroz upisivanje ko-performativnih potencijala u fizičku strukturu građevine, biće ispitana na primeru projektantske filozofije koju plasira Žan-Gi Leka, scenograf Pitera Bruka.

Analiza: Žan-Gi Leka – projektantska strategija

Žan-Gi Leka današnje pozorišne prostore označava kao monumentalne, teške i distopijske⁴⁰⁷. Istovremeno, poznati stav Pitera Bruka, da svaki prazan prostor preko kog korača glumac možemo nazvati pozornicom, a da postojanje druge osobe koja to posmatra, ovu situaciju čini pozorišnim događajem⁴⁰⁸, može olako da bude protumačen kao nepotrebnost ili irelevantnost arhitektonskog prostora u konstituisanju pozorišta kao

⁴⁰⁶ Jean-Guy Lecat, op. cit., *Un spectacle, un public, un seul espace...*, 60.

⁴⁰⁷ Ibid.

⁴⁰⁸ Pogledati detaljnije u : Piter Bruk, *Prazan prostor* (Beograd: Lapis, 1995), 7.

umetnosti. Međutim, i sam Bruk tvrdi da je fizička građevina „istovremeno i neupotrebljiva i neophodna. Neupotrebljiva, jer je često formirna na način koji ne podržava predstavu na adekvatan način. Neophodna, jer dobro projektovan prostor dozvoljava publici da se okupi i ujedini, i dozvoljava glumcu da meditira“⁴⁰⁹. Na koji način je, onda, moguće projektovati prostor koji je neophodan da bi razmena tokom izvođenja bila moguća, a koji neće ograničavati procese stvaranja, i koji će čak, funkcionisati kao progresivni generator novog sadržaja?

Leka je u dogodišnji saradnji sa Brukom razvio jedinstvenu i istančanu projektantsku filozofiju kada je u pitanju razumevanje pozorišnog prostora i pristup njegovoj artikulaciji. Ovaj pristup, zajednički kreiran od strane pozorišnog reditelja i njegovog scenografa, doveo je do formiranja specifičnog, hibridnog tipa pozorišnog prostora, na tragu jednog mogućeg odgovora na zatečeni paradoks karakterističan za pozorišnu arhitekturu.

Žan-Gi Leka, tehnički direktor, scenograf, kostimograf i pozorišni konsultant, pridružio se trupi Pitera Bruka 1976. godine. Tokom narednih 25 godina, radio je na istraživačkim procesima, transformacijama ili projektovanju više od dve stotine prostora u kojima su izvođene Brukove predstave. Osnovni postulati projektantske i prostorne filozofije koju Leka razvija pod uticajem i u saradnji sa Brukom, oslanjaju se pre svega na stav da „pozorišta ne moraju više da budu monumentalni spomenici“⁴¹⁰, već upravo suprotno, mogu da budu „prostori koji mogu da se renoviraju, preispitaju, i zatim da nestanu“⁴¹¹. Zalažući se za stav da pozorišni prostor treba razumeti kao efemernu kategoriju, Leka je smatrao da je moguće prevazići problem teške, ograničavajuće prirode kompleksnih postojećih pozorišnih zgrada. Međutim, efemernost na koju je referisao, nije se odnosila na projektovanje privremenih arhitektonskih struktura, već na privremenu reutilizaciju i projektantsku nadgradnju nepozorišnih objekata. Ovakav odnos nastao je iz potrebe za pronalaženjem novih prostora prilikom svetskih turneja predstava Pitera Bruka, za koje su najadekvatnije bile upravo konvencionalne pozorišne zgrade. Paradoksalno, privremene transformacije prostora, koje je Leka koncipirao za potrebe najčešće jedne konkretne

⁴⁰⁹ Piter Bruk, citirano u: Jean-Guy Lecat, op. cit., *Un spectacle, un public, un seul espace...*, 58.

⁴¹⁰ Ibid, 61.

⁴¹¹ Ibid.

predstave (sa idejom da traju i samo do nekoliko dana), nakon uspešnog izvođenja i ukazivanja na potencijale (često do tada napuštenih) nepozorišnih prostora, trajno su zadržane i korišćene kao novi prostori za kulturu u gradovima gde su nastajale.

Odbacivanje konvencionalnih pozorišta iz razmatranja tokom trajanja turneja, i potreba za pronalaženjem atipičnih, nepozorišnih ambijenata i njihovom reutilizacijom i transformacijom u scensko-gledališne prostore, nastala je zbog karakteristika prostora u kom su predstave Pitera Bruka inicijalno nastajale. Naime, pozorište Buf di Nor (Le Theatre des Bouffes du Nord) u Parizu, u kom je radila i stvarala Brukova pozorišna trupa, bio je jedan od prvih prostora na kom su saradivali Bruk i Leka. Originalno projektovano 1876. godine, pozorište konvencionalnog, potkovičastog tipa, karakterističnog za italijansku baroknu tradiciju, bilo je gotovo pred rušenjem kada ga je Bruk zatekao 1974. godine. Nakon stogodišnjeg života ovog objekta, tokom kog je bio zahvaćen i požarom, pozorište je bilo zatvoreno i prepušteno propadanju.

Osnovni princip kojim se Leka vodio prilikom koncipiranja rekonstrukcije zatečenog pozorišta, koji kasnije postaje okosnica njegove projektantske filozofije, tiče se intervenisanja u postojećem prostoru tako da transformacija rezultira stvaranjem prostornog stanja, koje on naziva *neutralnim prostorom*:

„Konačno, pozorišni prostor ne može da ima prethodno koncipiranu definiciju. Ako je prostor definisan, u celo izvođenje je već unapred uključena određena ideologija. Ono što je neophodno jeste da odabrana lokacija ne samo priča određenu anegdotu, već da podržava koncentraciju i poseduje prikladnu akustiku, a pritom ostaje neutralna – ne sterilna, već neutralna.“⁴¹²

Pitanje neutralnosti prostora, o kom govori Leka, neophodno je razmotriti i razložiti detaljnije, posebno u relaciji sa pokretanjem mehanizma korelacije. Osnovna pretpostavka intertekstualnog učinka prostora u ovom kontekstu jeste ostvarenje određene vrste aktivnosti, čime se postojanje neutralnog prostora u izvesnom smislu dovodi u pitanje. Sa

⁴¹² Ibid.

druge strane, efekti prostornih okvira koje gradi Leka kroz svoj projektantski i scenografski senzibilitet, prepoznati su upravo kao efekti ko-performativnog (intertekstualnog) učinka. Postavlja se pitanje o kakvoj vrsti neutralnosti govori Leka?

Transformacija koju Bruk i Leka realizuju u devastiranoj pozorišnoj zgradi, odnosila se na intervencije na nivou utilitarnosti same zgrade – rekonstrukciju krova, izmene u konfiguraciji scensko-gledališnog prostora, ali istovremeno, zadržavanje ambijentalnih vrednosti zatečenog stanja: na postojećim zidovima, koji su nosili tragove prethodnog stogodišnjeg života, požara i propadanja, intervenisano je minimalno, ili gotovo ni malo (Slika 15). Prostor je bio ruiniran, a iako je reflektovao slojeve prethodnih vremena, njegova „kulturološka ljuštura, koja je činila da pozorište izgleda kao svako drugo buržoasko pozorište u Parizu, bila je uništena, otkrivajući njegove gole zidove“⁴¹³.



Slika 15: Enterijer pozorišta „Le Theatre des Bouffes du Nord“, nakon rekonstrukcije

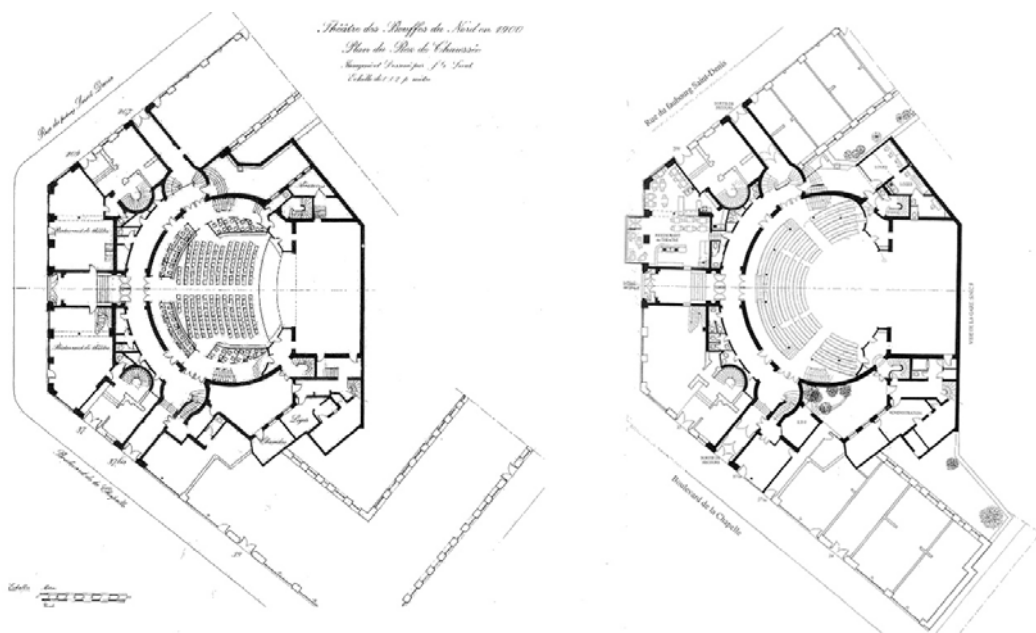
⁴¹³ Ibid, 68.

Rezultujuće stanje prostora Leka opisuje kroz objašnjenje onoga što smatra „dobrim“ prostorom i ističe nekoliko ključnih kvaliteta zbog kojih Buf di Nor to jeste: prostor je *topao*, zbog svojih zidova i memorije koju reflektuju; prostor je *intiman*, jer omogućava publici da boravi u istom prostoru sa izvođačima, a istovremeno je *epski*. On poseduje magiju i poetičnost ruine, a „dobar prostor ne može da bude neutralan, jer bezlična sterilnost ne podstiče imaginaciju“⁴¹⁴. U ovom opisu prisutno je upravo suprotno određenje, u odnosu na prethodno navedenu težnju o uspostavljanju neutralnog prostora. Međutim, ova naizgled nedoslednost u upotrebi pojma *neutralnosti*, kod Leka se zapravo odnosi na zahtev da je za prostor, pre svega, neophodno da poseduje izražene ambijentalne vrednosti. Intervenisanje u ovakvom prostoru odvija se tako da omogući kvalitetno prisustvo pozorišnoj predstavi – dobre vizuelne i akustičke uslove, minimalne distance između izvođača i publike, osećanje jedinstva prostora pozornice i auditorijuma i, pre svega, zadržavanje postojećeg ambijenta i akcentovanje njegove specifične zatečene atmosfere. U tom smislu, kada govori o neutralnosti prostora, Leka ne govori o arhitekturi bez karaktera, prostoru-kontejneru ili fizičkoj opni čije se postojanje negira onog trenutka kada počne pozorišna predstava. Naprotiv, prostori koje Leka transformiše u prostore kvalitetnih uslova za recepciju pozorišnog sadržaja, izraženo su ambijentalni i sa tom svojom karakteristikom postaju potencijalni saučesnik u pozorišnom činu. Prostor je neutralan u smislu kvaliteta koji pruža – on ne smeta izvođenju, već predstavlja najbolji mogući preduslov za izvođenje – on je početna tačka, baza, osnova za učitavanje, upisivanje i generisanje sadržaja. Kao takav, on nikako nije značenjski neutralan, već funkcioniše kao fizički preduslov za umetnički izvođački čin. Insistiranjem na autentičnim, nepozorišnim i atipičnim prostorima, ili pak, specifičnim pristupom rekonstrukciji ruiniranih pozorišta, Leka fokusira pažnju na - naizgled inverznu - tvrdnju o iluziji neutralnosti *black-box* pozorišta (budući da su često sterilna), i o slobodi koju pružaju već-određeni prostori.

Ono što čini specifičnost pozorišta Buf di Nor, što je dovelo do formiranja jedinstvenog tipa izvođačkih prostora, jeste konfiguracija scensko-gledališnog prostora koju uspostavljaju Bruk i Leka. Naime, zatečena konfiguracija podrazumevala je potkovičast

⁴¹⁴ Andrew Todd, Jean-Guy Lecat, *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments* (New York: Palgrave MacMillan, 2003), 25.

oblik auditorijuma, ali sa jednom atipičnom karakteristikom: duža osovina elipse gledališta bila je upravna na pravac dubine pozornice (Slika 16, levo). Leka i Bruk izvode nekoliko intervencija – ukidaju denivelaciju između auditorijuma i pozornice, menjaju konfiguraciju gledališta u 2/3 kruga i projektuju pozornicu kao kontinuiranu površinu koja se proteže i ispred portalnog otvora, formirajući time isturenu pozornicu okruženu gledalištem (Slika 16, desno). Intervencija je na taj način rezultirala formiranjem hibridnog pozorišnog tipa, koji nastaje ukršanjem tradicionalne italijanske „scene-kutije“, i forme isturene pozornice karakteristične za elizabetinsku tradiciju. Ovaj tip Leka naziva *pozorišnim prostorom dvostruke dubine*⁴¹⁵.



Slika 16: „Le Theatre des Bouffes du Nord“: originalna konfiguracija scensko-gledališnog prostora (levo) i prostor nakon rekonstrukcije, sa novouspostavljenim tipom izvođačkog prostora dvostruke dubine (desno)

Ovakvo koncipiranje novog izvođačkog prostora, u smislu konfiguracije pozornice i gledališta, ali i odnosa prema tretmanu enterijera, nastalo je kao fizička artikulacija težnje Pitera Bruka i njegove trupe za suzbijanjem svake segregacije izvođača i publike i postizanjem jednog jedinstvenog događaja i zajedničkog iskustva. Arhitektonska sredstva

⁴¹⁵ Jean-Guy Lecat, op. cit., *Un spectacle, un public, un seul espace...*, 69.

kojima je ovo uklanjanje barijera omogućeno, ticala su se pre svega, formiranja pozornice koja se nastavlja i u prostor gledališta, i takođe, ujednačenog tretmana enterijera pozornice i auditorijuma. Na taj način, fizički, likovno, vizuelno i značenjski, uspostavljeno je prostorno jedinstvo. Glavna projektantska strategija koja je vodila Leka u adaptacijama i rekonstrukcijama prostora bila je „jedan jedinstven prostor, jedna jedinstvena estetika, jedna jedinstvena akustika“⁴¹⁶. Ovaj princip, nastao prilikom adaptacije pozorišta Buf di Nor, Leka je dalje primenjivao na sve prostore koje je transformisao za potrebe izvođenja Brukovih predstava. Bruk je, sa druge strane, dozvoljavao predstavama da se transformišu u skladu sa zatečenim prostorima koje je Leka adaptirao⁴¹⁷. U tom smislu, prostori koji su nastali kao rezultat Lekaove projektantske filozofije funkcionisali su kao potencijalni aktivni elementi pozorišnih predstava koje su u njima izvođene. Oni nisu bili samo funkcionalni scensko-gledališni prostori, koji su zadovoljavali sve tehničke uslove kvalitetne recepcije pozorišne predstave, već su podrazumevali kvalitete koji su mogli vizuelno, ambijentalno i kreativno da doprinesu samom izvođenju. Ovi kvaliteti su se pre svega ogledali u izraženoj i dominantnoj ambijentalnoj, estetičkoj i scenskoj funkciji prostora. Uz intervencije i projektantske nadgradnje koje je sprovodio Leka, odabrani arhitektonski prostori dovođeni su u satnje ko-performativnog potencijala. On se ogledao u akumuliranim značenjima koja su prostori reflektovali i ambijetalnim dejstvima sa kojima su, nakon uvođenja pozorišnog događaja, sami događaji neizostavno stupali, bilo svesno ili ne, u određenu vrstu dijaloga. Pristup koji razvija Leka, koncipirajući prostore snažnog karaktera, zasnivao se na svesnoj eksploataciji uloga fizičkog arhitektonskog prostora u ukupnosti pozorišnog događaja – a pre svega one, koju Andrej Inkret opisuje kao jedini dostupan dokaz (pored dramskog teksta) o minulom pozorišnom događaju⁴¹⁸.

6.3 Relacije u sistemu funkcija: ko-performativna i performativna funkcija arhitekture

Ko-performativna funkcija arhitekture odnosi se na stanje u kom arhitektonski prostor stupa u interakciju sa drugim elementima scenskog događaja, u cilju izgradnje suštine

⁴¹⁶ Ibid, 93.

⁴¹⁷ Jean-Guy Lecat, u predavanju održanom u julu 2017. godine; World Stage Design, 2017, Taipei, Taiwan.

⁴¹⁸ Andrej Inkret, op. cit., *Predmet i princip dramaturgije...*, 11.

izvođačkog čina. Kvalitet opisan pojmom *complicité*, koji se realizuje tom prilikom, ukazuje na prirodu odnosa koji prostor gradi sa elementima izvođenja, odnosno, na njihovo sažimanje. Tom prilikom je, u kontekstu samog izvođačkog čina, svaki njegov pojedinačni konstitutivni element suštinski određen postojanjem i prisustvom drugog, sa kojim ostvaruje interakciju.

Sa druge strane, realizacija performativnosti arhitektonskog prostora kroz *performativnu funkciju* u kontekstu scenskog izvođenja, teorijski bi pretpostavljala da arhitektonski prostor samostalno preuzima ulogu aktera i tom prilikom u potpunosti zamenjuje efekat drame, postižući katarzu bez prisustva drugih elemenata izvođačkog čina, i to u potpunosti nezavisno. Savremene scenografske prakse nekada teže ovom ekstremu gotovo do njegove kompletne realizacije. Ovaj fenomen problematizuje pojam scenskog prostora na nekoliko nivoa: on dovodi u pitanje kolaborativnu prirodu izvođačkog čina, a istovremeno, onemogućava ispunjenje osnovnog zahteva scenografije - za prostorom koji nije samodovoljan entitet, već postaje završen jedino i u korelaciji sa radnjom.

Realizacija arhitektonskog prostora kroz svoju performativnu funkciju u kontekstima scenskih izvođenja, može da bude dovedena u relaciju sa aktivnim stanjem *scene kao protagoniste*, koju predlaže Šuvaković, i ekstremom *prostora-kao-aktera*. Međutim, prethodno opisana striktna stratifikacija uloga prostora u scenskim izvođenjima, izvedena na osnovu Šuvakovićeve podele, može da bude preispitana i dovedena u pitanje:

- Naime, svaki izvođački događaj neizostavno mora, kako navodi Meta Hočevar, da se dogodi negde⁴¹⁹, prema tome, prostor u kontekstu scenskih izvođenja uvek (pored potencijalnih drugih uloga koje može da ostvari), funkcioniše pre svega kao okvir za događaj. Ovaj okvir, međutim, koliko god neutralan, nikad nije sveden samo na opnu koja ostaje bez ikakvog uticaja na doživljaj onoga što je radnja ili aktivnost u prostoru. Drugim rečima, svaki prostor poseduje sopstvene ambijentalne vrednosti i svaki se prostor, upravo sa ovim vrednostima, neizostavno pojavljuje kao jedan od okružujućih tekstova koji stupa u interakciju sa događajem. Ova tvrdnja dovodi u pitanje koncept prostora isključivo kao okvira za radnju,

⁴¹⁹ Meta Hočevar, op. cit., *Prostori igre...*, 10.

odnosno, u kontekstu izvođačkih praksi, dovodi u pitanje ostvarivost funkcije *neutralnog* okvira.

- Istovremeno, budući da svaki arhitektonski prostor u izvođačkom činu uvek neizostavno funkcioniše *i kao* okvir za (uvedeni) događaj, a nikad samostalno kao događaj po sebi, ova činjenica upućuje na to da je paradigma *prostor-kao-akter* takođe pozicija koju je u izvođačkom činu nemoguće ostvariti. Stoga, ekstremne pozicije prostora kao neutralnog okvira i prostora kao aktera, u kontekstu izvođačkih praksi (koje se odnose na kategoriju estetičkih performansa iz Šeknerove grupe „*jeste*“) funkcionišu isključivo kao teorijski ekstremi koji su primenljivi u teoriji, ali neizvodljivi u realnosti.

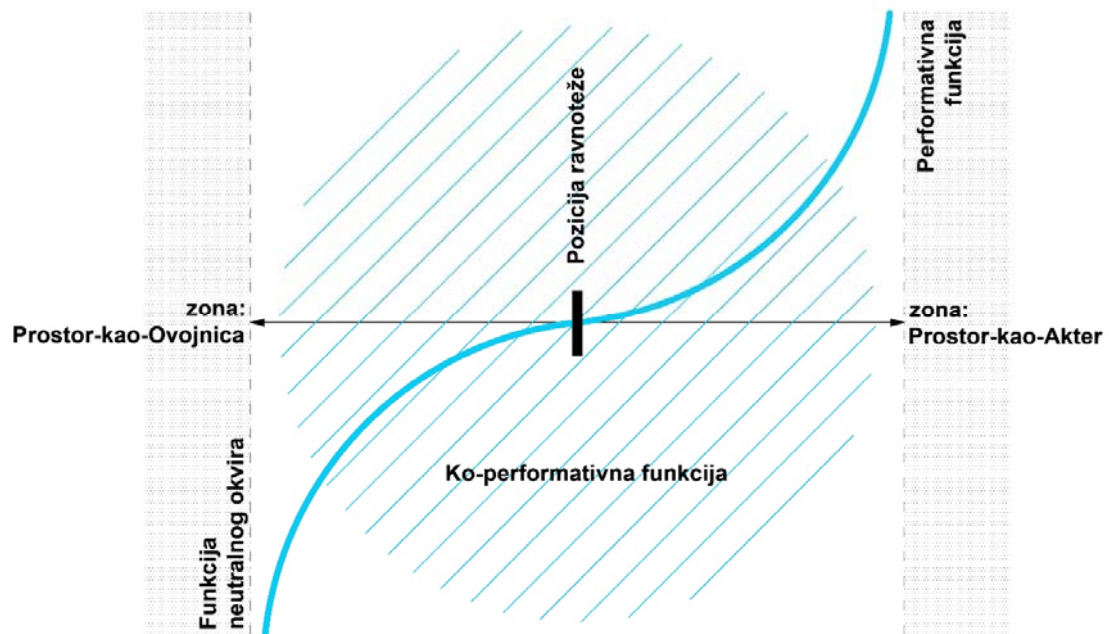
Važno je napomenuti da je sprovedena teorijska analiza izvedena uz apstrahovanje odnosa arhitektonskog i scenskog prostora. Ukoliko se fizički arhitektonski okvir razmatra kao entitet koji postaje segment izvođačkog događaja, (a ne prostor scenografije, odnosno sledeći prostorni nivo artikulisan efemernim arhitektonskim i scenskim sredstvima), scenografiju je u ovom slučaju moguće posmatrati kao konstitutivni element događaja, koji se jednako kao i telo ili bilo koji drugi njegov element, uvodi u postojeći arhitektonski prostor. Međutim, nije isključeno da u kontekstu osnovnih elemenata scenskog događaja i njihovih međusobnih odnosa, i sama scenografija (efemerni arhitektonski prostor) može da poprimi ekvivalentne uloge između aktivnog i pasivnog ekstrema, kao i njen širi prostorni okvir (arhitektonski prostor).

Dakle, budući da su prethodno uspostavljeni ekstremi isključivo mogući na teorijskom nivou, prostor u realnosti izvođačkih praksi uvek ostaje između pasivnog i aktivnog ekstrema. Njegova pozicija može snažno da gravitira ka bilo kom od ekstrema, ali ih nikada ne dostiže u potpunosti. Drugim rečima, u kontekstu izvođačkih praksi, prostor uvek ispunjava do određene mere aktivnu ulogu i to uvek u korelaciji sa elementima samog događaja. Ovaj kvalitet je opisan kroz definiciju ko-performativne funkcije prostora.

Paradigma ko-performativne funkcije prostora odnosi se na takvo stanje u izvođačkom događaju u kom prostor i elementi događaja simultano, zavisno i sinhronizovano ostvaruju međudejstvo. Kao posledica uspostavljene korelacije pojavljuje se treća (nova) vrednost, koja pripada samom izvođenju, odnosno, performansu kao takvom.

U dijagramu koji međusobno pozicionira navedene uloge prostora, ko-performativna funkcija, u svom paradigmatiskom obliku, postavljena je u centar, između aktivnog i pasivnog ekstrema (Dijagram 2). Svaka pozicija prostora, koja podrazumeva izlazak iz savršeno balansirane interakcije između prostora i drugih elemenata događaja, još uvek se odnosi na ko-performativnu funkciju, delimično realizovanu, ali ne bez značajnog uticaja na značenja koja se proizvode u trenutku izvođenja. Drugim rečima, u svakom izvođačkom događaju, prostor uvek ostvaruje ko-performativnu funkciju, koja nekad teži pasivnom ekstremu (odnosno, funkcija okvira postaje dominantnija u hijerarhiji funkcija) a nekada teži aktivnom ekstremu (gravitira u pravcu performativne funkcije). Kao posledica, ono što je teorijski opisano kao Prostor-kao-akter, u praksi se transformiše u Prostor-kao-jedan-od-aktera. Potpuna realizacija performativne funkcije prostora u izvođačkom činu značila bi da je prostor stekao previše dominantnu poziciju u odnosu na sve ostale činioce scenskog (izvođačkog) događaja, te da kvalitet korelacije između elemenata koji konstituišu značenja performansa nije bio dostignut. Područje ko-performativne funkcije tako opisuje istovremeni i neizostavni uticaj performansa na generisanje prostornosti⁴²⁰, i prostora na strukturiranje i organizaciju ukupnosti scenskog izvođenja.

⁴²⁰ Erika Fischer-Lichte, op. cit., *The Transformative Power of Performance...*, 110.



Dijagram 2: Kontekst scenskih izvođenja: pozicioniranje i kretanje ko-performativne funkcije arhitekture, između ekstrema neutralnog okvira i prostora kao aktera

7. MEHANIZAM KADRIRANJA: POSREDOVANA PERFORMATIVNOST PROSTORA

Ukoliko se pojam kadriranja (eng. *framing*) razmatra u kontekstu arhitekture, podrazumeva se činjenica da arhitektura svojom funkcijom ovojnice, odnosno *demarkacionom funkcijom*, posredstvom koje dolazi do „jasnog obeležavanja granice između dva vida realne fizičke stvarnosti“⁴²¹, neizostavno kadrira događaje koji se u njoj odvijaju. Ovo kadriranje je, prema Kimu Douviju (Kim Dovey), prisutno na doslovnom i diskurzivnom planu⁴²². Proces konstruisanja značenja, u smislu čitanja građene sredine kao *prostornog teksta*⁴²³, tiče se diskurzivnog nivoa kadriranja. Istovremeno, aktivnosti svakodnevnog života, koje se odvijaju unutar različitih arhitektonskih prostora postaju strukturirane i oblikovane njihovim postojanjem, čime se, prema Douviju, kadriranje realizuje na doslovom nivou. Ovakva vrsta podrazumevanja prisutna je i u domenu umetničke sajt-specifik produkcije, za koju je karakteristično izraženo oslanjanje na prostor u kom nastaje i realizuje se, a koja prepoznaje činjenicu da „bilo koja vrsta arhitekture zapravo jeste neizbežna pozadina, podrška i okvir bilo kog rada“⁴²⁴.

Međutim, tema kadriranja prostora, u kontekstu performativnosti arhitekture, tiče se upravo suprotnog postupka, u kom arhitektonski prostor postaje *predmet kadriranja*. Delovanjem određenog „posrednika“, prostor postaje kontekstualizovan na specifičan način, čime se usmerava privremena transformacija njegovih primarnih značenja. Principom *predstave jedne stvari kao nečeg sasvim drugog*⁴²⁵, koji je prema Gofmanu ključni u procesu kadriranja u opštem smislu, primenjenim u kontekstu ovog rada, prostor se transformiše u aktivni, performativni entitet. Postupak tumačenja, razumevanja i predstavljanja nečega što nije izvođački čin, kao performansa, je tema koja je prisutna i u okvirima teorija izvođačkih umetnosti. Ona se direktno vezuje za Šeknerovu kategoriju

⁴²¹ Miljana Zeković, op. cit., *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja...*, 81.

⁴²² Kim Dovey, *Framing places: Mediating power in built form* (London and New York: Routledge, 1999), 1

⁴²³ Ibid.

⁴²⁴ Nick Kaye, *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation* (London and New York: Routledge, 2006 (2000)), 193.

⁴²⁵ Pogledati detaljnije u Erwing Goffman, op. cit., *Frame Analysis...*

„kao“ *performans*, koja kvalitet *performativnosti* pripisuje neperformativnim fenomenima.

Šekner prepoznaje dve vrste kadriranja: *svesno*, ono koje performans samostalno generiše sopstvenim postojanjem; i *nesvesno*, ono koje je nametnuto „od spolja“, posredstvom uticaja koji dolaze izvan samog performansa⁴²⁶. Bert Stejts izvodi dalju teoretizaciju Šeknerove kategorije nesvesnog kadriranja, ispitujući u tom kontekstu upotrebu osnovnog alata kadriranja (eng. *framing device*), koji označava kao „naš prenosivi portalni otvor“⁴²⁷. Pitanje da li njegovom upotrebom predmet kadriranja nužno i postaje performans, Stejts razlaže pozivajući se na jedan od konstitutivnih činilaca performansa (prema Šekneru) - koncept *obnovljenog ponašanja* (eng. *restored behavior*)⁴²⁸ - koji podrazumeva mogućnost ponavljanja ili rekonstruisanja ponašanja u svakom obliku izvođenja. Stejts ističe da u kontekstu nametnutog okvira spolja, nema bitne razlike između bivstvovanja u svakodnevnom životu i „izvođenja performansa“, i da ono što događaj čini performativnim jeste „manipulacija ili medijacija empirijske realnosti ka onome što je zasigurno umetnički iskaz o toj realnosti“⁴²⁹, budući da je, u situacijama nesvesnog kadriranja, ponašanje posmatrano uvek kroz „namerni okvir“ (eng. *deliberate frame*)⁴³⁰.

Preispitujući dalje koncept obnovljenog ponašanja u slučajevima kada predmet kadriranja postaju neživi objekti, Stejts tvrdi da je i tada moguće govoriti o izvesnom obliku „ponašanja“, ukoliko ono bude shvaćeno u smislu Hajdegerovog „načina na koji stvar postoji pred nama“⁴³¹. Problem *trajanja*, koji se u ovom slučaju pojavljuje, Stejts konačno prevazilazi ističući da je „posmatrač onaj koji kreira trajanje performansa“⁴³². Uzimajući u obzir određujući faktor interakcije između posmatrača i dela, kao onaj koji konstituiše performans, a koji navodi Pegi Felan, Stejts zaključuje da je ovim Šeknerova teorija promenjena jedino u pogledu proširenja njene koncepcije ponašanja, koja sada obuhvata

⁴²⁶ Richard Schechner, op. cit., *Performance theory...*, 301.

⁴²⁷ Bert O. States, op. cit., „Performance as Metaphor“, u *Performance, Critical Concepts...*, 121.

⁴²⁸ Richard Schechner, op. cit., *Performance Studies: An Introduction...*, 29.

⁴²⁹ Bert O. States, op. cit., „Performance as Metaphor“, u *Performance, Critical Concepts...*, 122.

⁴³⁰ Ibid.

⁴³¹ Ibid.

⁴³² Ibid.

i nežive entitete⁴³³. Ovaj stav, iako dolazi iz potpuno drugog konteksta, moguće je čitati kroz direktnu relaciju sa Laturovim razmatranjem neživih entiteta kao aktivnih činilaca u stvarnosti i, posledično, i arhitekture. Naime, Laturova teroija aktera-mreže stvarima dodeljuje sposobnost aktivnog delovanja, označavajući ih kao stalno-u-pokretu, jednako kao što Stejts pripisuje neživim entitetima sposobnost obnovljenog ponašanja, koje ih čini podobnim za *izvođenje*. On smatra da su kadriranje i prisustvo dva ključna načela koja određuju performans⁴³⁴, pa „budući da gotovo bilo šta može da bude kadrirano, gotovo bilo šta [...] može da postane prijemčivo za performans“⁴³⁵.

Procesi koji su u fokusu istraživanja mehanizma kadriranja u kontekstu realnog arhitektonskog prostora, svoje uporište nalaze jednako u Gofmanovom pojmu *sekundarnog okvira*, Laturovom razmatranju *aktivnosti neživih entiteta*, Stejtsovom proširenju Šeknerovog pojma *obnovljenog ponašanja* i Šeknerovoj kategoriji „*kao*“ *performans*. Mehanizmom kadriranja u tom smislu dolazi do nametanja određenog spoljašnjeg faktora koji na specifičan način kontekstualizuje arhitektonski prostor i time utiče na proizvodnju značenja koju arhitektura ostvaruje. Budući da pojam kadra, u svom osnovnom značenju pre svega podrazumeva fokusiranje na određeni prizor, a pitanje *konstrukcije prizora* u okvirima teorije funkcija arhitekture vezuje se za scensku funkciju prostora, važno mesto u razmatranju performativnosti prostora kao posledice mehanizma kadriranja pripada i razumevanju scenske funkcije arhitekture – njenim relacijama, razlikama i vezama sa procesom kadriranja kao sredstvom proizvodnje značenja.

7.1 Konstrukcija prizora, problem reprezentacije i scenska funkcija prostora

„Govoriti o arhitektonskim delima kao o reprezentacijama, znači pripisati arhitekturi funkciju slike“⁴³⁶. Tema dominantne pozicije funkcije koju u navedenom citatu opisuje Haris, a koja je prethodno delimično ilustrovana navođenjem stavova Perez-Gomeza⁴³⁷,

⁴³³ Ibid, 123.

⁴³⁴ Ibid, 125.

⁴³⁵ Ibid.

⁴³⁶ Karsten Harries, op. cit., *The Ethical Function...*, 99.

⁴³⁷ Ovde se misli na analogije koje Perez-Gomez uspostavlja između arhitekture i izvođačkih umetnosti; pogledati detaljnije u: Alberto Pérez-Gómez, op. cit., “Architecture, a Performing Art...”

neizostavna je i aktuelna tema kritike arhitektonske produkcije u kontekstu dominacije vizuelnog u savremenom trenutku. Simplifikovanje kompleksne prirode arhitektonskog prostora i njegovo svođenje na nivo dvodimenzionalnog slikovnog prikazivanja/predstavljanja, problem je reprezentacije, koji je u svojoj osnovi „problem vizuelne percepcije“⁴³⁸, a koji „fiksira“ stvari i lišava ih dimenzije vremena⁴³⁹. Ovakvo usmerenje arhitektonske produkcije specifičnost je, sa jedne strane, društva koje karakteriše „akumulacija prizora“⁴⁴⁰, u kom „sve što je nekada bilo neposredno doživljavano, [postaje] udaljeno u predstavu“⁴⁴¹. Sa druge strane, ono je specifičnost prirode konvencija po kojima funkcioniše sama arhitektonska produkcija, jer je, prema Nilu Liču (Neil Leach), svet arhitekta moguće suštinski označiti kao „svet slike“⁴⁴². Prema Liču, privilegovana pozicija slike u domenu arhitektonske prakse, socijalni prostor pretvara u „fetišizovanu apstrakciju“⁴⁴³. Kao posledicu, ovaj proces je imao redukciju ostalih oblika čulne percepcije⁴⁴⁴, dramatično razdvajanje prostornih praksi i reprezentacija prostora⁴⁴⁵, distanciranje arhitekata od korisnika prostora⁴⁴⁶, estetizaciju arhitektonskog diskursa i lišavanje prostora njegovih originalnih značenja⁴⁴⁷. Društveni i kulturni kontekst u kom arhitektura prisvaja „psihološke strategije *advertajzinga*“⁴⁴⁸, pomoću kojih se građevine pretvaraju u puke „slikovne proizvode“⁴⁴⁹, određen je pojmovima *površine*, *dvodimenzionalnosti*, i konačno *zavođenja*, kao ključnog pojma

⁴³⁸ Miško Šuvaković, op. Cit., *Pojmovnik teorije umetnosti...*, 587.

⁴³⁹ Doreen Massey, op. cit., *For Space...*, 23.

⁴⁴⁰ Gi Debor, Društvo Spektakla (Beograd: Anarhija/Blok 45, 2006), 6.

⁴⁴¹ Ibid.

⁴⁴² Neil Leach, *The Anaesthetics of Architecture* (Cambridge, London: MIT Press, 1999), 10.

⁴⁴³ Ibid.

⁴⁴⁴ Pogledati detaljnije u: Juhani Pallasmaa, *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (Chichester: John Wiley & Sons, 2005), i u Neil Leach, op. cit., *The Anaesthetics...*, 10.

⁴⁴⁵ Pogledati detaljnije u: Dalibor Vesely, *Architecture in the Age of Divided Representation: The Questions of Creativity in the Shadow of Production* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004).

⁴⁴⁶ Neil Leach, op. cit., *The Anaesthetics of Architecture...*, 11.

⁴⁴⁷ Ibid, 10.

⁴⁴⁸ Juhani Pallasmaa, op. cit., *The Eyes of the Skin...*, 30. (kurziv je moj)

⁴⁴⁹ Ibid.

kojim Bodrijar (Jean Baudrillard) definiše savremeno stanje kulture⁴⁵⁰. U ovom kontekstu, dolazi do dominantnog razvoja određenog svojstva arhitekture, koje je moguće označiti kao funkciju uspostavljanja i konstrukcije *prizora*, odnosno, kao *scensku funkciju*. Ova funkcija se posebno aktivno razvija na temeljima procesa teatralizacije gradova, spektakularizacije arhitekture i medijski posredovanih predstava stvarnosti, i postaje moćno sredstvo manipulacije istom tom stvarnošću, kakva je u osnovi neodrživa.

Međutim, scenska funkcija arhitekture ne nastaje isključivo kao rezultat dominacije slike u postmodernom društvu. Budući da se radi o jednoj od mnogobrojnih funkcija koje arhitektura nedvosmisleno ostvaruje, ona je istovremeno uvek prisutna i podrazumevajuća. Kako je arhitektonska forma uvek i neizostavno vizuelna, ona u načelu poseduje svojstvo konstituisanja i konstrukcije prizora putem svoje materijalne, fizičke strukture. Svojstvo konstrukcije prizora arhitekturom, prema tome, nije samo posledica postojanja arhitekture u specifičnom društveno-istorijskom i kulturalnom kontekstu, već je imanentno svakom arhitektonski artikulisanom prostoru.

Problem u distorziji karaktera onog što je u arhitekturi imanentno scensko, dotiče i Dalibor Veseli (Dalibor Vesely) kada razmatra problem egzistiranja struke u vremenu koje naziva vremenom podeljene reprezentacije (eng. *age of divided representation*)⁴⁵¹. Naime, dvojna priroda reprezentacije proizilazi iz činjenice da, sa jedne strane, ono što smatramo fiksnom i apsolutnom realnošću jeste rezultat naše sposobnosti da doživimo, artikulišemo i najzad, reprezentujemo tu realnost, dok se sa druge strane, ovoj participatornoj prirodi reprezentacije suprotstavlja njena tendencija ka emancipaciji i autonomiji⁴⁵², što je posebno vidljivo u disciplinama kakva je arhitektura. Ovakav oblik emancipovane reprezentacije, prema autoru, distancira nas od dubljih nivoa realnosti. Činjenica da fenomeni *haptičnog*⁴⁵³ iskustva konstituišu srž svakog konkretnog prostora i da ne mogu direktno da budu reprezentovani, znači da je reprezentacija, u svojoj prirodi, uvek selektivna, te da je uvek „neizostavno delimična, [što znači da] uvek postoji ostatak

⁴⁵⁰ Jean Baudrillard, *Seduction* (Montreal: New World Perspectives, 1990).

⁴⁵¹ Dalibor Vesely, op. cit., *Architecture in the Age of Divided Representation...*

⁴⁵² Ibid, 5.

⁴⁵³ Pogledati detaljnije u: Juhani Pallasmaa, op. cit., *The Eyes of the Skin...*

realnosti koji je izostavljen i koji mora da definiše sopstvene načine reprezentacije⁴⁵⁴. Kao rezultat, dolazi do određenog oblika udvajanja koji Veseli definiše kao *podeljenu reprezentaciju*.

Ovakvo stanje, koje se često tumači kao „kriza reprezentacije“, prema Veseliju, ne otkriva nedostatak značenja u arhitekturi, već njegovo *izmeštanje*⁴⁵⁵, koje ukazuje na kontradikcije i tenzije između „sterilnosti građevina i kompleksnosti našeg života“⁴⁵⁶. Kako bi se ovaj proces prevazišao, Veseli predlaže pristup koji opisuje kao situacioni, odnosno kao „novu poetiku arhitekture“⁴⁵⁷, u cilju formulisanja određenog skupa kreativnih principa, koji su otvoreni za doprinose iz nearhitektonskih oblasti. Veseli smatra da je iskoracima u područja koja su izvan konvencionalnih razmatranja, moguće pronaći „iznenadujuće bogato razumevanje arhitektonskog prostora“⁴⁵⁸, kako bismo bili u stanju da „u potpunosti shvatimo njegovu istinsku realnost“⁴⁵⁹. Ovo razumevanje moguće je dostići „prihvatanjem uloga koje sličnosti, analogije i metafore imaju u razumevanju vidljivog sveta“⁴⁶⁰.

Metaforičko razumevanje vidljivog arhitektonskog sveta upravo je u srži mehanizma kadriranja, bez obzira što se scenska funkcija arhitekture u svojoj prorodi uspostavlja kao upravo suprotna performativnoj. Prilikom pokretanja mehanizma kadriranja, ono što je projektovani smisao vizuelnog u arhitekturi, doživljava izvesnu privremenu transformaciju.

7.2 Spoljašnji faktori uslovljavanja značenja: Prostor kao protagonista

Tema prožimanja arhitekture sa drugim disciplinama i potencijalnog osvajanja kompleksnosti *poetike prostora*, kako je tumači Veseli, u kontekstu ovog rada postavlja pitanje kako se ono što je u osnovi scensko (vizuelno, slikovno) u arhitekturi, stavlja u funkciju proizvodnje značenja i time izvodi iz domena isključivo vizuelnog, pripisujući

⁴⁵⁴ Dalibor Vesely, op. cit., *Architecture in the Age of Divided Representation...*, 178.

⁴⁵⁵ Ibid, 339.

⁴⁵⁶ Ibid.

⁴⁵⁷ Ibid, 388.

⁴⁵⁸ Ibid.

⁴⁵⁹ Ibid, 389.

⁴⁶⁰ Ibid.

mu dodatne funkcije? Drugim rečima, kako se procesom kadriranja, kao spoljašnjim faktorom uslovljavanja, prostor uspostavlja kao aktivni entitet/protagonista, i prevazilazi domen isključivo likovnog, estetizovanog prizora?

Kako je u pitanju pre svega proces transformacije prostora u kom ključno mesto zauzimaju metaforičko čitanje i specifična interpretacija prostora, temu prostora kao *aktera* ili *protagoniste* moguće je razumeti u relaciji sa teoretizacijom likova u domenu filma ili književnosti. U njihovim okvirima prepoznato je da likove određuje „njihova sfera delovanja, odnosno skup funkcija koje oni imaju u okviru priče“⁴⁶¹. Uspostavljanje analogije između lika u ovim kontekstima i arhitekture kao lika, moguće je prilikom izučavanja uloga i funkcija prostora unutar narativa, koji se vezuju upravo za film ili književnost, ali je ovo pitanje moguće posmatrati i izvan striktnih granica ovog konteksta. Naime, „fiktivni lik [...] ima zadatak da putem funkcija koje obavlja izvrši transformacije neophodne za napredovanje priče. Isto tako, on garantuje jedinstvo priče: [...] njegova uloga je da homogenizuje priču i ostvari njen kontinuitet“⁴⁶². Prema navedenim odrednicama, ključno za pitanje prostora kao protagoniste bilo bi *postojanje priče*, bez obzira da li ona pripada umetničkoj ili društvenoj stvarnosti.

Potencijalni domeni iz kojih dolaze narativi u kojima se arhitektura realizuje kao performativni entitet, određuju i poreklo spoljašnjih faktora koji funkcionišu kao okviri koji kadriraju prostor i čine ga protagonistom. Pitanje prostora kao protagoniste u domenu umetničkih realizacija, pored navedenog konteksta filma i književnosti, potencijalno vezuje ovu temu i za pristupe i strategije saj-t-specifik umetničke produkcije, koja se u značajnoj meri zasniva na prostoru u kom nastaje. U tom smislu, narativi koji se vezuju za konkretno umetničko delo postaju osnov za uspostavljanje, najčešće sistema sredstava kojim se kadriraju sami prostori. Sa druge strane, *postojanje priče* koja se vezuje za društvene kontekste u kojima arhitektura egzistira, može da postane okvir posredstvom i unutar kog se prostor realizuje kao protagonist. U nastavku poglavlja biće analizirani relevantni primeri koji ilustruju upravo navedene dve pozicije.

⁴⁶¹ Žak Omon, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne, *Estetika filma* (Beograd: CLIO, 2006), 119.

⁴⁶² Ibid, 120-121.

7.2.1 Kadriranje prostora kao instrument umetničkog čina

Pojam sajt-specifik umetničkih praksi, vezan je za širok dijapazon najrazličitijih formata i oblasti umetničkog delovanja, za koje je karakterističan specifičan odnos prema prostoru njihove realizacije i reprezentacije. Kao jedan od mnogih pojmova koji su se u drugoj polovini 20. veka razvijali u okvirima različitih umetničkih disciplina (kakav je, između ostalih, i sam pojam performansa), za pojam sajt-specifik karakteristično je proširenje njegovog obuhvata, od upotrebe u označavanju gotovo svakog dela koje na bilo koji način svesno eksploatiše prostorne kvalitete lokacije na kojoj nastaje ili se izvodi, do nekritičkog korišćenja pojma i preispitivanja njegovih značenja. Uprkos brojnim neslaganjima, različitim teoretizacijama, nekonzistentnoj upotrebi i nezavisnom razvoju pojma i potkategorija odnosa *prostor-umetničko delo* (koje se razvijaju u odnosu na primarnu disciplinu unutar koje se razmatraju), izvesna je jedna pozicija koja se gotovo u neizmenjenom obliku pojavljuje u svim klasifikacijama: moguće je, na teorijskom nivou i u praktičnoj primeni, uspostaviti *kategoriju čistog sajt-specifik* umetničkog dela. Kategorija čistog, kojom je označena direktna veza umetničke intervencije sa prostorom, jednako na nivou forme i sadržine, daljim repozicioniranjem strategija sajt-specifik umetničkog delovanja⁴⁶³, dodatno je definisana kroz tri ključna kriterijuma koji određuju ovaj ekstrem: umetnička intervencija koja pripada ekstremu čistog sajt-specifik rada, simultano je određena *morfologijom/ambijentom* prostora, njegovom *temom/narativom* i „*prostornim dokazima*“ odnosno konkretnim materijalnim i fizičkim artefaktima koji se vezuju za prostor⁴⁶⁴.

Mehanizam kadriranja u ovom kontekstu pojavljuje se kao jedno moguće, i relevantno sredstvo artikulacije sajt-specifik umetničkih intervencija, koje se nalaze na ekstremnoj poziciji čistog sajt-specifik dela, ili teže tom ekstremu. Uz neophodan komentar, da teorijski maksimum ne znači nužno i maksimum doživljaja⁴⁶⁵, stvaralački postupci koji podrazumevaju odstupanje od restrikcija teorijskog ekstrema, te dopuštaju kreativne

⁴⁶³ Pogledati detaljnije u: Višnja Žugić, Miljana Zeković, Dragana Konstantinović, „Repositioning Strategies of Site-specificity: Extreme 1“, u *Radical Space In Between Disciplines* Conference proceedings, (eds.) Romana Bošković et al., FTN (Novi Sad, 2015) 97-103.

⁴⁶⁴ Ibid, 101.

⁴⁶⁵ Ibid, 102.

reinterpretacije ili nadgradnje nekog od prepoznatih prostornih kvaliteta, postaju posebno prijemčivi za razvoj različitih načina i postupaka kadriranja. Primeri postupaka kadriranja prostora koji postaju instrument samog umetničkog čina, približavaju se navedenoj kategoriji. Reč je o umetničkim intervencijama koje ostaju otvorene za specifične nadgradnje osnovnog narativa, inspirisanog prostorom. Na taj način, konstruisana priča funkcioniše kao sredstvo usmeravanja i kontekstualizacije prostora, i u krajnjem ishodu, dovodi do realizacije njegove performativnosti.

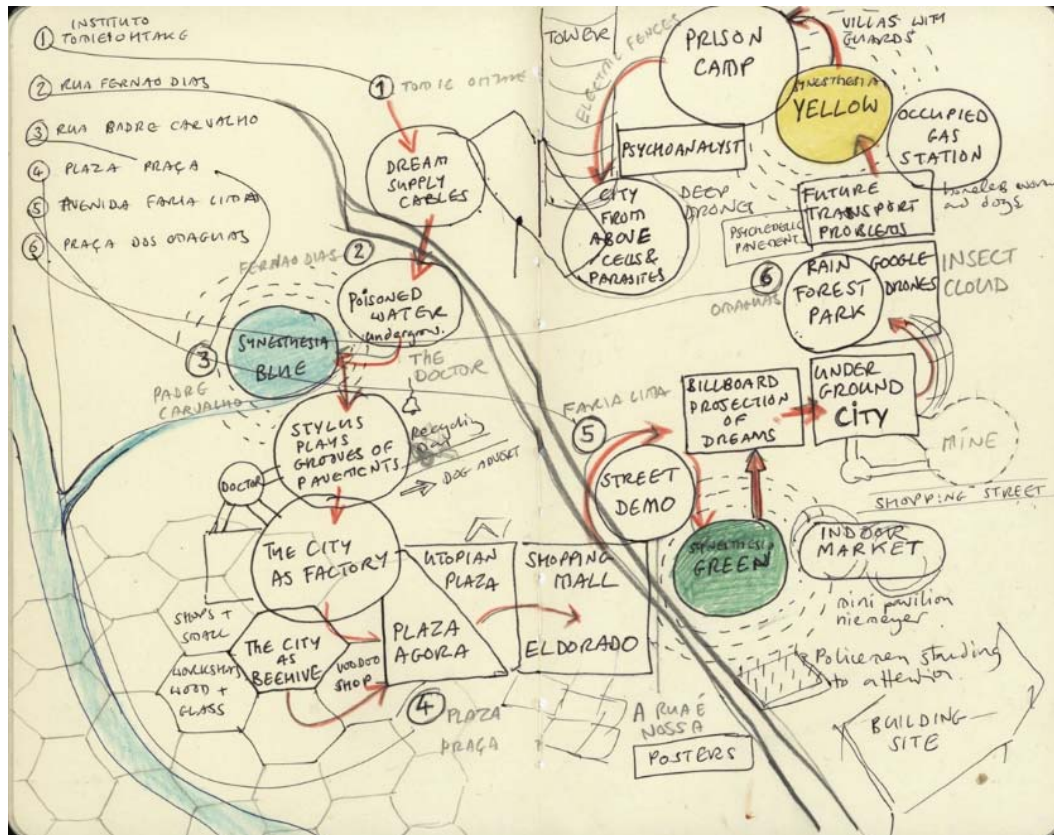
Analiza: Džastin Benet – Mapa snova, Sao Paulo

Projekat „Mapa snova“ (Dream Map São Paulo), umetnika Džastina Beneta (Justin Bennett), izveden je u formi audio šetnje u jednom kvartu grada Sao Paula, 2013. godine. Prilikom njegovog koncipiranja i artikulacije, Benet koristi audio zapise sa terena, muziku, tekst/naraciju, kao i konkretnu, prethodno utvrđenu putanju na realnoj gradskoj lokaciji i stvarni život na ulici, sa kojim se prožima njegova intervencija.

Tematski, Benetova šetnja se razvija oko narativa *mapiranja snova* u realnom gradskom prostoru - šetnja je zamišljena kao „inscenacija“ serije snova koji su vezani za konkretne lokacije i prostore na definisanoj putanji. Audio zapis, koji postaje osnovni element umetničke intervencije, vezan je za naratora, koji započinje priču sledećom rečenicom: „Otkad sam ušao u ovaj grad, muče me snovi“⁴⁶⁶. Daljim razvojem narativa, i njegovim suprotstavljanjem realnom fizičkom prostoru, razvijaju se „nadrealne interpretacije realnosti, snovi stanovnika, snovi urbanista“⁴⁶⁷. Sama šetnja funkcionisala je tako što je publika slušala audio zapis sastavljen od instrukcija za kretanje po određenoj putanji (Slika 17), i priča o snovima koje su se vezivale za konkretne prostorne situacije/tačke zaustavljanja. One su u izvesnom smislu, pretakanjem realnog i fiktivnog sveta, funkcionisale kao dokaz za priču koju je plasirao narator.

⁴⁶⁶ <http://wi.mobilities.ca/justin-bennett-walking-telling-listening-audio-walks/>

⁴⁶⁷ Ibid.



Slika 17: Skica Džastina Beneta za projekat Mapa snova, Sao Paulo, 2013: putanje, tačke zaustavljanja i arhitektonske asocijacije za razvoj fiktivnog narativa

Inspirisan konkretnim prizorima gradskog pejzaža, Benet razvija narative – priče o snovima – koje označava numerički i posebno ih naglašava u priči, pozivajući na taj način na zaustavljanje. Prožimanju realnog vidljivog i prisutnog prostora, i imaginarnih i fiktivnih snova naratora, doprinosi ne samo ukazivanje na konkretne elemente u prostoru (koji su funkcionisali kao asocijacija za razvoj priče), već i zvučna podloga koja neretko sadrži inkorporirane snimke sa terena, a istovremeno se utapa u realni zvuk ulice u trenutku prolaska. Na taj način postojeći fizički prostor gradskog kvarta funkcionisao je kao potvrda za fiktivni narativ koji je plasiran publici (Slika 18).



*U mom prvom snu,
postoje kablovi koji se
pružaju duž svih ulica i
distribuiraju snove u
spavaće sobe u gradu.*

*Pitam se, ko odlučuje koji
san ide gde? Ili, da li
ljudi mogu da biraju?*

...

*Da li vidite onu veliku
belu kuglu na vrhu one
zgrade? Sedme noći u
ovom gradu, sanjao sam
da tamo radi doktor. On u
toj kugli ima veliku
maketu grada, iznad koje
stoji i posipa grad vodom.*

...

*Prijatelj mi kaže da će svi
kablovi biti skinuti sa
stubova i premešteni
ispod zemlje. Pitam se šta
će to učiniti snovima.*

*Pronalazim rupu u plavoj
ogradi. I tamo, iza
zardalih metalnih vrata
vidim ulazak u podzemni
svet. Silazim...*

*Slika 18: Mapa snova Džastina Beneta: segmenti narativa i pripadajući kadrovi/prizori
realnog prostora Sao Paula*

Transformacija kroz koju prolazi prostor odabranog kvarta Sao Paula, inicirana je Benetovim narativom koji je pažljivo i precizno (u smislu usklađivanja trajanja audio zapisa i trajanja realnog prolaska kroz prostor) uveden u fizičku strukturu grada, i preklapljen sa njom. Sama fizička realnost gradskog kvarta i njeni specifični segmenti, u procesu nastanka i realizacije ove intervencije, prolaze kroz određeni ciklični proces. Naime, arhitektonski i urbani fragmenti u prvoj fazi funkcionišu kao inicijatori za razvoj narativa o snovima. U njihovim okvirima, Benet referiše na konkretne i realne elemente iz prostora, koji doživljavaju određenu vrstu kreativne nadgradnje i reinterpretacije,

učitavanjem fiktivnih priča i značenja u sam prostor. U drugoj fazi, vraćanjem ovako nastale priče u iskustvo prolaska kroz prostor, transformiše se ono što je u početku iniciralo njen nastanak. U tom smislu, sama priča ne može da funkcioniše kao samodovoljan i celovit sistem, bez neposredno doživljene prostornosti realne putanje. Sa druge strane, prostori na definisanoj putanji značenjski se transformišu pod uticajem narativa. Na taj način, priča o snovima postaje instrument – sredstvo kadriranja prostora, određena vrsta posrednika u transformaciji njegovih primarnih značenja, dok ovako kadriran prostor postaje instrument same umetničke intervencije.

Efemerna transformacija prostora nije podrazumevala fizičke promene niti intervencije u njegovoj fizičkoj strukturi. Naknadno generisani proces proizvodnje značenja, u koji arhitektonski prostor ulazi pod uticajem plasirane priče, ukazuje na mogućnosti privremene realizacije performativne funkcije ovog prostora, inicirane mehanizmom kadriranja. U okviru celine umetničke intervencije, arhitektonski i urbani prostor ostvaruju ulogu aktera, ili protagoniste same priče, funkcionišući istovremeno i kao povod i kao ishod ove intervencije.

Analiza: Lara Almarsegi - Pustoši: vodič kroz prazne prostore Amsterdama

Umetnička praksa Lare Almarsegi (Lara Almarcegui) zasniva se na dugogodišnjem ispitivanju proseca urbanih transformacija do kojih dolazi pod uticajem političkih, socijalnih i ekonomskih promena. Fokusirajući pažnju na karakteristike urbanih prostora koje se najčešće zanemaruju ili lako mogu da se prevede, kakvi su prazni prostori i urbane „pustoši“ (eng. *wastelands*), ona fotografiše mesta i sakuplja geografske, ekološke i sociološke podatke o njima pre nego što postanu predmet novih urbanih transformacija. Sakupljene podatke umetnica pretače u vodiče i brošure koji predstavljaju prošlost, sadašnjost i *budućnost* ovih praznih prostora.

Lara Almarsegi 1999. godine izvodi rad „Pustoši: vodič kroz prazne prostore Amsterdama“ (*Wastelands: a guide to the empty sites of Amsterdam*). Sam rad je sadržao 26 odabranih lokacija u Amsterdamu, mapu sa naznačenim pozicijama, i vodič sa pričom za svaku odabranu tačku na mapi. Publika je bila ohrabrena da u potragu za lokacijama ide sama, da se na njih vraća više puta, da u njima provede određeno vreme i da samostalno bira redosled i doba dana obilaska. I pored ovako fleksibilnih instrukcija za sagledavanje rada i nepostojanja fizičke intervencije u odabranim prostorima, prazna mesta i „pustoši“

Amsterdama postala su protagonista rada ove umetnice. Sistem koji je tom prilikom kreirala Lara Almarcegi funkcionisao je kao spoljašnji okvir, interpretativni ključ, koji je prirvemenom transformisao značenja odabranih mesta. Prema rečima autorke: „Ispražnjene od određene svrhe, prazne parcele imaju ogroman potencijal. To su slobodni prostori u kojima bilo šta može da se desi“⁴⁶⁸.

Prema Džudit Rag (Judith Rugg), rad Lare Almarcegi funkcionise kroz koncept „slučajnih prostora“, kao dijalektičkih mesta, heterotipologija i međuprostora koji preispituju prostorne hijerarhije uređenog grada⁴⁶⁹. Kao proces u kom se pažnja fokusira na koncept slučajnog i nepredviđenog prostora, ovaj rad funkcionise kao refleksija, pre svega u području *značenja prostora*. Posebna uloga u ovom procesu pripisuje se publici, repositioniranjem njihove uloge, iz pasivnog posmatrača u aktivnog učesnika i ko-kreatora samog izvođačkog čina.

Tokom trajanja posete određenim prostorima i praćenja instrukcija i priča koje je umetnica kreirala za svako pojedinačno mesto, ovi napušteni i beznačajni prostori prestajali su da budu prazna i odbačena područja bez forme, te su pretvarani u „prostore fascinacije gde je pažnja bila usmerena na ono što je neprimetno, nasuprot spektakularnom“⁴⁷⁰. Prostori su bili transformisani posredstvom vizuelnih i performativnih tekstova vodiča i specifičnim usmeravanjem pažnje posmatrača, postajali su u izvesnom smislu generatori određenih procesa izvođenja i proizvodnje značenja (Slika 19).

⁴⁶⁸ <https://www.edbprojects.com/artists/lara-almarcegui/lara-almarcegui-work/>

⁴⁶⁹ Judith Rugg, *Exploring Site-specific Art: Issues of Space and Internationalism* (London, New York: I.B. Tauris & Co Ltd, 2010), 33.

⁴⁷⁰ Ibid, 34.



*Slika 19: Jedna od lokacija u okviru projekta Pustoši: vodič kroz prazne prostore
Amsterdama*

„Rekonceptualizovana kroz jezik, daleko od praznih, ova mesta su bila transformisana u instalacije unutar vremenski ograničenih performansa previđenog⁴⁷¹. U radu Lare Almarsegi, odabrane prostore karakteriše stanje cikličnog nastajanja, nestajanja i ponovnog postajanja, kroz specifičan proces kadriranja, usmeravanja, konstruisanja i transformisanja značenja zatečenih prostornih situacija. Odabrana mesta, prema Džudit Rag, postala su „čulni pejzaži, [...] koreografisani performansi slučajnosti⁴⁷².

Potencijal kadriranja prostora posredstvom pažljivo konstruisanog teksta, omogućio je upisivanje i usmeravanje rezultujućih značenja u smerovima koji su jednako mogli da budu realne činjenice i fiktivni narativi. Dodatna diferencijacija narativnih ishoda, u odnosu na svakog pojedinačnog posmatrača/učesnika, prostor je učinila proizvođačem jedinstvenog, specifičnog i trenutno nastalog narativa, a da je tom prilikom njegova struktura, u materijalnoj i fizičkoj stvarnosti ostala nepromenjena. Na ovaj način,

⁴⁷¹ Ibid.

⁴⁷² Ibid, 37.

napušteni i prazni prostori Amsterdama u ograničenom vremenu trajanja, koje je bilo određeno vremenom uslovljenog posmatranja od strane publike, generisali su i ostvarivali performativnu funkciju. Ova funkcija je ostala izvan projektovane stvarnosti samih prostora (prostori nisu inicijalno nastali sa idejom o pokretanju njihovih svojstava performativnosti i proizvodnje značenja), već je naknadno generisana i nametnuta spoljašnjim faktorima, koji su odbačen, napušten i prazan prostor učinili akterima u procesu uspostavljanja umetničkog čina.

7.2.2 Kadriranje prostora kao instrument društvenog aktivizma

Kadriranje prostora u okvirima priče koja svoje poreklo vodi iz društvene stvarnosti, biće ispitano na primeru objekta Nebodera u Laginjinoj ulici br. 7 i 9 u Zagrebu, jugoslovenskog arhitekta Ive Vitića, sa posebnim fokusom na projekat „Vitić pleše“, *interdisciplinarni umetnički projekat zajednice*, označen kao urbano-humana mreža, koju vode i čiji su autori članovi pozorišne trupe „Bacači sjenki“.

Za ovaj arhitektonski objekat karakteristična je dinamična promena njegovih funkcija kroz vreme, koja posebno dolazi do izražaja kada se razmatra u relaciji sa ostvarenjem specifičnog oblika performativne funkcije. U slučaju Vitićevog Nebodera, ona ne predstavlja inicijalno projektovan, već naknadno generisani, novouspostavljeni model ove funkcije, koji je karakterističan isključivo za jednu od faza postojanja ovog objekta, a ostvaren je posredstvom mehanizma kadriranja. Navedene promene u hijerarhiji funkcija biće razmatrane kroz kompleksnu istoriju samog objekta Nebodera.

Analiza: Bacači sjenki - Vitić pleše, Zagreb

Stambeni sklop na uglu Laginjine i Vojnovičeve ulice u Zagrebu, projekat arhitekta Ive Vitića, projektovan je 1958, a izveden je 1962. godine. Kontekst nastanka ovog objekta vezuje se za specifične okvire jugoslovenske arhitekture, koja se razvijala objedinjujući međusobno isključive konceptijske sisteme – istočni sočrealizam i zapadni modernizam⁴⁷³. Prema Dragani Konstantinović, internacionalizovani modernizam u

⁴⁷³ Dragana Konstantinović, *Programske osnove jugoslovenske arhitekture: 1945-1980*. Doktorska disertacija (Univerzitet u Novom Sadu, 2013), 1.

arhitekturi u to vreme postaje jedno od dominantnih sredstava izgradnje nacija, što je dovelo do razvoja specifičnih modela modernizma koji su se zasnivali na različitim kontekstualnim uticajima⁴⁷⁴. Na primeru Jugoslavije, ti uticaji su se ticali *programa društvene ideologije*⁴⁷⁵, pa tako u vreme nastanka Vitićevog projekta, jugoslovenska arhitektura reflektuje ideje o homogenizaciji društva, o njegovoj nacionalnoj i kulturnoj samosvesti.

Na nivou konkretnog projekta stambenog sklopa, Vitić demonstrira specifičan autorski i projektantski senzibilitet, projektujući gest koji odstupa od uspostavljene blokovske matrice. Vitić ga komponuje kao sistem dve četvorospratne zgrade interpolirane u prisutan blokovski niz, i dominantni središnji stambeni toranj, koji, uvlačenjem u odnosu na blokovsku regulaciju - ujednačenu na nivou parcelacije i izgradnje - formira specifičnu mikrourbanističku celinu, mali gradski trg (Slika 20).



Slika 20: Neboder u Laginjinoj ulici u Zagrebu, u vreme izgradnje, oko 1962. godine – stambeni toranj (levo) i novoformirani mali gradski trg (desno)

Pročelje ovog stambenog tornja, koje u najvećoj meri ambijentalno artikuliše javni gradski prostor ka kom je okrenut, Vitić je oblikovao inovativno, u raskoraku sa tehničkim mogućnostima svoje sredine i vremena. Dinamikom drvenih pokretnih brisoleja, i promenljivošću ovog sistema u zavisnosti od trenutnog položaja prozorskih zasena, autor stvara „razigrano pročelje nalik konceptualističkom oprostorenju nekog od posljednjih

⁴⁷⁴ Ibid, 2.

⁴⁷⁵ Ibid.

djela Pieta Mondriana⁴⁷⁶. Ovakvom projektantskom odlukom Vitić u sam dizajn prostora i njegovu arhitektonsku artikulaciju upisuje „funkcionalistički“ oblik performativnosti arhitekture, koji se tiče dinamizacije i transformabilnosti arhitektonskog objekta, čime pitanje arhitekture kao aktera u neposrednom i vrlo konkretnom smislu pokretanja njene fizičke strukture, postaje inherentni kvalitet ovog projekta.

Ovaj arhitektonsko-urbanistički sklop, od vremena izgradnje 1962. godine, u narednih nekoliko decenija, pored utilitarne ispunjava i niz funkcija koje su jasno hijerarhijski pozicionirane: u prvom redu ideološku, zatim morfološku i kulturološku, i kao treći nivo dominantnih funkcija, ambijentalnu i performativnu, koja se u ovoj fazi eksploatacije objekta odnosi na dinamizaciju pojavnosti ovog objekta u svom urbanom okruženju.

U narednoj fazi u koju ulazi Vitićev objekat, dolazi do postepene promene karaktera pojedinačnih funkcija, i njihove rehijerarhizacije, istom dinamikom kojom je slabila uspostavljena društvena ideologija Jugoslovenske države. Godine rata, period ekonomskih kriza i tranzicioni period uspostavljanja novih država u trajanju od gotovo dve decenije, doveli su do vidne devastacije Vitićevog stambenog kompleksa. Jedna od posledica bila je vidljiva i na karakterističnom pročelju objekta: pokretni brisoleji na fasadi u potpunosti su izgubili mogućnost korišćenja na način koji je inicijalno projektovan, a dinamizovana fasada ostala je zaustavljena i nepomična (Slika 21).

⁴⁷⁶ Krešimir Galović, „Vitić pleše“, u *Vijenac*, 295 (Zagreb: Matica hrvatska, 2005). web izvor: <http://www.matica.hr/vijenac/295/vitic-plese-8783/>



Slika 21: Devastacija Nebodera

U odnosu na vreme nastanka objekta 1962. godine, hijerarhija dominantnih funkcija devastiranog prostora Vitićevog Nebodera u periodu oko 2000. godine značajno je izmenjena – ideološka funkcija postepeno gubi na značaju, uporedo sa slabljenjem opšte ideologije jugoslovenskog socijalizma, pa se do perioda na prelasku vekova u potpunosti gubi iz hijerarhije dominantnih funkcija prostora. Istovremeno, prethodno uspostavljena kulturološka funkcija, koja se u prvobitnom projektu pojavljuje kao posledica ideološke, takođe gubi svoj intenzitet, gotovo u potpunosti. Iz hijerarhije se potiskuje i prethodno uspostavljena performativna funkcija, budući da je funkcionalnost pokretnih elemenata na fasadi u ovom periodu onemogućena. Tako su u periodu oko 2000. godine izražene ambijentalna funkcija, sa značajno promenjenim karakterom usled devastacije, zatim, morfološka, utilitarna, koja doživljava značajnu transformaciju, a kao novonastala funkcija pojavljuje se narativna. U zatečenom stanju objekat je funkcionisao kao „prostorni dokaz“, kao artefakt čija forma reflektuje narative o slabljenju ideologije vremena u kom je nastao, i istorijskim slojevima koji su usledili u narednom periodu.

Multimedijalni umetnik Boris Bakal 2002. godine osniva umetničku i produkcijsku platformu Bacači Sjenki (eng. *Shaddow Casters*), koja je posvećena „interdisciplinarnoj suradnji, stvaranju i refleksiji, kao i traganju za novim stvaralačkim jezicima, prije svega u polju performansa, urbane i javne umjetnosti, novih medija i njihovih hibrida“⁴⁷⁷. Sticajem okolnosti, pažnja Borisa Bakala se usmerava ka Vitićevom objektu, nakon čega on pokreće umetničku inicijativu koju naziva „Čovjek je Prostor: Vitić pleše“. Do prepoznavanja potencijala devastiranog Vitićevog objekta došlo je, prema Bakalovim rečima, sasvim slučajno. Podstaknut idejom o „simultanom pokretu kliznih grilja [...], svjetlosnim i videoprojeksijama, te glazbenoj podlozi“⁴⁷⁸, i fasciniran Vitićevim projektom pre svega kao objektom arhitekture, Bakal tokom 2003. godine počinje da priprema internacionalni, interdisciplinarni sajt-specifik projekat zajednice, koji je trebalo da okupi brojne umetnike pre svega iz domena izvođačkih umetnosti, na festivalu malih razmera koji bi bio održan u objektu i oko njega. U tom periodu, bitan aspekt Bakalovog angažovanja činilo je i animiranje stanara i lokalne zajednice, pre svega kroz njihovo informisanje i osveščivanje o vrednostima same zgrade. Međutim, u prvom planu tokom početka projekta „Vitić pleše“, bio je umetnički sajt-specifik projekat, u potpunosti zasnovan na scenskim potencijalima zgrade Nebodera i njegovog neposrednog okruženja. Tokom 2004. godine dolazi do delimične realizacije ideja o trajnim umetničkim intervencijama i programima, koji su okupirali prostor unutar i oko zgrade, i koji su podrazumevali konstantno prisustvo lokalne zajednice u ovim procesima.

Oblik umetničkog delovanja koji u ovoj fazi realizuju Bacači sjenki, u tipologiji strategija karakterističnih za sajt-specifik projekte, pripada *dijalektičkom* pristupu⁴⁷⁹. U domenu izvođačkih umetnosti, ovaj pristup opisuje specifičan kvalitet *produktivnog dijaloga* koji umetničko delo ostvaruje sa prostorom, odnosno mestom na kom je izvedeno. Umetnička intervencija tako referiše pre svega na ambijentalne i morfološke kvalitete zatečenog prostora i istovremeno se u određenoj meri tematski oslanja na postojeće narative, ali

⁴⁷⁷ <http://shadowcastersproject.blogspot.rs/>

⁴⁷⁸ Krešimir Galović, op cit., „Vitić pleše“...

⁴⁷⁹ Michael McKinnie, “Rethinking Site-specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-specific Performance“, u *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, (eds.) Anna Birch, Joanne Tompkins (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012), 21-36.

dopušta uvođenje novih, spoljašnjih sredstava i motiva i dopušta slobodne reinterpretacije i nova čitanja zatečenih potencijala. Upravo ovakav pristup Vitićevom objektu u prvi plan je postavio njegovu *scensku* funkciju. Arhitektura Nebodera u tom periodu postala je entitet, koji je funkcionisao kao okvir za pažljivo uvedene događaje u prostor, čime je privremenim intervencijama ukazano na kvalitete samog prostora, bez obzira na devastirano stanje. Ovakav postupak smeštanja izvođačkih umetničkih intervencija u postojeći prostor, uspostavlja i poseban oblik njegove performativnosti, u ovom radu opisan kroz ko-performativnu funkciju arhitekture.

Iako je vremenski period koji je obeležio ovu fazu Vitićevog objekta izuzetno kratak u odnosu na višedecenijske faze koje su mu prethodile, aktivnosti Borisa Bakala i Bacača sjenki u potpunosti menjaju hijerarhiju najizraženijih funkcija ovog prostora. Naime, u vrh hijerarhije funkcija Nebodera smešta se funkcionalni par scenska-ambijentalna, koje su u hijerarhiji funkcija praćene ko-performativnom funkcijom – karakter ambijenta biva privremeno promenjen i dinamizovan, a prostor se u značenjskom smislu tretira simbolično kao pozornica. U trećem sloju dominantne su kulturološka i memorijalna funkcija, budući da intenziviranjem prisustva ovog prostora u percepciji lokalne zajednice, dolazi do ponovnog iščitavanja njegovih vrednosti.

Sam Bakal, tokom 2004. godine, u susretu sa stanjem devastiranog Vitićevog objekta, shvata da je čisto umetnički projekat „nemoguć, i zapravo nepotreban“⁴⁸⁰. Detaljna hronologija projekta⁴⁸¹ svedoči o preispitivanju potreba za umetničkom realizacijom i njenim smislom. Tada dolazi do radikalne transformacije i rekonceptualizacije projekta, sa osnovnim ciljem „očuvanja i restauracije ovog remek dela moderne arhitekture koje se nalazi u sve lošijem stanju, i preti da ugrozi živote svojih 256 stanara“⁴⁸². Premeštajući tako svoj fokus sa scenskih potencijala prostora na aktiviranje dijaloga sa suvlasnicima zgrade i stanarima Vitićevog stambenog kompleksa, Bacači sjenki postepeno formiraju interdisciplinarni projekat zajednice koji označavaju kao *humano-urbanu mrežu*, čime započinje višegodišnja borba za očuvanjem ovog arhitektonskog sklopa. Bakal tada

⁴⁸⁰ Boris Bakal, u dokumentarnom filmu „Vitić pleše“, web izvor: <https://vimeo.com/89054320>

⁴⁸¹ <http://viticplese.blogspot.rs/p/chronology-of-project-kronologija.html>

⁴⁸² Ibid.

okuplja arhitekta i umetnike iz različitih disciplina i zajedno sa njima započinje seriju susreta sa stanarima kompleksa. Korišćenjem metoda karakterističnih pre svega za rad u pozorištu, Bacači sjenki pokušavaju da artikulišu osnovne probleme života u ovom kompleksu, sa jasnom svešću o sociološkim posledicama ovakvog procesa, i pre svega sa svešću o senzibilisanju lokalne zajednice za zajedničko delovanje u budućnosti. Nakon faze osveščivanja vrednosti prostora koji poseduju, i aktivacije suvlasnika i lokalne zajednice, formirana je humano-urbana mreža koju čine Bacači sjenki, suvlasnici prostora, šira zajednica susedstva, gradske i državne institucije, profesionalna udruženja, nevladine organizacije i brojni drugi (Slika 22).



Slika 22: Proces formiranja društvene zajednice okupljene oko Nebodera u Laginjinoj

Ovako definisana mreža učesnika pokreće višegodišnju seriju mnogobrojnih i različitih projekata koji su se bavili reprezentacijom vrednosti ovog objekta, inicijative za očuvanjem kompleksa i uspostavljenih metodologija rada, kroz izložbe, radionice, interdisciplinarna istraživanja, predavanja, kulturne i umetničke aktivnosti, formiranje memorijalne arhive zgrade i njenog susedstva i aktiviranje arhitektonske struke. Tokom svih godina trajanja procesa Bacači sjenki snimaju dokumentarni film „Concrete Love“ koji je do danas doživeo nekoliko svojih verzija i brojna prikazivanja na domaćim i inostranim festivalima i manifestacijama. Liftovi u Neboderu renovirani su 2006. i 2007. godine, a 2011. grad

Zagreb je doneo odluku o sufinansiranju restauracije zgrade. Nakon intenziviranja prisustva projekta na relevantnim međunarodnim arhitektonskim i kulturnim manifestacijama, Bacači sjenki, suvlasnici i stanari stambenog kompleksa u Laginjinoj ulici ostvarili su svoj cilj: 3. februara 2016. godine zvanično je počela obnova stambenog kompleksa arhitekta Ive Vitića.

Na prvi pogled može se učiniti da, osim intenziviranja aktivističkih napora, hijerarhija funkcija prostora u ovom periodu nije drastično izmenjena. Međutim, prilikom rekonceptualizacije projekta i usmeravanja fokusa sa umetničkog projekta na projekat lokalne zajednice, dolazi do zanimljive inverzije: u prethodnoj fazi umetničke intervencije su bile inicirane i inspirisane prostorom, međutim, on se pojavljivao pre svega u funkciji okvira za konkretne događaje i aktere koji su uvođeni u zatečeni ambijent. Nasuprot tome, u fazi razvoja humano-urbane mreže i realizacije njenih aktivnosti, kompleksna struktura hibridnih formata umetničkog, kulturnog i aktivističkog delovanja funkcionisala je kao sredstvo *kojim se kadrira* sam arhitektonski objekat, koji ponovo postaje osnovni akter radnje, arhitektonski *protagonista*. Na taj način, sistem funkcija *scenska-ambijentalna* iz perioda treće faze Vitićevog objekta, koji je bio u funkciji „uokviravanja“ i demarkacije umetničkog čina, sada se transformiše u novonastalu i naknadno generisanu *performativnu funkciju prostora* koja nastaje upravo suprotnim procesom, kadriranjem arhitekture posredstvom specifično formulisanih događaja. O prostoru kao akteru, ne samo na nivou teorijski konstruisanog tumačenja, već i krajnje eksplicitno kroz niz metafora, govore i naslovi prisutni u medijima: *Vitić će opet „plesati“*, *to je sigurno!*; *Vitićev ples u Pragu: svevremenska djela šibenskog arhitekta oduzimaju dah*; *Hoće li Vitićev neboder plesati?*; *Vitić pleše?* i brojni drugi, čemu je svakako doprineo i sam naziv Bakalovog projekta. Posebno je važno primetiti osnovnu razliku u oblicima performativnosti realizovanim u početnoj i ovoj fazi, koja se tiče sredstava kojim se performativnost ostvaruje: u prvoj fazi je ona postignuta artikulacijom arhitektonskog prostora, dok prilikom ostvarenja svoje performativne funkcije u četvrtoj fazi, arhitektonski prostor Vitićevog Nebodera nije pretrpeo gotovo nikakve fizičke promene. Ovakav oblik performativnosti prostora nije ostvaren kroz dizajn arhitektonske forme, već posredstvom mehanizma koji uslovljava specifičan način kontekstualizuje arhitektonskog objekta i čini ga u tom smislu aktivnim, sugerišući da se radi o relaciji između predmeta posmatranja i spoljašnjih faktora koji uslovljavaju način njegovog posmatranja. Analogno tome, performativna funkcija

Vitićevog Nebodera ostvaruje se u intertekstualnom, dijaloški strukturiranom procesu u kom se značenja proizvode u samom kontekstu.

Ovaj proces uspostavljanja Vitićevog Nebodera kao protagoniste specifične priče, i realizacija performativne funkcije ovog objekta kao njegova posledica, pojavljuju se pre svega kao instrument društvenog aktivizma. Ostvarenje performativne funkcije imalo je za posledicu intenziviranje i drugih okružujućih funkcija ovog prostora. Pre svih, ono se ogleda u aktiviranju memorijalne funkcije, koja je četrnaestogodišnjim naporima preispitivanja tradicionalnih modela obnove graditeljskog nasleđa, i dinamičnim procesom realizacije ovog projekta na poseban način istaknuta. Takođe, tema reevaluacije, ponovnog iščitavanja i sagledavanja arhitektonskog nasleđa Jugoslavije, koja je u postjugoslovenskim društvima nakon višedecenijske potrebne distance konačno postala aktuelizovana, prisutna je i na primeru Vitićevog objekta, čime je aktivirana i njegova edukativna funkcija. Navedene dve funkcije direktno saučestvuju u formiranju i pozicioniranju kulturološke funkcije ovog prostora visoko u njegovoj hijerarhiji. U tom smislu, moguće je prepoznati sledeći uzročno-posledični niz:

kardiranje > performativnost postora > intenziviranje drugih funkcija u podsistemu
kulturološke funkcije >> obnova Nebodera

U ukupnom sistemu kompleksne pojavnosti objekta Nebodera, tokom četvrte faze njegovog postojanja, izdvajaju se sledeće dominantne funkcije: performativna, kulturološka (kroz sadejstvo memorijalne i edukativne), zatim, utilitarna (u izmenjenom, poboljšanom obliku) i ambijentalna. Petu fazu postojanja ovog objekta moguće je odrediti sadašnjim trenutkom⁴⁸³, u kom je stambeni toranj Vitićevog nebodera u potpunosti rekonstruisan, a u toku je rekonstrukcija i stambenih krila ovog sklopa (Slika 23).

⁴⁸³ Pod sadašnjim trenutkom podrazumevam 2017. godinu.



Slika 23: Obnovljen stambeni toranj Vitićevog Nebodera u Zagrebu, 2017. godine

U istoriji ovog objekta performativna funkcija pojavljuje se u tri svoja karakteristična oblika, i četiri specifične faze – kao funkcionalistički model performativne funkcije u početnoj i završnoj fazi, zatim, u obliku ko-performativne funkcije arhitektonskog prostora u kontekstima izvođenja scenskih događaja u, i oko objekta u trećoj fazi, i kao specifičan model performativne funkcije u fazi realizacije interdisciplinarnog projekta „Vitić pleše“. Postavljanjem u fokus do nedavno gotovo u celosti marginalizovane arhitekture jugoslovenskog modernizma, ovaj projekat aktivira prostor Nebodera Ive Vitića na specifičan način, čineći ga okosnicom i nosiocem procesa proizvodnje značenja, u kom je arhitektonsku strukturu moguće tumačiti kao *protagonistu*. U svojoj efemernoj i dinamičnoj prirodi, ova uloga je pre svega funkcionisala kao okidač za promenu karaktera kulturološke funkcije ovog prostora, čime se, u krajnjem ishodu, uspostavila kao instrument društvenog aktivizma.

Oblik aktivnosti koji je arhitektonski prostor Vitićevog Nebodera ostvarivao u ovoj fazi, ne odnosi se na fizičku aktiviranost, transformacije, pomerljivost ili pokretanje arhitektonske strukture ovog objekta, već na uspostavljanje pozicije aktera pažljivom kontekstualizacijom prostora. Tom prilikom, kao osnovno sredstvo značenjske transformacije prostora upotrebljen je mehanizam *kadriranja*, kojim se uslovljava

interpretacija, čitanje i razumevanje arhitektonskog prostora kao performativnog. Sredstva kojima je ovaj objekat ostvarivao svoju performativnost u fazi pre realizovane rekonstrukcije, ostaju izvan njegove projektovane stvarnosti, čime je u krajnjem ishodu potvrđeno postojanje iterpretativnog ključa, i načina na koji on funkcioniše u kontekstu mehanizma kadriranja.

7.3 Relacije u sistemu funkcija: scenska i performativna funkcija arhitekture

U kontekstu razmatranja performativnosti arhitektonskog prostora koja nastaje kao rezultat pokretanja mehanizma kadriranja, a koja podrazumeva da sam prostor ne doživljava nikavu, ili gotovo nikakvu promenu u svojoj fizičkoj strukturi, već da se posredstvom interpretativnog ključa, odnosno okvira koji se nalazi izvan projektovane stvarnosti samog objekta on transformiše u performativni entitet, pojavila se potreba za posebnim fokusiranjem na odnose između scenskih svojstava arhitektonskih prostora, i ovako generisane performativnosti.

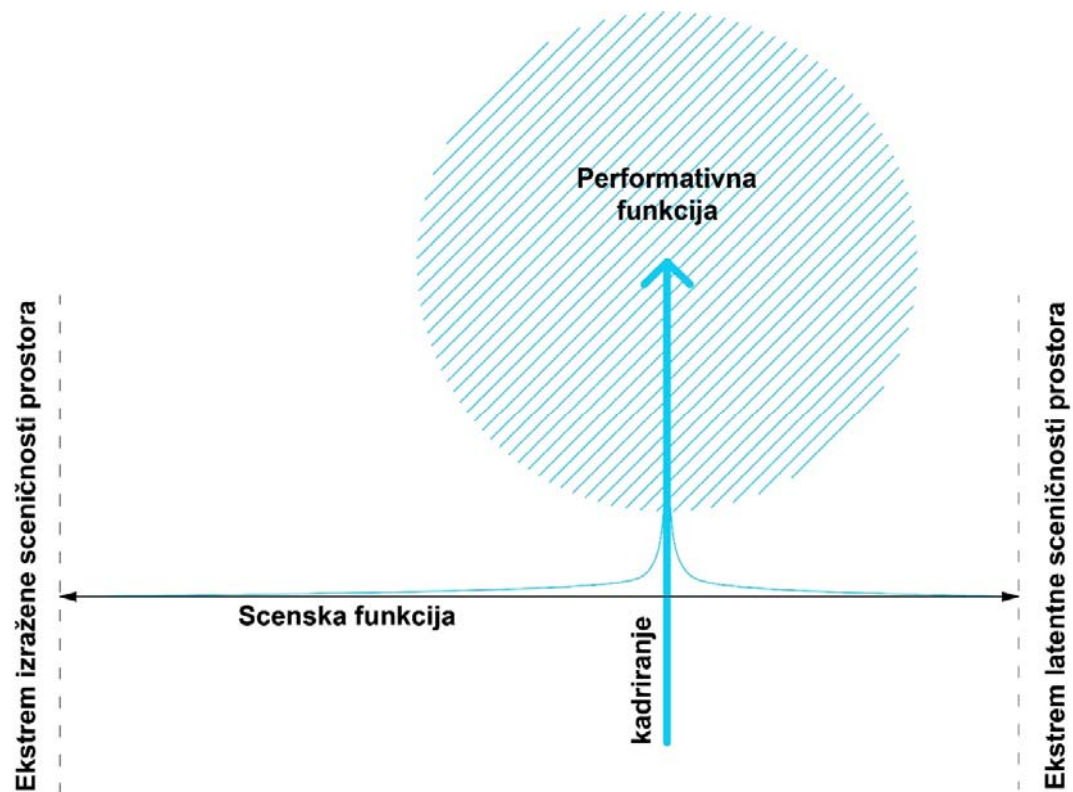
Scenska funkcija arhitekture odnosi se na njeno svojstvo konstruisanja i konstituisanja prizora, i pojavljuje se kao inherentni kvalitet arhitekture kao takve. *Performativna funkcija*, koja nastaje kao rezultat mehanizma kadriranja, pojavljuje se kao neprojektovani, naknadno generisani i efemerni kvalitet arhitektonskih prostora, u specifičnim kontekstima njihove upotrebe ili reinterpretacije. Funkcija koju prostor ostvaruje tom prilikom, jeste funkcija aktera ili protagoniste određene priče, koja neizostavno postoji, bez obzira da li se pojavljuje kao deo društvenog ili umetničkog konteksta. Nametanjem spoljašnjeg okvira koji kontekstualizuje i transformiše prostor tako da on bude doživljen „kao“ *performans*, svojstva arhitektonskog prostora koja pripadaju domenu slikovnog, vizuelnog i reprezentacije, postaju angažovana u svrhu proizvodnje značenja. Drugim rečima, pod uticajem interpretativnog ključa, scenska svojstva prekoračuju sopstvena ograničenja dotadašnje uloge *predstavljanja* i ulaze u područje uspostavljanja i realizacije značenja koja nisu prethodno projektovana i upisana u arhitektonski sistem. Naprotiv, ona su novonastala i specifično generisana u ovom procesu, i deo su narativa, čije jedinstvo je garantovano postojanjem konkretnog arhitektonskog prostora. U tom smislu, u navedenom procesu, *scensko* u arhitekturi stiče svoju dodatnu funkciju.

Ukoliko se u ovom trenutku izuzmu iz razmatranja pojavni oblici performativnosti koji su posledica prethodnog upisivanja ovih svojstava u prostor, u procesu njegovog dizajna (a

koji su razmatrani u okviru mehanizma suočavanja), dolazim do zaključka da je slučajevne korelacije i kadriranja, u odnosu na scensku funkciju moguće tumačiti do određene mere u istom ključu, s obzirom da se radi o naknadno generisanim oblicima performativnosti, u kojima novouspostavljene funkcije neizostavno ostvaruju određenu vezu sa scenskim svojstvima prostora. Takođe, u oba mehanizma dolazi do pojave spoljašnjeg faktora koji na određeni način, posredno ili neposredno, značenjski transformiše sam prostor. Izdvajanje mehanizma korelacije neophodno je zbog specifičnosti konteksta u kom se realizuje, a koji podrazumeva sinergijske i kolaborativne odnose između pojedinačnih segmenata zarad postizanja celine scenskog izvođenja. O tome svedoči i poseban model performativnosti koji se u tom kontekstu ostvaruje, opisan kroz ko-performativnu funkciju. Međutim, budući da se posmatraju kao naknadno generisani kvaliteti arhitekture, u kojima se svojstva performativnosti pojavljuju kao privremena i ključno određena trajanjem priče/događaja, odnosno uslovljenog posmatranja, zaključujem da za odnos scenske i (ko)performativne funkcije važi sledeće:

U kontekstu mehanizma kadriranja, tokovi scenske funkcije prostora, koji u kontinuiranom obliku postoje u određenom arhitektonskom objektu (bilo u latentnom ili izraženom stanju), postaju presečeni spoljašnjim faktorom kadriranja, kada se scenska svojstva izmeštaju iz svog prvobitnog toka i transformišu na značenjskom nivou. Prilikom ovih transformacija, scenski aspekti arhitektonskog prostora ulaze u procese proizvodnje značenja tako što ostvaruju dodatnu funkciju performativnosti (Dijagram 3).

U kontekstu mehanizma korelacije, prostor ulazi u sinergijski dijalog sa elementima događaja koji se u njega uvodi, prilikom čega se, kao posledica, intenzivira karakter scenske funkcije. U tom smislu, osnovna razlika u relacijama koje se unutar navedenih mehanizama uspostavljaju u odnosu na scensku funkciju, je u tome što se u procesima korelacije između prostora i događaja, scensko u arhitekturi ostvaruje kao *naknadni ishod* uspostavljenog dijaloga, odnosno, ko-performativne funkcije, dok se prilikom pokretanja mehanizma kadriranja scensko u arhitekturi uspostavlja kao *sredstvo* kojim se značenja proizvode.



Dijagram 3: Mehanizam kadriranja: dijagram odnosa između scenske i performativne funkcije arhitekture - kontinualni tok scenskih svojstava prostora, presečen privremenim transformacijama na nivou značenja

8. KOMPLEKSNI OBLICI PERFORMATIVNOG ARHITEKTONSKOG PROSTORA

Prethodna poglavlja bila su posvećena analizi pojedinačnih mehanizama i relevantnih primera u kojima se performativnost dominantno ostvaruje posredstvom jednog od detektovanih mehanizama. Kako u realizacijama arhitektonskih prostora kao performativnih, mehanizmi najčešće ne deluju izolovano, već u dinamičnim formacijama njihove međusobne koegzistencije, završno poglavlje biće posvećeno kompleksnim oblicima performativnog arhitektonskog prostora. U njegovom nastavku biće analizirani primeri ovog fenomena, koji se nalaze na krajnjim suprotstavljenim ishodišnim ekstremima arhitekture: apsolutnom („total“) dizajnu, i arhitektonskom neprojektovanju⁴⁸⁴ („ne-dizajnu“, eng. *non-design*), kao paradigmatiskim primerima fenomena performativnosti arhitektonskog prostora.

8.1 Apsolutni dizajn i performativnost prostornih nivoa

Kompleksan oblik performativnog arhitektonskog prostora, pozicioniranog na ekstremu apsolutnog, odnosno, „total“ dizajna biće razmatran kroz slučaj prostora studija Baržak (fr. *Barjac*, koji nosi i ime Ribot (*La Ribaute*)), nemačkog umetnika Anselma Kifera (Anselm Kiefer). Kifer je likovni umetnik koji je tokom svog delovanja razvio specifičan izraz, na nivou razmere i sredstava koje koristi, preusmeravajući ih sa isključivo slikarskih, na kompleksno sadejstvo slikanih, vajanih i arhitektonskih elemenata. Platformu sa koje Kifer stvara danas, moguće je označiti kao dominantno arhitektonsku, odnosno, prostornu.

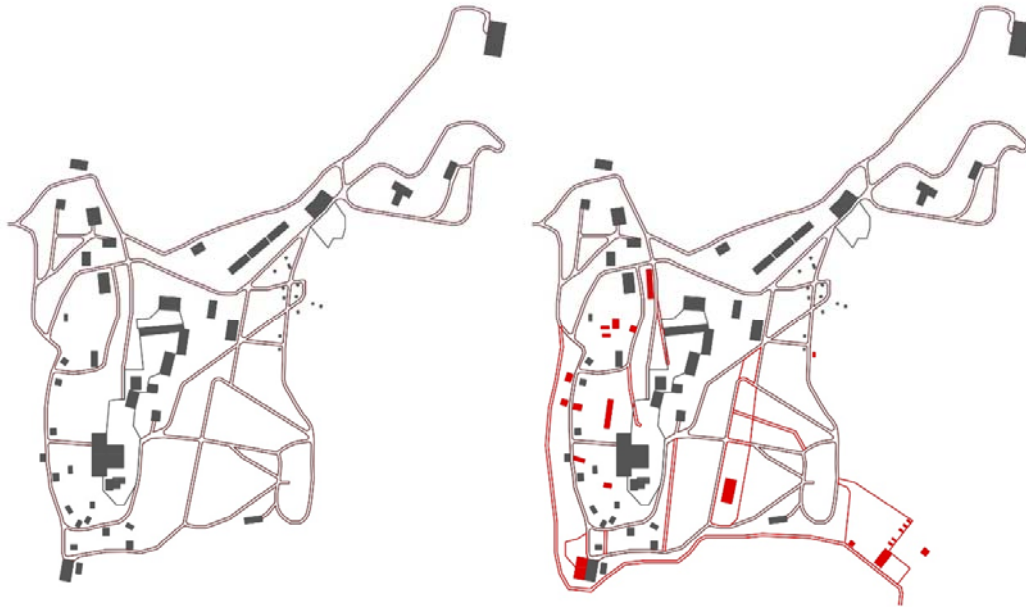
Anselm Kifer 1992. godine seli se u napuštenu fabriku svile u blizini francuskog mesta Baržak, koja najpre funkcioniše isključivo kao njegov studio. U periodu od 1993. do 2008. godine, Kifer započinje i izvodi izgradnju arhitektonsko-urbanističkog kompleksa na mestu ruinirane fabrike, koji postaje dugogodišnje mesto njegovog života i kompleksna prostorna struktura koja je prerasla u izvesnu laboratoriju umetničkog rada. Njena transformacija razvijala se do te mere da je i sama postala autentično umetničko delo.

Kifer kompletnu strukturu ove gotovo urbanističke celine, od prostornog planiranja (prosecanja ulica, pravaca i definisanja zona), preko koncipiranja i izgradnje

⁴⁸⁴ Misli se na pojam *neprojektovanja*, kako ga formuliše Dajana Agrest.

arhitektonskih objekata, paviljona i struktura, zatim, izvođenja arhitektonsko-skulpturalnih prostornih instalacija i umetničkih artefakata, izvodi u potpunosti samostalno i intuitivno (sa brojnim pomoćnicima), ali bez prethodnog plana, i bez asistencije inženjera arhitekture ili statičara. Sam kompleks se sastoji od nekoliko rekonstruisanih i reutilizovanih građevina bivšeg kompleksa fabrike svile, amfiteatralne betonske strukture značajnih razmera, sistema podzemnih tunela i „hipostilne dvorane“, nadzemnih pasarela koje spajaju pojedinačne građevine, zatim, slobodnostojećih struktura arhitektonskih paviljona u kojima su smeštena umetnička dela, nekoliko desetina betonskih kula koje formiraju kompleksnu prostornu instalaciju na otvorenom, biblioteke i jezera. Čak i danas, uprkos činjenici da je Kifer preselio svoj studio na novu lokaciju, sa najavama da je rad u Ribotu završen i prepušten njegovoj daljoj transformaciji isključivo protokom vremena, studio Baržak 2014. godine dobija novu strategiju razvoja⁴⁸⁵, i nastavlja i dalje da se transformiše, novim izgradnjama i specifičnim intervencijama (Slika 24).

⁴⁸⁵ 2014. godine otvorena je trajna arhitektonska instalacija nemačkog umetnika Wolfganga Laiba (Wolfgang Laib), pod nazivom „From the Known to the Unknown—To Where Is Your Oracle Leading You“, u podzemnom delu Kiferovog studija Ribot. Dugačka oko 40 metara, „voštana soba“ ovog umetnika je prva u seriji intervencija drugih umetnika, koje Kifer planira da angažuje, transformišući na taj način Ribot u javni izložbeni prostor.



Slika 24: Nastavak transformacije studija Ribot Anselma Kifera: uporedni prikaz planimetrije studija, skica nastala na osnovu Google Maps prikaza 29. marta 2017. godine (levo) i 18. novembra 2017. godine (desno)

Pored utilitarne slojevitosti ovog prostora, koji istovremeno funkcioniše kao stambeni prostor, atelje i umetničko delo samo po sebi, ono je višestruko slojevito kada se posmatra sa aspekta prostornih nivoa na kojima je delo kao intervencija realizovano. Naime, Ribot je moguće čitati kao:

- intervenciju na nivou pejzaža;
- skup nadzemnih i podzemnih umetničkih intervencija u razmerama *land art*-a;
- urbanističku intervenciju na nivou mikro-područja;
- arhitektonsku grupnu formu/arhitektonski kompleks;
- seriju pojedinačnih arhitektonskih objekata/paviljona;
- niz enterijerskih prostornih instalacija i rešenja;
- seriju umetničkih objekata/skulptura;
- seriju slikarskih radova velikih formata.

Navedeni prostorni nivoi na kojima Kifer realizuje svoje intervencije, egzistiraju u dinamičnim međuodnosima koji grade suštinu ovog kompleksnog umetničkog gesta. U

tom smislu, Ribot može da se tumači i kao umetničko delo koje je u svojoj suštini strukturalno: ono podrazumeva postojanje određenog sistema odnosa koji „određuje i uslovljava značenja, izgled, materijalnu strukturu dela“⁴⁸⁶, odnosno, „zasniva se na formalnim postupcima stvaranja dela povezivanjem elemenata u poredak (likovnih, vizuelnih, prostornih, prostorno-vremenskih, znakovnih) odnosa“⁴⁸⁷. Uočeni nivoi istovremeno koreliraju sa nivoima egzistencijalnog prostora koje u teoriju prostora uvodi Kristijan Norberg Šulc (Christian Norberg-Schulz). Prema Šulcu, sve odrednice egzistencijalnog prostora, koji „predstavlja čovekovo *postojanje na svetu*“⁴⁸⁸ istovremeno su psihičke i fizičke prirode. Nivoi egzistencijalnog prostora tako čine „strukturu totaliteta prostora, koja odgovara strukturi ljudskog postojanja“⁴⁸⁹. Za nivoe koje prepoznaje Šulc, karakteristično je da „polazeći od nivoa stvari, pa idući prema nivou prirode, područja postaju sve šira, dok istovremeno opada preciznost. U stvarima se sve *svodi u žižu*, dok se u prirodi *sve sadrži*“⁴⁹⁰, iz čega, Šulc zaključuje, proizilazi da „nivoi mogu da *predstavljaju* jedni druge“⁴⁹¹. Proces predstavljanja, o kom govori Šulc, opisuje neizostavne međusobne uticaje prostornih nivoa egzistencije, koji se uvek realizuju dvosmerno: u smeru kretanja od najšireg nivoa (pejzaža) ka nižim, odvija se proces *konkretizacije*, time što „čovek „prima“ sredinu koja ga okružuje, pa je sažima u žižu konkretnih zgrada ili stvari“⁴⁹², dok se u suprotnom smeru (počevši od nivoa ruke) odvija proces *projekcije* nižih nivoa u svoju okolinu⁴⁹³. U tom smislu, Šulc opisuje egzistencijalni prostor kao „simultani totalitet“, u kome nivoi međusobnim delovanjem formiraju „kompleksno dinamično *polje*“⁴⁹⁴. Kompleksna struktura prostornih nivoa studija Ribot, u svojoj arhitektonskoj artikulaciji funkcionise upravo kao oprostorenje i konkretizacija egzistencijalnog prostora njegovog

⁴⁸⁶ Miško Šuvaković, op. cit., *Pojmovnik teorije umetnosti...*, 679.

⁴⁸⁷ Ibid.

⁴⁸⁸ Kristijan Norberg-Šulc, *Egzistencija, prostor i arhitektura* (Beograd: Građevinska knjiga, 2002), 48.

⁴⁸⁹ Ibid, 58.

⁴⁹⁰ Ibid.

⁴⁹¹ Ibid.

⁴⁹² Ibid, 59.

⁴⁹³ Ibid.

⁴⁹⁴ Ibid.

tvorca. Kiferov arhitektonski prostor u tom smislu predstavlja „konkretni, fizički vid i rezultat“⁴⁹⁵ odnosa koji Kifer ostvaruje sa svojom okolinom.

Analiza ovog prostora kao performativnog, u prvi plan postavlja razmatranje uloga koje nivo arhitektonskog prostora (koji korelira sa Šulcovim nivoom kuće) ostvaruje i ispunjava u odnosima sa susednim prostornim nivoima. Drugim rečima, nastavak analize ticaće se arhitekture i njene uloge u okviru celine ovog projekta.

Arhitektura studija Ribot

Intervencije koje Kifer sprovodi na nivou arhitektonskog prostora, moguće je grubo podeliti u dve osnovne kategorije: (1) pojedinačne objekte/slobodnostojeće paviljone koje Kifer gradi kao prostorne okvire za instalacije, skulpture i slike; i (2) prostorne intervencije arhitektonskih razmera, kao same umetničke radove. Navedena podela je uslovna, i nikako nije apsolutna, budući da se u svim segmentima ove kompleksne celine ostvaruje živo i dinamično sadejstvo ovih pozicija, čime bi bilo moguće uvesti i treću prostornu kategoriju, koja opisuje ukupnost ove intervencije. Za potrebe analize performativnosti i razlaganja nivoa na kojima se ona ostvaruje u ovom radu, analiza će se zadržati na prve dve prepoznate kategorije.

U intervjuu prikazanom u dokumentarnom filmu „Over Your Cities Grass Will Grow“⁴⁹⁶, Kifer objašnjava sopstvenu potrebu za izgradnjom paviljona u koje smešta umetnička dela u okviru Ribota:

„Slikama je potrebna njihova sopstvena građevina kako bi stupile na snagu, njihovo sopstveno mesto kako bi bile učinkovite. Tek tada one mogu da eksplodiraju u svet. [...] Građevina sugerise distancu. Ona ne mora da bude primećena, posmatrači mogu da se približe ili udalje. Ali građevina govori: 'Ovde nešto počinje'.“⁴⁹⁷

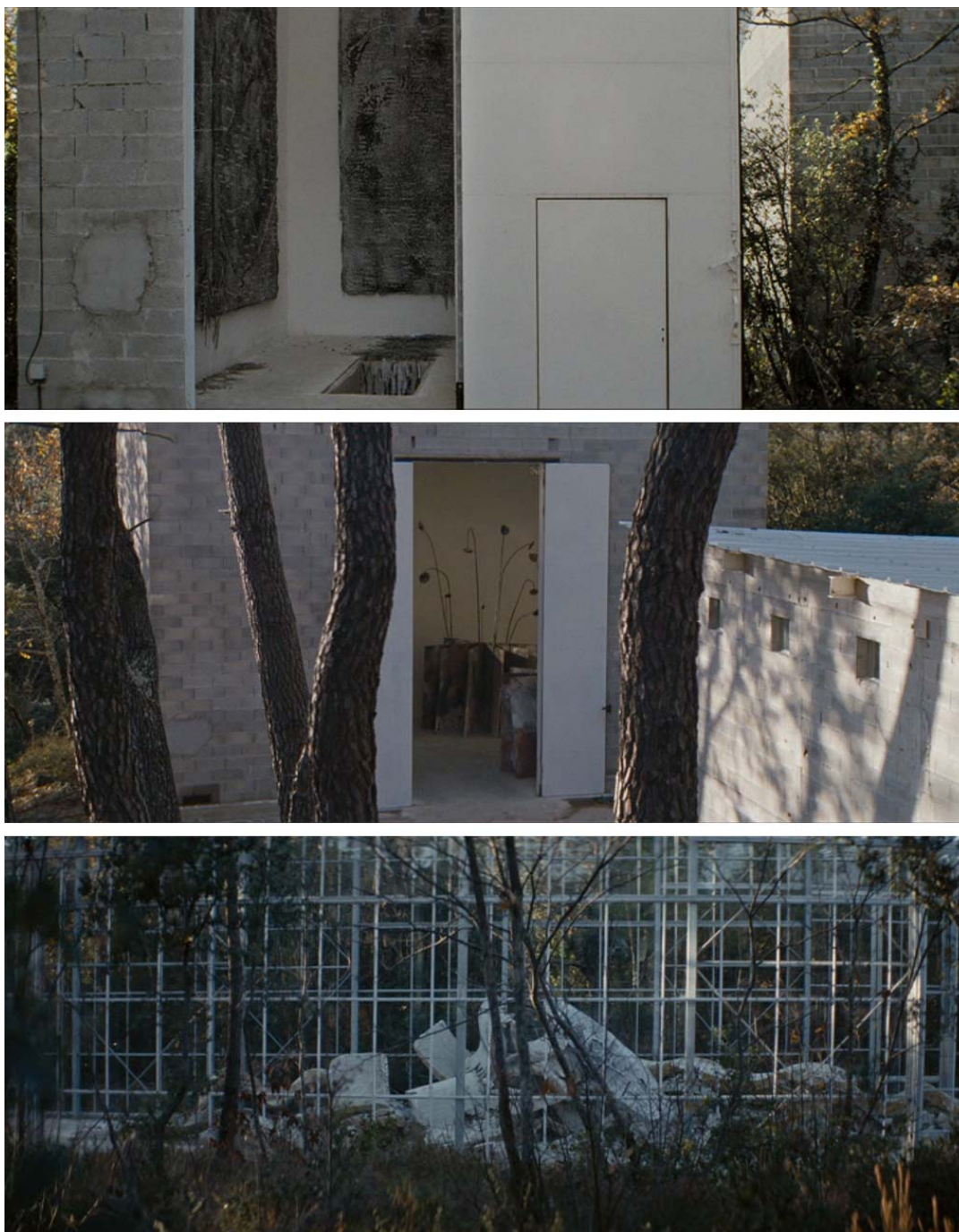
⁴⁹⁵ Ibid, 68.

⁴⁹⁶ „Over Your Cities Grass Will Grow“ je naziv dokumentarnog filma o Kiferovom studiju Baržak. Film je snimljen 2010. godine, a njegov autor je Sofi Fajns (Sophie Fiennes).

⁴⁹⁷ Anselm Kifer, u intervjuu prikazanom u dokumentarnom filmu „Over Your Cities Grass Will Grow“.

Navedeni citat ukazuje na Kiferovu potrebu za arhitektonskim prostornim okvirom za svoja umetnička dela (slike i objekte). Ističući i sam neophodnost za uspostavljanjem određenih granica, rubova i pragova, kako bi koncentracija koja je neophodna za doživljaj umetnosti mogla da bude omogućena⁴⁹⁸, Kifer svoje paviljone ne tumači kao neophodni okvir za *izlaganje* svojih dela, već se oni pojavljuju kao prostorni nivo koji je delu potreban, kako bi ono do kraja bilo uspostavljeno na željeni način. Njegovi učinci postaju omogućeni tek u sadejstvu sa arhitektonskim okvirom. Paviljonske strukture koje realizuje Kifer funkcionišu u sklopu celine kao prostorni gestički performativi, koji svojom prostornom artikulacijom „inkorporiraju iskaz“: *Ovde nešto počinje*, o čemu svedoči i sam autor. Time paviljonske strukture studija Ribot direktno učestvuju u proizvodnji značenja. Ona se odvija između nižih prostornih nivoa artikulisanih slikama, skulpturama i objektima, prostornog nivoa sobe/kuće koju Kifer artikuliše u vidu paviljonskih struktura, i šireg prostornog nivoa pejzaža okoline Baržaka. Nivo pejzaža dvojako učestvuje u izgradnji ukupnosti Kiferovih dela: brojne paviljone Kifer formira kao potpuno transparentne staklene strukture putem kojih okolni pejzaž postaje direktno uključen u percepciju rada, a sa druge strane, sagledavanje paviljona u sklopu celine je takvo da zahteva određeno vreme prilaska, te pejzaž čini neizbežan fizički kontekst koji se nužno percipira pri izgradnji ukupnog doživljaja samih radova (Slika 25). Na taj način viši prostorni nivoi konkretizuju umetnički objekat, funkcionišući kao završetak artikulacije njegovih značenja, dok istovremeno, sama umetnička dela projektuju sopstvena značenja na više prostorne nivoe, inicirajući time opisano međudejstvo.

⁴⁹⁸ Pogledati detaljnije u video snimku intervjua: Tim Marlow (Tim Marlow), Anselm Kifer i Dejvid Čiperfield (David Chipperfield), Royal Academy of Arts, London, 2014. dostupno na: <https://www.royalacademy.org.uk/article/kiefer-and-chipperfield-talk-space>



Slika 25: Međudejstvo prostornih nivoa u okviru Kiferovog rada: nivo ruke (umetnička dela), nivo kuće (paviljonske strukture), nivo pejzaža (područje okoline Baržaka, i okruženje kompleksa Ribot)

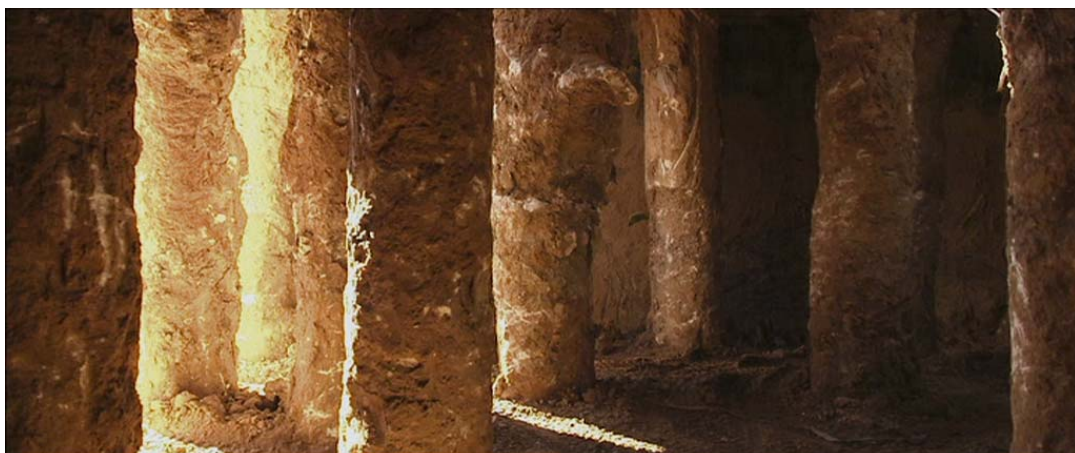
Opisani segmenti Kiferovih prostora – paviljonske strukture u sklopu Ribota – ostvaruju svoju performativnu funkciju posredstvom mehanizma korelacije između viših i nižih

prostornih nivoa, i istovremeno posredstvom mehanizma suočavanja, budući da se stavljaju u funkciju kontrolisanja i usmeravanja doživljaja posmatrača.

Kiferovi prostori koji pripadaju drugoj načelnoj grupi arhitektonskih intervencija odnose se na segmente kompleksa ovog studija/umetničkog dela koji svoju performativnost ostvaruju pre svega posredstvom mehanizma suočavanja, a koji podrazumevaju specifično dizajnirane prostore koji artikulacijom svoje fizičke strukture i svojom materijalnošću proizvode određena dejstva i učinke. Kifer ove segmente prostora kreira kao skulptoralne gestove arhitektonskih razmera, u koje je moguće ući, i koje je moguće sagledati i proživeti u direktnom fizičkom i otelovljenom susretu sa njima.

Specifičnost Kiferovog rada na svim nivoima ogleda se u *estetici ruine*, koju on kontrolisano proizvodi u procesu kreiranja svojih umetničkih objekata i slika, a koja je posebno karakteristična i za segmente njegovog rada koji prerastaju u razmere arhitektonskih prostora. Ono što je karakteristično za proces njihovog nastanka jeste ciklični odnos konstrukcije i destrukcije, kao i postupak inverzije u odnosu na konvencionalni proces stvaranja arhitekture – u ovom slučaju krajnja forma prostora se pojavljuje kao ishod otvorenog procesa, a ne kao jasno i unapred definisan cilj.

Najupečatljiviji segment iz ove grupe prostora jeste arhitektonska instalacija na otvorenom, koncipirana kao grupna forma betonskih kula u „parkovskoj“ strukturi. Formirane kao naslage betonskih prostorija i „međuspratnih“ ploča, bez međusobnih veza, potkonstrukcije ili statičkog proračuna stabilnosti, ove kule egzistiraju u statičkoj napetosti, na granici urušavanja. Tema postepene razgradnje fizičke strukture čitljiva je na nivou morfologije samog sklopa, jednako kao i na nivou materijala i tekstura koje Kifer proizvodi. Repeticijom određenih motiva i proporcija koje upotrebljava na kulama, Kifer gradi i veliku amfiteatralnu dvoranu, jednako bez proračuna temelja ili statike, u nadi da će se vremenom sama struktura delimično urušiti, ili dodatno napustiti ravnotežni položaj pod uticajem sleganja tla. Treći karakterističan prostor iz ove grupe, umetnik koncipira kao strukturu nalik na hipostilnu dvoranu, podzemni prostor u gustom i nepravilnom rasteru stubova. Ovaj prostor je nastao prokopavanjem tla, nasipanjem betona, i tek naknadno, uklanjanjem zemlje koja se nalazila između ovako nastalih stubova. Na taj način, prostor je dobio specifičan ritam, teksturu i tretman svetlom, čime Kifer dominantno određuje ovaj ambijent (Slika 26).



Slika 26: Arhitektonske instalacije i skulpture arhitektonskih razmera u Ribotu: „hipostilna dvorana“ nastala ulivanjem betona u zemlju; amfiteatralni prostor, i sistem kula u spoljašnjem prostoru sa karakterističnim oblikovanjem i motivima

Navedeni prostori Anselma Kifera, koji reflektuju paradoksalnu prirodu *dizajnirano-ruiniranog*, postaju performativni na nekoliko nivoa. Prvi nivo se tiče činjenice da ovi prostori apsorbuju i reflektuju narative koji svedoče o njihovom nastanku kroz procese

taloženja, prostorno-vremenskih naslaga, konstrukcije i destrukcije, i postaju na neki način oprostorenje protoka vremena kroz sopstvenu materijalnost kao njegov „prostorni dokaz“. Inkorporirajući u svoju formu narativ koji je delimično jasno predodčen i čitljiv, a delimično zbunjujući s obzirom da se nalazi u nejasnom području između konstruisanog i slučajnog, prostor funkcioniše kao okidač za proizvodnju i učitavanje dodatnih značenja. Sa druge strane, vidljivi procesi nastanka prostora i (kontrolisanog) ruiniranja, bivaju nastavljeni njihovim stalnim transformacijama pod dejstvom protoka vremena, kome su dalje prepušteni. Iako je prostor u potpunosti statičan, umetnik ga percipira i koncipira kao stalno aktivnog kroz vreme, kao proces i tok. Istovremeno, prostor je u celosti „dizajniran“. Čak i onaj segment koji se prepušta slučaju i vremenu, jeste autorska namera. U tom smislu, sam prostor prerasta u sveopšti proces transformacija, koji u tom smislu postaje aktivni subjekat i protagonista na prvi pogled nevidljive priče koja se postepeno razvija kroz vreme.

Još jedan nivo performativnosti celine prostora studija Ribot, ostvaruje se posredstvom međudejstva podzemnih i nadzemnih struktura, ili međudejstva pojedinačnih prostorija/prostora njihovim sagledavanjem u seriji, i kreiranjem, slično kao u slučaju Jevrejskog muzeja u Berlinu, biotopičnih narativa u ishodima pojedinačnih posmatranja prostora. Naime, svaka nadzemna struktura tematski i fizički je povezana sa podzemnom strukturom lavirinta i tunela. Kifer navodi da prostori u podzemnim etažama nose tragove procesa koji su se odvijali iznad, dok istovremeno, nadzemna struktura funkcioniše kao odraz onoga što se nalazi ispod⁴⁹⁹. Ove veze, osim tematski i likovno, nekada se ostvaruju direktno fizički, vertikalnim komunikacijama, dok nekada funkcionišu kao nagoveštaji u formi prodora svetla iz nadzemnih u podzemne etaže, čineći na taj način da se ukupni narativ u percepciji posmatrača gradi postepeno i nelinearno (Slika 27). U potencijalnim putanjama koje Kifer formira, fizičke prostorne granice artikulisane arhitekturom funkcionišu kao elementi demarkacije između „ovde“ i „tamo“. Diverzitet prodora kroz ovako postavljene granice gradi i mogućnost nastanka biotopičnih narativa u ishodu.

⁴⁹⁹ Anselm Kifer, u intervjuu prikazanom u dokumentarnom filmu „Over Your Cities Grass Will Grow“.



Slika 27: Horizontalne i vertikalne veze između pojedinačnih prostorija/prostora u Ribotu: vertikalne komunikacije, prodori svetla, i sukcesivno sagledavanje – granice arhitektonskog prostora kao elementi demarkacije između „ovde“ i „tamo“, i prodori kroz njih

Arhitektonski prostor koji Anselm Kifer realizuje u svom studiju Baržak, primer je „total“ dizajna i apsolutno kontrolisane (dizajnirane) prostorne situacije, koja upravo zbog toga

postaje kontradiktorna, kada se uzme u obzir proces njenog stvaranja koji podrazumeva intuitivno, otvoreno delovanje, prepušteno slučaju. Na taj način, ovaj umetnički rad funkcioniše u izraženoj napetosti između sledećih (prostornih) kvaliteta:

konstruisano / *spontano*

režirano / *slučajno*

stvoreni prostor / *devastirani (ruiniran) prostor*

nastajanje / *propadanje*

nađeno (zatečeno) / *intervencija*

konstrukcija / *destrukcija*

statični prostor / *prostorni tokovi*

konačno / *ciklično*

apsolutna kontrola / *neizvestan ishod*

Razloge zbog kojih Kifer u jednom sistemu sažima ovako kontradiktornie karakteristike prostora, on precizno ilustruje u intervjuu u kom biva upitan zbog čega gradi ruine, nakon čega odgovara: „Zato što ruine... one nisu završene, one su početak.“⁵⁰⁰ Ističući njihovu vidljivu *otvorenost* i aktivnost (za razliku od prividne pasivnosti tek završenih građevina), Kifer svoje delo koncipira kao materijalizaciju *procesa*, na svim nivoima, od dugotrajnog i izraženo vremenski određenog nastanka pojedinačnih umetničkih dela, do procesa neprimetnih ali kontinuiranih transformacija ovog prostornog ansambla, prepuštenog vremenu. Na taj način, umetnički artefakti Anselma Kifera i njihov prostorni okvir se sažimaju do te mere da sam prostor, u svojoj ukupnosti, postaje autentično i samostalno delo.

Među funkcijama koje prostor ostvaruje - gde je od najizraženijih moguće navesti estetičku, ambijentalnu, scensku, dramaturšku i urbanističku – istaknuto mesto u

⁵⁰⁰ Anselm Kifer, u intervjuu: Tim Marlow (Tim Marlow), Anselm Kifer i Dejvid Čiperfeld (David Chipperfield), Royal Academy of Arts, London, 2014. dostupno na: <https://www.royalacademy.org.uk/article/kiefer-and-chipperfield-talk-space>

hijerarhiji zauzima i performativna funkcija, realizovana kao kompleksan sistem različitih nivoa na kojima se prostor realizuje kao aktivni i produktivni proizvođač značenja.

8.2 Performativnost arhitektonskog *ne-dizajna* kao paradigma fenomena

Primer performativnosti arhitektonskog prostora koji se nalazi na sasvim suprotnom kraju od sveta u celosti dizajniranog od strane jednog čoveka, a koji zauzima poziciju spontano nastalog arhitektonskog fenomena i pripada pojmu neprojektovanja, odnosi se na fenomen *arhitektonskih otisaka*.

Dejstva navedenog fenomena proizilaze iz prirode iskustva kretanja kroz urbanu matricu, za koju Kevin Linč (Kevin Lynch) primećuje: „Posmatrači su impresionirani, čak i u sećanju, vidnim 'kinestetičkim' kvalitetom putanje, osećanjem pokretanja duž nje: skretanje, usponi, padovi“⁵⁰¹. U ovim procesima sagledavanja, kako Najdžel Kouts navodi, „grad kombinuje mnoštvo iskustava koja nikada nisu bila namerna bilo koga od njegovih tvoraca; on konstituiše složenu isprepletenu mešavinu [...] koja omogućava višestruke interpretacije i formiranje sećanja“⁵⁰². Efekti koje arhitektonski otisci proizvode, nastaju kao rezultat ovakvog dinamičnog, nepredviđenog i neplaniranog iskustva urbanog pejzaža, prilikom kog se razvija specifičan proces *proizvodnje imaginarnog*.

Arhitektonski otisak, kao neprojektovani prostorni fenomen, nastaje kao posledica urbane tranzicije grada i promene njegove morfologije. Iako uslovi pod kojima otisci nastaju i pojavljuju se, nisu jednoznačno određeni, otisci su najizraženije prisutni u procesima morfološke transformacije kvartova, najčešće jednorodnih kuća u nizu, kada one bivaju zamenjene višespratnim višeporodičnim stambenim zgradama. U nelinearnom i vremenski rastegnutom procesu ovakve urbane transformacije i tranzicije, srušena kuća ostavlja dvodimenzionalni trag – *otisak* – na zabatnom zidu susedne građevine, koji neretko sadrži fragmente fizičke strukture srušene kuće, tragove prethodne funkcije, ili procesa koji su se u njoj odvijali. Direktnim eksponiranjem ovih tragova u javnom prostoru grada, otisak funkcioniše kao metaforička „projekcija“ prethodnog života srušene kuće, i

⁵⁰¹ Kevin Lynch, *The Image of the City* (Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1960), 97.

⁵⁰² Nigel Coates, op. cit., *Narrative Architecture...*, 47.

istovremeno, kao „prostorni dokaz“ koji postaje okidač za dinamičnu proizvodnju narativa unutar prostorno-vremenskih procepa u razvoju i transformaciji gradskih kvartova.

Artikulacija ideje o *arhitektonskim otiscima* zasnovana je na procesima građenja, i načinima na koje se ovi procesi pojavljuju i percipiraju na nivou urbanog pejzaža. Morfološka tranzicija grada, kao posledica tranzicije celokupnog društva i dugotrajan proces koji se gotovo nikada ne odvija u jednom dahu, čini da se gradski pejzaž pod uticajem individualnih procesa građenja transformiše gotovo na dnevnom nivou. Ovi promenjivi prizori gradskog prostora poseduju izraženi potencijal za otvorenosću ka fenomenu koji Dajana Agrest označava kao *mise-en-se'quence*⁵⁰³. U njegovim okvirima urbano okruženje je pre svega shvaćeno kao set fragmenata, nasuprot zatvorenom „objektu čitanja“, a prilikom njegove analize, u fokusu razmatranja nije nužno sam sadržaj, već pre njegova *stanja i uslovljenosti*⁵⁰⁴. *Mise-en-se'quence* se, prema tome, odnosi na *situaciju* koja omogućava slobodnu inskripciju značenja. Ova mogućnost inskripcije, u kontekstu arhitektonskih otisaka, suštinski je uslovljena njegovim fizičkim i prostornim karakteristikama.

Produktivno čitanje otiska

Kao fenomen koji je esencijalno arhitektonski, otisak se pojavljuje kao oprostorenje određenih prostornih opozicija i serija kontradiktornosti. Otisak nastaje kao proizvod rušenja postojeće arhitekture - on postoji unutar novouspostavljenog prostorno-vremenskog i morfološkog procepa u urbanom tkivu, i nestaje sa izgradnjom novog arhitektonskog objekta. Dok arhitektura kao takva nastaje sa izgradnjom i nestaje sa rušenjem, „otisak predstavlja specifičan oblik arhitektonskog paradoksa – njegovo

⁵⁰³ O ovom fenomenu je detaljnije bilo reči u poglavlju *Tokovi, dejstvenost i ishodišni ekstremi arhitekture*, u kontekstu teorija projektovanja i neprojektovanja (detaljnije u: Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 523-524). Analogno pojmu mizanscen (*mise-en-scène*), koji označava položaj i kretanje u sceni, *mise-en-se'quence* se razume kao sekvenca (u kontekstu gradskog prostora), za koju se vezuje produktivno čitanje prostora.

⁵⁰⁴ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 523.

postojanje se vezuje za upravo suprotan proces⁵⁰⁵. Istovremeno, pitanje materijalnosti samog otiska otkriva nove slojeve kontradikcija: dok je otisak primarno određen nestajućim arhitektonskim objektom (srušenom kućom) – jednako na morfološkom nivou, i na nivou značenja koja apsorbuje – njegovo postojanje je uslovljeno susednim objektom. U tom smislu, materijalnost samog otiska je određena jednako postojećom i srušenom kućom, dok istovremeno, on ne pripada ni jednom ni drugom entitetu. Otisak ne pripada nepostojećoj kući, već funkcioniše kao specifičan oblik *sećanja* na kuću. Budući da je delimično definisan fizičkim procepom (prazninom) koja je nastala rušenjem, kao i graničnom ravni između dve pojedinačne parcele, odnosno, dvodimenzionalnom „projekcijom“ nekadašnje arhitekture, otisak ne svedoči isključivo o praznom prostoru, već postaje eksplicitni materijalni dokaz arhitektonskog odsustva (Slika 28).



Slika 28: Arhitektonski otisci kao tragovi nestajuće arhitekture, i nosioci slojeva privatnog prostora koji postaje eksponiran – fotografije iz projekta „Restarchitektur“, fotograf: Markus Bak (Marcus Buck)

⁵⁰⁵ Višnja Žugić, Marija Marić, Branislav Mirkov, „Lifeprint“, u *Personal Infrastructures - 2010 SMIBE Short Film Competition*, SMIBE, The Society for Moving Images about the Built Environment, Chicago, USA, 2010; zvanično objašnjenje konkursnog rada (kratkog filma).

Uspostavljanje procepa u urbanom tkivu nije samo prostorno, već je i vremenski određeno. Proces izgradnje nove zgrade kontinuirano transformiše strukturu samog otiska, kao i mogućnosti njegove percepcije. Ovaj fenomen tako nastaje u vremenskom procepu između postojanja dve različite arhitekture, i u tom smislu, njegova priroda često postaje izuzetno efemerna. Dok, za razliku od otisaka, arhitektura u svom najkonvencionalnijem konceptu podrazumeva kategoriju koja je esencijalno trajna, efemernost otiska čini još jednu u nizu kontradikcija koje su karakteristične za analizirani prostorni sistem. Uzimajući u obzir prostorne opozicije koje su sadržane u jednom fenomenu, moguće je ustanoviti osnovne karakteristike arhitektonskog otiska: radi se o privremenom, graničnom, dinamičnom i metaforičkom arhitektonskom prisustvu unutar prostorno-vremenskog procepa u morfološkoj tranziciji grada. Ovi specifični fizički uslovi karakteristični za jedan otisak, funkcionišu kao osnovni impuls za preplitanje realnih i imaginarnih *svetova*, onog trenutka kada se posmatrač susretne sa ovom prostornom situacijom, „uključujući u igru silu koja je analogna sili nesvesnog”⁵⁰⁶.

U svojoj suštinski nestabilnoj prirodi, arhitektonski otisak se ponaša kao paradigmatički primer fenomena koji Dajana Agrest označava kao neprojektovanje (eng. *non-design*): „semiotički heterogeni objekat na koji utiče mnoštvo različitih označavajućih stvari i kodova”⁵⁰⁷. Posmatran kao neprojektovanje, arhitektonski otisak je moguće razumeti kao tekst koji se pojavljuje u dijaloški strukturiranom sistemu intertekstualnih odnosa. Na nivou urbaniteta, tekst arhitektonskog otiska konstantno korelira sa drugim tekstovima iz svog neposrednog okruženja. Budući da je prisutan u mreži okružujućih tekstova (koji pripadaju stvarnosti urbanog pejzaža), otisak funkcioniše kao određena vrsta *intervencije* u svoj semantički kontekst, dok simultano, upravo ovaj kontekst, sa svojom gustinom značenja, „semantičkim volumenom”⁵⁰⁸ konstantno uslovljava mogućnosti njegovog čitanja.

Unutar kompleksnog sistema stalno promenljive percepcije gradskog pejzaža, proces koji se ovde razvija je u svojoj suštini određen neizvesnom igrom značenja. Značenja o kojima

⁵⁰⁶ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 523.

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ Ibid, 525.

je reč inicirana su *pisljivim* (eng. *scriptible*)⁵⁰⁹ arhitektonskim tekstom otiska: tekstom koji „ne dajući nikakve naznake o tome kako treba da bude pročitano, zahteva da njegovo čitanje u ishodu bude njegovo ponovno ispisivanje“⁵¹⁰. Bez jedinstvenog proizvođača ovih značenja, „sklonost neprojektovanog ka otvorenosti podrazumeva propustljive granice i trajno fluktuirajuću i promenljivu specifičnost“⁵¹¹. Ekspozicijom fizičkih i materijalnih tragova privatnog života akumuliranim u dvodimenzionalnoj projekciji nestajuće arhitekture, otisak pruža mogućnost za produktivno čitanje – čitanje koje nije pasivna konzumacija prethodno definisanog i jedinstvenog sadržaja i smisla, već ono koje zahteva dodatna učitavanja i imaginaciju. Budući da je otisak redukovan pre na određenu vrstu *prostorne sugestije*, nego što predstavlja sistem koji prenosi tačne činjenice, kvalitet proizvedenih narativa zavisi istovremeno od nekoliko faktora: značenje koje se pojavljuje jeste rezultat sinhronizovane korelacije između inicijalnog potencijala za učitavanje, koji je obezbeđen materijalnošću samog otiska, zatim, njegovog direktnog kontakta sa urbanim okruženjem, i posmatrača koji, sagledavanjem gradskog prostora, postaje suočen sa ovom prostornom situacijom. Zahvaljujući uslovima koji omogućavaju produktivno čitanje otiska, rezultujući narativi formiraju prostore koji su u svojoj suštini dvojni: istovremeno realni i imaginarni, arhitektonski otisci reprezentuju određenu vrstu heterotopije⁵¹². Kao esencijalno dinamičan fenomen, jednako fizički i značenjski, arhitektonski otisak funkcioniše u naprampostavljaju prisutnog, konkretnog, fizičkog i materijalnog, i odsutnog, apstraktnog, nematerijalnog i učitano.

U sistemu proizvodnje značenja, otisak, kao efemerno stanje arhitekture, ispunjava specifičnu ulogu, koja je direktno vezana za proizvodnju imaginarnog, i generisanje privremene, performativne funkcije ovog prostornog sistema. Značenja koja tom prilikom nastaju nisu prethodno definisana – arhitektonski prostor nije inicijalno nastao sa idejom da reprezentuje navedena značenja. Umesto toga, ona bivaju uspostavljena i realizovana

⁵⁰⁹ Koncept pisljivog (eng. *scriptible*) teksta uvodi Roland Bart, u: Roland Barthes, *The Pleasure of the Text* (Éditions du Seuil, 1973).

⁵¹⁰ K. Michael Hays, op. cit., *Architectural Theory Since 1968...*, 198.

⁵¹¹ Dajana Agrest, op. cit., „Projektovanje i neprojektovanje“..., 522.

⁵¹² Michel Foucault, “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias“, u *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 330-336 (London and New York: Routledge, 1997).

upravo u trenutku percepcije samog otiska. Arhitektonski entitet otiska tako proizvodi značenja posredstvom mehanizma korelacije – fizičkog i tekstualnog napramapostavljanja materijalnosti arhitektonskog otiska njemu okružujućim tekstovima, kao i posredstvom mehanizma suočavanja – participatornim učešćem posmatrača u konstituisanju ukupnih značenja otiska u procesu recepcije njegovog sadržaja.

Na taj način, kao postepeno nestajući prostorni dokaz, otisak apsorbuje tragove nekadašnje arhitekture i njene memorije, ali isto tako, funkcioniše kao fragmentarni okvir koji dozvoljava učitavanje značenja, i usmerava njihovu proizvodnju prema imaginarnim narativima koji možda nikada nisu postojali. Ovde se otisak, sa svojom raslojenom, eksponiranom i reinterpetiranom memorijom, pojavljuje kao ko-kreator imaginarnog. Uspostavljena performativna funkcija ovog prostora ima efemerni karakter - ona nije vezana za statični, stabilni i postojeći narativ, već pre za labilni i dinamični narativ koji je u konstantnom procesu transformacije. Na taj način, prostor arhitektonskog otiska postaje suštinski performativan. Budući da istovremeno predstavlja konkretnu, postojeću i materijalnu fizičku činjenicu, otisak funkcioniše kao prostor iluzije, neograničenih mogućnosti za učitavanje i interpretacije, koji je u stanju konstantne i sveobuhvatne tenzije. U okviru urbanog pejzaža, otisak funkcioniše kao neprojektovanje – fluktuirajući tekst koji se prepliće sa svojim okruženjem, i otvara mogućnosti za produktivnim čitanjem.

Posredstvom sinhronizovanog pokretanja mehanizama korelacije i suočavanja, otisak uspostavlja sinergiju između apsorbovanih značenja koja reflektuje svojom fizičkom strukturom, okolnosti svoje pojavnosti na nivou javnog prostora grada, i imaginacije posmatrača koji je suočen sa ovom prostornom situacijom. Preklapanjem, naslojavanjem i suočavanjem različitih i suprotnih karakteristika unutar jednog jedinstvenog fenomena, a zatim i njegovim umrežavanjem sa drugim tekstovima posredstvom dva dominantna mehanizma, otisak podrazumeva određene učinke koji nastaju u neposrednom trenutku konkretne prostorno-vremenske situacije, čime privremeno i povremeno ostvaruje svoju performativnu funkciju.

9. ZAKLJUČAK

Arhitektonski prostor, u današnjem svetu koji je označen kao „aktivnost“ i „sve što je prisutno i pokretno“⁵¹³, počinje kritički da se razmatra sa stanovišta prostorne distribucije unutar *arhitektura protoka* (eng. *flow architectures*), koje su u stanju da generišu „ekstenzivni prostorni rečnik, koji će obezbediti nove mogućnosti za promišljanje sveta“⁵¹⁴. U tom kontekstu, promišljanje arhitekture kao mnoštva prostor-vremena nasuprot arhitektonskom objektu kao završenoj i konačnoj prostornoj činjenici, predviđa „povratak njene 'originalne' dimenzije performansa“⁵¹⁵, i označava ovaj proces u osnovi kao programsko preispitivanje arhitekture.

Značajan segment ovakvog preispitivanja tiče se izmeštanja pažnje sa procesa nastanka i koncipiranja arhitekture, na tokove u koje arhitektura ulazi u svom post-projektovanom stanju i eksploataciji. Ovi tokovi, označeni kao stalno promenljivi, pozivaju na novu teorijsku platformu za arhitekturu⁵¹⁶, koja uzima u razmatranje jednako planirana i slučajna napramapostavljanja arhitekture svom kontekstu, i u njima je označavaju kao dejstveni i aktivni subjekat *u pokretu*. Teme nestalnosti, promene, procesa, pokreta, transformabilnosti, protoka i učinkovitosti arhitekture, funkcionišu kao potencijalna platforma za prevazilaženje dominacije vizuelnog u arhitekturi, zarad dosezanja do „dubljih tema iskustva, zajednice i pripadnosti“⁵¹⁷. Jedan od mogućih domena u kom se realizuje ovakvo prevazilaženje, prepoznat je u inskripciji narativnih praksi u procese projektovanja i percepcije prostora, u kojima se prepoznaje razvijanje i dostizanje viših prostornih kvaliteta od čisto utilitarnih. Prema Semu Džejkobu, procesi u kojima se narativi arhitekture „odvijaju“ pred njenim korisnicima u osnovi su performativni, budući da su jezici arhitekture metaforički shvaćeni kao njeni „gestovi kroz koje ona izvodi svoju ulogu“⁵¹⁸.

⁵¹³ Nigel Thrift, op. cit., *Non-Representational Theory...*, 113.

⁵¹⁴ Ibid, 105.

⁵¹⁵ Alberto Pérez-Gómez, op. cit., „Architecture, a Performing Art...“, 19.

⁵¹⁶ Bruno Latour, Albena Yaneva, op cit., „Give me a Gun...“

⁵¹⁷ Nigel Coates, op. cit., *Narrative Architecture...*, 78.

⁵¹⁸ Sam Jacob, op. cit., *Make It Real...*

Fenomen privremenog i nestalnog uspostavljanja arhitekture kao aktivnog subjekta u svojoj projektovanoj, društvenoj i kulturnoj stvarnosti, označen je ovim istraživanjem kao specifičan partikularni *fenomen performativnosti arhitektonskog prostora*. Osnovni kriterijum performativnosti koji je relevantan za opisane procese, formulisan je na osnovu uvođenja teorijskog koncepta *izvođačkih umetnosti kao problemskog pojma*⁵¹⁹, u domen teorije arhitektonskog prostora. Tom prilikom, formulisan je osnovni kriterijum uspostavljanja arhitekture kao performativnog subjekta, koji se odnosi na problem *proizvodnje i realizacije značenja*. Na taj način, performativnost arhitekture razmatrana je pre svega kroz arhitekturu kao problem izvođačkih umetnosti, i kao fenomen koji pripada proširenom polju performansa - *koji nije performans, ali može da bude performativan*.

Arhitektura, kao problem izvođačkih umetnosti, u ovom radu je razmatrana kao entitet koji se „odriče celovite značenjske (pred)određenosti [...] i otvara svoju označiteljsku mrežu intertekstualnom okruženju“⁵²⁰. U tom smislu, polazište za konstruisanje problemskog okvira odnosilo se na stav da se procesi proizvodnje i realizacije značenja, u kojima učestvuje arhitektura, uvek realizuju u dijaloškom odnosu između arhitektonskih tekstova, i dinamičnog okruženja kom arhitektura neodvojivo pripada. Tom prilikom, arhitektonski tekst preuzima oblik *performativa*, iskaza u formi govornog čina koji podrazumeva izvršenje određene radnje, koji transformiše stvarnost i u njoj nešto *čini*.

Za razumevanje mehanizama koji dovode do uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, od ključne važnosti bio je pojam intertekstualnosti, kojim je označena svaka realizacija teksta kao intervencije u njegov semiotički kontekst, i istovremeno intervencija tog konteksta u značenjsko polje inicijalnog teksta. Na taj način, prepoznata su tri osnovna mehanizma uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora:

- *Mehanizam suočavanja* koji se realizuje posredstvom arhitektonskog prostora kao skupa elemenata, dizajniranih sa namerom da korisnika prostora učine aktivnim

⁵¹⁹ Pogledati detaljnije u: Ana Vujanović, op. cit., *Razarajući označitelji/e performansa...*

⁵²⁰ Ibid., 149.

svedokom procesa koji se odvijaju tokom proživljavanja prostora, i saučesnikom u dovršavanju njegovih ukupnih značenja;

- *Mehanizam korelacije* kojim se razmatraju odnosi koje arhitektura uspostavlja sa elementima događaja, posmatranim u specifičnom kontekstu scenskih izvođenja, kada prostor prevazilazi ograničenja neutralnog okvira, i postaje ko-kreator ukupnih značenja samog izvođačkog čina;
- *Mehanizam kadriranja* kojim se na specifičan način uslovljava percepcija, razumevanje i tumačenje prostora, i unutar kog se posredstvom okvira koji dolazi izvan projektovane stvarnosti samog objekta, primarna značenja prostora transformišu u smeru generisanja aktivnog, performativnog arhitektonskog subjekta.

Ukazivanjem na postojanje navedenih mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora, načine i logike njihovog funkcionisanja, i ishode koje svojim pokretanjem generišu, ovim istraživanjem je formulisano nekoliko osnovnih zaključaka:

- Tekstualnost arhitekture ne porazumeva postojanje arhitektonskog teksta isključivo kao jezika, znaka i simbola, drugim rečima pasivnog, statičnog i prethodno definisanog sistema prenošenja značenja prvenstveno putem *vizuelnog*, već je izvesno i njegovo uspostavljanje kao dinamičnog, produktivnog teksta, za koji se vezuju haptična iskustva prostora, u kojima se „prostor, materija i vreme“ spajaju u fuziji, u „jednu jedinstvenu dimenziju“⁵²¹. Ova vrsta teksta odgovara arhitektonskom performativu u kontekstu mehanizma suočavanja, odnosno prostornom gestu koji nastaje pod okriljem razumevanja da su „percepcija, memorija i imaginacija u konstantnoj interakciji“⁵²². Ovakva promena, od razumevanja (arhitektonskog) teksta kao pasivne strukture, ka priznavanju svojstava produktivnosti određenom prostornom tekstu, u osnovi se tiče procesa promene pozicije, od „tekstualnosti koju neko posmatra“⁵²³, ka prepoznavanju

⁵²¹ Juhani Pallasmaa, op. cit., *The Eyes of the skin...*, 72.

⁵²² Ibid, 67.

⁵²³ Dooren Massey, op. cit., *For Space...*, 54.

značajnog mesta koje arhitektura zauzima u okvirima kontinualnih procesa proizvodnje značenja.

- Arhitektura poseduje sposobnost da ostvari sinergijski i dijaloški odnos sa aktivnostima koje se u njemu odvijaju, bilo da su prethodno planirane i projektovane, ili naknadno uvedene u već postojeći prostor. Tema međusobnog uticaja prostora na strukturiranje i oblikovanje aktivnosti koje se u njemu dešavaju, ili uticaja aktivnosti na značenja i percepciju prostora, i smera njihove međusobne uslovljenosti, u kontekstu mehanizma korelacije konkretizovana je uviđanjem da prostor u situacijama scenskih izvođenja poseduje sposobnost da se odvoji od pasivne uloge omotača ili ovojnice koja obavija radnju, i postane njen neraskidivi deo i činilac. Ova sposobnost prostora pojavljuje se kao latentni potencijal svake arhitekture.
- Elementi konteksta u kom se arhitektonski prostori pojavljuju, mogu da funkcionišu kao instrumenti specifične značenjske transformacije prostora, čime je pokazano da značenja arhitekture nisu trajna i stalna kategorija, bez obzira na potencijalnu fizičku trajnost i stalnost arhitektonske forme. Ova tema, koja se prvenstveno vezuje za mehanizam kadriranja, posebno je važna jer ukazuje na mogućnosti da svojstva vizuelnog i scenskog (koja u nekim krajnostima dostižu kategorije senzacionalnog i spektakularnog) u arhitekturi poprime dodatne funkcije i uđu u tokove proizvodnje značenja/dejstava i efekata koji su naknadno generisani, i koji u ograničenom vremenskom periodu doprinose procesima otelovljene komunikacije i proživljenog iskustva prostora.

Ishodi koji su generisani u navedenim procesima, usled pokretanja pojedinačnih mehanizama, razmatrani su u relaciji sa dinamičnom prirodom funkcija arhitektonskog prostora, i posebno, u relaciji sa funkcijama koje se uspostavljaju u ovim procesima i pod njihovim uticajem. Ukazujući na postojanje *performativne funkcije arhitektonskog prostora*, kao funkcije *uspostavljanja privremenog aktivnog, učinkovitog i dejstvenog arhitektonskog subjekta*, i posebno definišući njene specifične modele, formulišem sledeće zaključke sprovedenog istraživanja:

- Performativna funkcija arhitektonskog prostora predstavlja podskup tekstualne funkcije arhitekture, budući da performativni učinak prostora odgovara vrsti teksta

koji je analogan *performativu*. Narativna funkcija arhitekture, koja čini drugi podskup tekstualne funkcije, odgovara pasivnijim oblicima narativnih praksi u arhitekturi, i u ekstremnim slučajevima zauzima poziciju konstativa (reprezentacije značenja). Važna karakteristika međusobnog odnosa ove dve funkcije jeste i nemogućnost njihovog jasnog razgraničenja u realizacijama arhitektonskih struktura. Značajan segment njihovog preklapanja realizuje se kroz ostvarenje *sekvencijalnih narativa* u arhitekturi.

- Arhitektonski prostor u kontekstima scenskih izvođenja uvek ostvaruje ko-performativnu funkciju, kao specifičan model performativnosti arhitekture koji se vezuje isključivo za navedeni kontekst. Ko-performativnost se odražava kroz sposobnost prostora da sa elementima događaja koji se u njega uvodi ostvari kvalitet opisan kroz pojam *complicité* – paralelni, sinhronizovani, udruženi, dvosmerni dijalog jednakog intenziteta, iz kog proizilazi nova vrednost koja ne pripada niti jednoj komponenti, već celini izvođenja kao takvog. Važan zaključak koji se vezuje za razmatranje prostora u ovom kontekstu jeste da ekstrem neutralnog prostora, odnosno, prostora kao okvira, i ekstrem prostora kao samostalnog aktera, u ovim kontekstima nisu mogući. Svaki prostor, bez obzira koliko je pasivan, čak i bez prethodne namere, sopstvenom materijalnošću ulazi u dijaloške procese sa događajem koji se u njemu odvija (čime se isključuje mogućnost pasivnog/potpuno neutralnog ekstrema), i istovremeno, postojanje samog događaja onemogućava samostalno delovanje prostora u ukupnosti izvođačkog čina, bez obzira koliko je prostor aktivan (čime se isključuje mogućnost ekstrema prostora kao samostalnog aktera u ovom kontekstu).
- Odnos scenske i performativne funkcije u kontekstima naknadno generisane performativnosti ukazuje na potencijale vizuelnog/slikovnog i predstavljačkog u arhitekturi, da promeni svoj karakter, intenzitet, poziciju u hijerarhiji ili osnovnu projektovanu svrhu, onog trenutka kada arhitektonski prostor postaje na specifičan način kontekstualizovan spoljašnjim faktorima: „uokviravnja“ (kadriranja), ili scenskog događaja (korelacije). U slučajevima naknadno generisane performativnosti, postojeća scenska funkcija arhitektonskih prostora (koja može da postoji bilo kao nerealizovani potencijal, ili ekstremni oblik sceničnosti arhitekture) nužno doživljava kvalitativne promene.

- Posrednom transformacijom (značenja) prostora pod uticajem procesa kadriranja⁵²⁴, zatim, slučajevima izraženo svedenih scenskih događaja⁵²⁵, koji ostvaruju korelaciju sa prostorom, i najzad, primerima potpuno statičnih fizičkih struktura⁵²⁶ čija se performativnost pojavljuje kao planirani i projektovani kvalitet, pokazano je da performativnost arhitekture ne podrazumeva nužno pokretanje i dinamizaciju fizičke strukture arhitektonskih objekata, niti neizostavno podrazumeva određenu vrstu transformacije u svojoj fizičkoj i materijalnoj stvarnosti. Ukazujući time na jednu potencijalnu mogućnost uspostavljanja arhitekture kao aktera, potvrđen je i kriterijum proizvodnje značenja kao određujući za ovako uspostavljeni fenomen performativnosti arhitekture.

Realizacija performativnosti arhitektonskih sistema u svim analiziranim slučajevima utiče na promene konfiguracija i repozicioniranje dominantnih funkcija u njihovoj prethodno uspostavljenoj hijerarhiji. U poređnom analizom prirode i karakteristika uspostavljenih kvaliteta performativnosti, dolazim do zaključka da svaku realizaciju ovog tipa dominantno prati uspostavljanje ili promena karaktera najmanje jedne funkcije prostora, koja sa novonastalom performativnom čini *funkcionalni par*:

- U situacijama pokretanja mehanizma suočavanja, kada se proizvodnja značenja uspostavlja intertekstualno između korisnika i prostora, dolazi do intenziviranja *ambijentalne funkcije arhitekture*. Ambijentalna funkcija, kao kompleksna funkcija atmosfere prostora koja se zasniva na svim čulnim parametrima, u relaciji sa performativnom funkcijom dominantno utiče na sveobuhvatni haptični doživljaj prostora.
- Uspostavljanje ko-performativne funkcije arhitekture u kontekstima scenskih izvođenja, koja nije nužno funkcija ostvarena kroz dizajn prostora već pre svega kroz specifičan dijalog između prostora i tela (ili ma kog drugog elementa događaja), neizostavno usmerava pažnju i na vizuelne aspekte prostora, čime im

⁵²⁴ koja je analizirana na primeru projekta Lare Almarsegi, „Pustoši: vodič kroz prazne prostore Amsterdama“

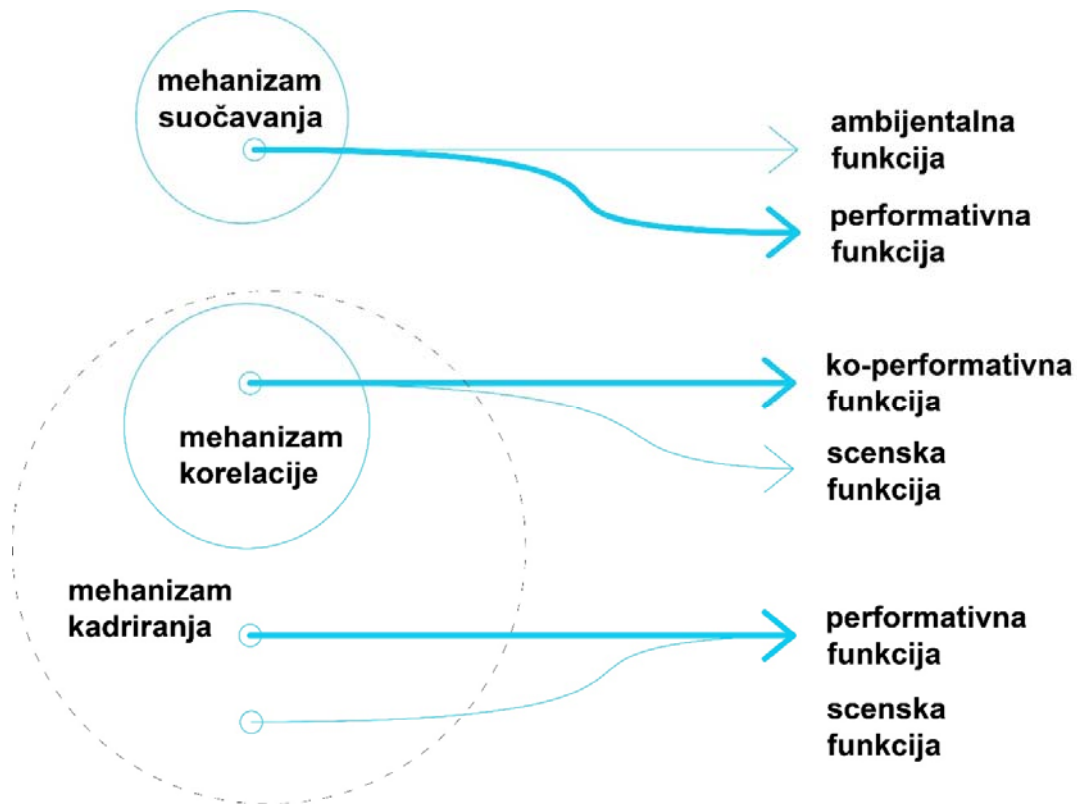
⁵²⁵ kakav je primer performansa „Čovek koji silazi niz zgradu“, Triše Braun

⁵²⁶ kakav je primer Jevrejskog muzeja u Berlinu, Danijela Libeskinda

se intenzivira scenska funkcija. Analizirani primer performansa Triše Braun funkcionirše kao ekstremni primer ove posledice, budući da scenska funkcija prostorne strukture jedne tipične, konvencionalne fasade višeporodične stambene zgrade, koja u svakodnevnoj eksploataciji gotovo da je nepostojeća, izvođačkom intervencijom biva istisnuta visoko u novonastaloj privremenoj hijerarhiji.

- Za razliku od scenske funkcije kao *posledice* i *ishoda* ostvarenja performativnih učinaka arhitektonskog prostora (u kontekstu mehanizma korelacije), prilikom kadriranja, pod uticajem spoljašnjeg faktora koji uslovljava značenja arhitekture, scenska funkcija privremeno postaje transformisana u *sredstvo* proizvodnje performativnog učinka. Na taj način, u kontekstu mehanizma kadriranja, ostvaruje se jednako značajna, aki kvalitativno različita, relacija između performativne i scenske funkcije arhitekture.

Navedeni odnosi funkcionalnih parova prikazani su u priloženom dijagramu (Dijagram 4).



Dijagram 4: Posledice pokretanja performativne funkcije arhitekture: dijagram dominantnih funkcija koje formiraju funkcionalne parove karakteristične za svaki od mehanizama

Sublimacija zaključaka izvedenih iz analize i sistematizacije prirode, svojstava i pojava oblika performativnosti arhitekture koji se vezuju za svaki od tri prepoznata mehanizma, podrazumevala je određenu vrstu apstrahovanja, u cilju teorijskog razlaganja, tumačenja i formulisanja koncepata i kvaliteta prostornosti koji se vezuju za analizirani fenomen. U cilju razumevanja načina na koji analizirani fenomen funkcioniše, a posebno u domenu mogućih odstupanja u odnosu na svako jednoznačno tumačeno razgraničenje njegovih segmenata (u prvom redu već i u odnosu na mogućnost izolovanog uticaja pojedinačnih mehanizama u praktičnim primenama), važno je naglasiti da je predloženi sistem analize formiran u najvećoj meri oslanjanjem na teorijske ekstreme, ili ekstremne pozicije određenih realizacija performativnog arhitektonskog prostora. Ovakav pristup izveden je sa ciljem ukazivanja pre svega na postojanje samog fenomena, ali i na potencijale kreativne upotrebe svih pripadajućih ishoda koji su definisani istraživanjem. Krajnja

odredišta njihove primene kreću se u rasponu od projektovanih do spontanih struktura, od planiranih do naknadno generisanih upotreba, i od trajnih do efemernih, privremeno konstruisanih i učitanih svojstava i kvaliteta prostora. Osveščivanje potencijala prostora za generisanje performativnih učinaka na taj način postaje potencijalno relevantan alat u artikulaciji prostora, u arhitekturi i korelirajućim disciplinama. Tek njihovim daljim razlaganjem, reinterpetacijom, umrežavanjem i usmeravanjem u svakoj pojedinačnoj prostornoj realizaciji, i u odnosu na svaki njen pojedinačni smisao, moguće je sagledati pune potencijale svesnog manipulisanja prepoznatim principima, i kvalitete ishoda njihove upotrebe.

Navedeni zaključci ovog istraživanja ukazuju na arhitektonski fenomen u kom se *tekstualna* i *doživljajna* svojstva prostora, kao dve načelno suprotstavljene kategorije, prožimaju u kompleksnoj i dinamičnoj koegzistenciji. Područje njihovog preklapanja se odnosi na performativne aspekte prostora, shvaćene kao aspekte specifične *proizvodnje performativnih učinaka*. Na taj način, suprotstavljene pozicije koje se vezuju za arhitekturu na prelasku milenijuma, a koje odgovaraju opozicionim i međusobno polarizovanim karakteristikama koje arhitektura ostvaruje oslanjajući se na aspekte *vizuelnog/reprezentacijskog* ili *čulnog/iskustvenog*, svoje presečne tačke nalaze u temi *performativnosti prostora kao proizvodnji značenja arhitekturom*. Budući da doživljaj i značenja nisu međusobno isključive kategorije⁵²⁷, definišem performativnost prostora kao fenomen potencijalne dinamizacije i sadejstva kontradiktornih aspekata koji određuju savremenu arhitekturu.

⁵²⁷ Dorothea von Hantelmann, op. cit., "The Experiential Turn"...

10. ZAVRŠNE NAPOMENE

Jedan od izazova prilikom istraživanja arhitektonskih fenomena koji nisu geografski ili istorijski precizno određeni, odnosi se na uspostavljanje jasnih granica njihovog obuhvata i okvira. U tu svrhu, jedan od osnovnih kriterijuma ograničenja istraživačkog polja, i definisanja njegovog obuhvata u ovom radu, odnosio se na razmatranje realnog, fizičkog arhitektonskog prostora, artikulisanog konvencionalnim arhitektonskim sredstvima. Tom prilikom, iz razmatranja su izostavljeni svi oblici virtuelnog prostora, ili njegovog upliva u realan materijalni fizički svet. Perspektive daljih istraživanja, koja mogu da budu inicirana predloženim razmatranjem performativnosti arhitektonskog prostora, smatram, mogu da budu usmerene ka području virtuelnog.

Iako se ovaj rad u osnovi zalaže za pitanja realnog arhitektonskog prostora kao *aktivnog subjekta*, i pre svega, za potrebu za neposrednom materijalnom prostornošću u svetu koji postaje sve više digitalizovan, važno je naglasiti da ovaj stav nije isključiv u odnosu na koegzistenciju ove dve vrste prostornosti. Jednako kao što sa razvojem komunikacionih tehnologija prostor nije sveden isključivo na distancu, tako i pojavom *sajberprostora*, tema nije „da li će prostor biti anuliran, već koje vrste pluraliteta (strukturiranja jedinstvenosti) i relacija će biti ko-konstruisane uz pomoć ovih novih prostornih konfiguracija“⁵²⁸. U tom smislu, dalja istraživanja procesa proizvodnje značenja u svim potencijalnim međukategorijama prožimanja realnog i virtuelnog prostora, potencijalno mogu da osvetle nova područja koja su inicirana temom ovog rada.

Upravo u tom domenu, prostor za razvoj kroz buduća istraživanja mogu da pronađu i dalja prepoznavanja i razlaganja (novih) mehanizama uspostavljanja performativnog arhitektonskog prostora i pripadajućih funkcija arhitekture. Posebno važnim smatram segment praktične i svesne primene definisanih principa performativnosti i rezultujućih prostornih kvaliteta, u svim disciplinama prostornih praksi i artikulacije prostora, u kojima ova istraživanja mogu da pronađu primenu.

⁵²⁸ Doreen Massey, op. cit., *For Space...*, 91

LITERATURA

- Agrest, Dajana. „Projektovanje i neprojektovanje“. U *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ur. Miloš R. Perović, 512-530. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Andenmatten, Stephen, Caitlin Walsh, James Wisniewski. *Jewish Museum Berlin, Rensselaer Case Studies Project*. Rensselaer Polytechnic Institute, Fall 2011.
- Auslander, Philip. “Behind the Scenes – Gregor Schneider’s Totes Haus ur“. *Performing Arts Journal*, 25, 3 (2003): 86-90.
- Auslander, Philip. “General introduction”. U *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 1-24. London and New York: Routledge, 2003.
- Austin, John L. *How to Do Things with Words*. Cambridge: Harvard University Press, 1975.
- Barthes, Roland. “Semiology and the Urban”. U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 158-165. London and New York: Routledge, 1997.
- Barthes, Roland. “The Eiffel Tower”. U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 164-172. London and New York: Routledge, 1997.
- Barthes, Roland. *S/Z*. Blackwell Publishing, 2002 (1992).
- Barthes, Roland. *The Pleasure of the Text*. Éditions du Seuil, 1973.
- Basu, Paul. “The Labyrinthine Aesthetic in Contemporary Museum Design”. U *Exhibition Experiments*, ed. by Sharon Macdonald, Paul Basu, 47-70. Oxford: Blackwell, 2007.
- Baudrillard, Jean. *Seduction*. Montreal: New World Perspectives, 1990.
- Brayshaw, Teresa & Noel Witts (eds.). *The twentieth century performance reader*. London: Routledge, 2013.
- Bruk, Piter. *Prazan prostor*. Beograd: Lapis, 1995.

- Campbell, Paul N. "Communication Aesthetics". *Today's Speech*, vol.19 (1971): 7-18.
- Coates, Nigel. *Narrative Architecture*. Wiley, 2012.
- Costello, Lisa A. "Performative Memory: Form and Content in the Jewish Museum Berlin". *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 9,4 (2013): 1-23.
- Debor, Gi. *Društvo Spektakla*. Beograd: Anarhija/Blok 45, 2006.
- Derrida, Jacques. "Architecture where the Desire may live". U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 301-305. London and New York: Routledge, 1997.
- Derrida, Jacques. "Point de Folie—maintenant l'architecture". U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 305-317. London and New York: Routledge, 1997.
- Dinulović, Radivoje. "The ideological Function of Architecture in the Society of Spectacle". U *International Conference Architecture and Ideology, Proceedings*. Belgrade: Faculty of Architecture, University of Belgrade, Board of Ranko Radovic award, Association of applied Arts Artists and Designers of Serbia (ULUPUDS), 2012.
- Dinulović, Radivoje. *Arhitektura pozorišta XX veka*. Beograd: Clio, 2009.
- Dovey, Kim. *Framing places: Mediating power in built form*. London and New York: Routledge, 1999.
- Eco, Umberto. "Function and Sign: The Semiotics of Architecture". U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 173-195. London and New York: Routledge, 1997.
- Edler, Jan. "Communicative Display Skin for Buildings: BIX at the Kunsthaus Graz". U *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed by Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 150-160. New York, London: Spon Press, 2005.
- Eko, Umberto. „Funkcija i znak: semiotika arhitekture“. U *Antologija teorija arhitekture XX veka*, ur. Miloš R. Perović, 479-504. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Fardjadi, Homa. "Delayed Space: Performance and the Labors of Architecture". U *Delayed Space: Work of Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi*, by Homa

Fardjadi and Mohsen Mostafavi, 12-18. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance, A new aesthetics*. London and New York: Routledge, 2008.
- Foucault, Michel. "Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias". U *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*, ed. by Neil Leach, 330-336. London and New York: Routledge, 1997.
- Galović, Krešimir. „Vitić pleše“. U *Vijenac*, 295 (2005).
- Gillgren, Peter & Mårten Snickare (eds.). *Performativity and Performance in Baroque Rome*. London and New York: Routledge, 2012.
- Goffman, Erwing. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Boston: Northeastern University Press, 1986.
- Goldberg, RoseLee. *Performans: od futurizma do danas*. Zagreb: Test! Teatar studentima, URK – Udruženje za razvoj kulture, 2003.
- Grobman, Yasha J, and Eran Neuman. *Performatism: Form and Performance in Digital Architecture*. London and New York: Routledge, 2012.
- Grotovski, Ježi. *Ka siromašnom pozorištu*. Beograd: Studio Lirica, 2006.
- Haberer, Adolphe. "Intertextuality in theory and practice", *Literatūra* 49, 5 (2007): 54-67.
- Hannah, Dorita and Harsløf Olav (eds). *Performance Design*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.
- Hannah, Dorita. *Event Space: Theatre Architecture and the Historical Avant-Garde*. New York: ProQuest, 2008.
- Harries, Karsten. *The Ethical Function of Architecture*. MIT Press, 2000.
- Hays, K. Michael (ed). *Architectural Theory Since 1968*. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Hays, K. Michael. "Delayed Effects". U *Delayed Space: Work of Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi*, by Homa Fardjadi and Mohsen Mostafavi, 8-12. New York: Princeton Architectural Press, 1994.

- Hensel, Michael. *Performance-Oriented Architecture: Rethinking Architectural Design and the Built Environment*. John Wiley & Sons Ltd, 2013.
- Hočevar, Meta. *Prostori igre*. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2003.
- Holl, Steven, Juhani Pallasmaa and Alberto Pérez-Gómez. *Questions Of Perception: Phenomenology Of Architecture*. San Francisco: William Stout Publishers, 1994.
- Hollier, Denis. "Architectural Metaphors". U *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 190-196. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Hoskyns, Teresa. "City/democracy: retrieving citizenship". U *Architecture and Participation*, ed. by Peter Blundell Jones, Doina Petrescu, Jeremy Till, 121-128. London and New York: Spon Press, Taylor & Francis Group, 2005.
- Hugo, Viktor. *Zvonar crkve Notre-Dame I*. Zagreb: Nakladni zavod Matice hrvatske, 1983.
- Inkret, Andrej. *Predmet i princip dramaturgije*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 1987.
- Jacob, Sam. *Make It Real: Architecture as Enactment*. Strelka Press, 2012.
- Jodidio, Philip. *Architecture Now! 3*. Köln, London, Los Angeles, Madrid, Paris, Tokyo: Taschen, 2004.
- Jovičević, Aleksandra. „Uvod u uvod studija izvođenja“. U *Uvod u studije performansa*, ur. Aleksandra Jovičević i Ana Vujanović, 3-18. Beograd: Fabrika knjiga, 2007.
- Kalen, Gordon. *Gradski pejzaž*. Beograd: Građevinska knjiga.
- Kaye, Nick. "Performance architecture: absence, place and action". U *Elements of Architecture Assembling archaeology, atmosphere and the performance of building spaces*, ed. by Mikkel Bille and Tim Flohr Sørensen, 302-320. London and New York: Routledge, 2016.
- Kaye, Nick. *Site-Specific Art: Performance, Place and Documentation*. London and New York: Routledge, 2006 (2000).
- Kolarevic, Branko and Ali Malkawi (eds). *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*. New York, London: Spon Press, 2005.

- Kolarevic, Branko. "Back to the Future: Performative Architecture", *International Journal for Architectural Computing*, 1,2 (2004): 43-50.
- Kolarević, Branko. "Towards the Performative in Architecture". U *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed. by Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 204-213. New York, London: Spon Press, 2005.
- Konstantinović, Dragana. *Programske osnove jugoslovenske arhitekture: 1945-1980*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, 2013.
- Kristeva, Julia. "Word, Dialogue and Novel". U *The Kristeva Reader*, ed. by Toril Moi, 35-61. New York: Columbia University Press, 1986.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Kronenburg, Robert. *Flexible: Architecture that Responds to Change*. London: Laurence King Publishing, 2007.
- Kunze, Donald. "Architecture as a Site of Reception, Part I: Cuisine, Frontality, and the Infra-Thin". U *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*, ed. by Alberto Pérez-Gómez and Parcell Stephen, 83-108. McGill-Queen's University Press, 1994.
- Kunze, Donald. "The Architectural Performative and the Uncanny", 1-11 (2010); web izvor: http://art3idea.psu.edu/locus/performative_uncanny.pdf
- Latour, Bruno and Albena Yaneva. "Give me a Gun and I will Make All Buildings Move: An ANT's View of Architecture". U *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, ed. by Reto Geiser, 80-89. Basel: Birkhäuser, 2008.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford University Press, 2005.
- Leach, Neil (ed.) *Rethinking Architecture: A Reader in Cultural Theory*. London and New York: Routledge, 1997.
- Leach, Neil. *The Anaesthetics of Architecture*. Cambridge, London: MIT Press, 1999.
- Leatherbarrow, David. "Architecture's unscripted Performance". U *Performative Architecture: Beyond Instrumentality*, ed by. Branko Kolarevic, Ali Malkawi, 6-19. New York, London: Spon Press, 2005.

- Leatherbarrow, David. *Architecture Oriented Otherwise*. New York: Princeton Architectural Press, 2009.
- Lecat, Jean-Guy. *Un spectacle, un public, un seul espace. One Show, One Audience, One Single Space*. Oistat, 2007.
- Lefebvre, Henri *The Production of Space*. Oxford: Blackwell, 1991.
- Lefebvre, Henri. "From the Production of Space". U *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 174-188. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Libeskind, Daniel. "Between the Lines: Extension to the Berlin Museum with the Jewish Museum". *Assemblage*, 12 (1990): 18-57.
- Loock, Ulrich. "The Dead House ur". *Parkett* 63 (2002): 138-149.
- Loxley, James. *Performativity*. London and New York: Routledge, 2007.
- Lynch, Kevin. *The Image of the City*. Cambridge, Massachusetts, London: The MIT Press, 1960.
- Massey, Doreen. *For Space*. SAGE Publications, 2005.
- McAuley, Gay. *Space in Performance: Making Meaning in the Theatre*. The University of Michigan Press, 2003 (2000).
- McKenzie, Jon. *Perform or Else: From Discipline to Performance*. London and New York: Routledge, 2001.
- McKinnie, Michael. "Rethinking Site-specificity: Monopoly, Urban Space, and the Cultural Economics of Site-specific Performance". U *Performing Site-Specific Theatre: Politics, Place, Practice*, ed by Anna Birch, Joanne Tompkins, 21-36. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2012.
- Milohnić, Aldo. „Artivizam”, *Kazalište* 47/48 (2011): 25-37.
- Milohnić, Aldo. *Teorije savremenog teatra i performansa*. Beograd: Orion Art, 2013.
- Mitrović, Jelena. "Porosity of space: accumulation and reflection of meanings introduced by event". In *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings*. Eds. Jorge Palinhos and Maria-Helena Maia, 310-324. Porto: Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, 2014.

- Murray, Simon. *Jacques Lecoq*. London and New York: Routledge, 2003.
- Negroponte, Nicholas. *Being Digital*. London: Hodder & Stoughton, 1995.
- Norberg-Šulc, Kristijan. *Egzistencija, prostor i arhitektura*. Beograd: Građevinska knjiga, 2002.
- Omon, Žak, Alen Bergala, Mišel Mari, Mark Verne. *Estetika filma*. Beograd: CLIO, 2006.
- Pallasmaa, Juhani. *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses*. Chichester: John Wiley & Sons, 2005.
- Pavis, Patrice. *Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts and Analysis*. Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1998.
- Peacock, Louise. *Serious Play: Modern Clown Performance*. Bristol, Chicago: Intellect Books, 2009.
- Pelias, Ronald J. & James VanOosting. "A Paradigm for Performance Studies". U *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 215-231. London and New York: Routledge, 2003.
- Pérez-Gómez, Alberto & Stephen Parcell (eds.). *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*. McGill-Queen's University Press, 1994.
- Pérez-Gómez, Alberto. "Architecture, a Performing Art: Two Analogical Reflections". U *Architecture as a Performing Art*, ed. by Marcia Feuerstein, Gray Read, 15-25. Routledge, 2013.
- Pérez-Gómez, Alberto. "Chora: the Space of Architectural Representation". U *Chora Volume One, Intervals in the Philosophy of Architecture*, ed. by Alberto Pérez-Gómez, Stephen Parcell, 1-34. McGill-Queen's University Press, 1994.
- Perić, Vladan. "Dramaturgy of Space - Establishing ephemeral chronotope in architecture." In *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings*. Eds. Jorge Palinhos and Maria-Helena Maia, 337-348. Porto: Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, 2014.
- Perović, Miloš R. *Antologija teorija arhitekture XX veka*. Beograd: Građevinska knjiga, 2009.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: The Politics of Performance*. London & New York: Routledge, 1993.

- Reeh, Henrik. "Encountering empty architecture: Libeskind's Jewish Museum Berlin", *Journal of Art Historiography*, 15 (2016): 1-14
- Reinelt, Janelle. "The Politics of Discourse: Performativity meets theatricality". U *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 153-167. London and New York: Routledge, 2003.
- Rufford, Juliet. *Theatre and Architecture*. London, Palgrave, 2015.
- Rugg, Judith. *Exploring Site-specific Art: Issues of Space and Internationalism*. London, New York: I.B.Tauris & Co Ltd, 2010.
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction - Is/As Performance*, video, <https://www.youtube.com/watch?v=SB6zTUfEODc&t=23s>
- Schechner, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York, Routledge, 2013 (2002, 2006).
- Schechner, Richard. *Performance Theory*. London and New York: Routledge, 2004.
- Searle, John R. *Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language*. Cambridge University Press, 1969.
- Šekner, Ričard. *Ka postmodernom pozorištu: između antropologije i pozorišta*, (ur.) Aleksandra Jovičević, Ivana Vujić. Beograd: FDU - Institut za pozorište, film, radio i televiziju, 1992.
- Senker, Boris. *Redateljsko kazalište*. Zagreb: CEKADE, 1984.
- Spasić, Ivana. „Bruno Latur, akteri-mreže i kritika kritičke sociologije“. *Filozofija i društvo*, 2 (2007): 43-72. dostupno online na: http://www.komunikacija/casopisi/fid/XXXIII/02/html_ser_lat
- States, Bert O. "Performance as Metaphor". U *Performance, Critical Concepts in Literary and Cultural Studies, Volume 1*, ed. by Philip Auslander, 108-137. London and New York: Routledge, 2003.
- Šuvaković, Miško. *Mapiranje tijela/tijelom*. Zagreb: Meandar, 2005.
- Šuvaković, Miško. *Pojmovnik teorije umetnosti*. Beograd: Orion Art, 2011.
- Thrift, Nigel. *Non-Representational Theory: Space | politics | affect*. London and New York: Routledge, 2008.

- Todd, Andrew & Jean-Guy Lecat. *The Open Circle: Peter Brook's Theatre Environments*. New York: Palgrave MacMillan, 2003.
- Tschumi, Bernard. "The Architectural Paradox." U *Architectural Theory Since 1968*, ed. by K. Michael Hays, 214-230. Cambridge: The MIT Press, 1998.
- Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press, 1994.
- Venturi, Robert, Deniz Skot Braun, Stiven Ajzenur. *Pouke Las Vegasa: Zaboravljeni simbolizam arhitektonske forme*. Beograd: Građevinska knjiga, 1990 (1972).
- Venturi, Robert. *Složenosti i protivrečnosti u arhitekturi*. Beograd: Građevinska knjiga, 2008.
- Vesely, Dalibor. *Architecture in the Age of Divided Representation: The Questions of Creativity in the Shadow of Production*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2004.
- Vidler, Anthony. *Warped space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, London: The MIT Press, 2000.
- von Hantelmann, Dorothea. "The Experiential Turn". U *On Performativity*, Vol. 1 of Living Collections Catalogue, ed. by Elizabeth Carpenter. Minneapolis: Walker Art Center, 2014. Dostupno online na: <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn>
- von Hantelmann, Dorothea. *How to Do Things with Art*. JRP|Ringier, 2010.
- Vujanović, Ana. *Doksid*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2006.
- Vujanović, Ana. *Razarajući označitelji/e performansa*. Beograd: Studentski kulturni centar, 2004.
- Worton, Michael & Judith Still (eds.). *Intertextuality, Theories and Practices*. Manchester: Manchester UP, 1990.
- Young, James E. "Daniel Libeskind's Jewish Museum in Berlin: The Uncanny Arts of Memorial Architecture". *Jewish Social Studies, New Series*, 6, 2 (2000): 1-23.

- Zeković, Miljana. "Liminal Space in Art: the (In)security of our own Vision." In *Dramatic Architectures: Places of Drama - Drama for Places Conference proceedings*. Eds. Jorge Palinhos and Maria Helena Maia, 70-82. Porto: Centro de Estudos Amalo Araújo; CESAP/ESAP, 2014.
- Zeković, Miljana. *Efemerna arhitektura u funkciji formiranja graničnog prostora umetnosti*. Doktorska disertacija, Univerzitet u Novom Sadu, 2015.
- Zeković, Miljana; Konstantinović Dragana; Žugić Višnja. *Koncepti, programi i funkcije arhitektonskih projekata paviljonskih struktura*. Novi Sad: FTN, 2017.
- Žugić, Višnja, Miljana Zeković, Dragana Konstantinović. „Repositioning Strategies of Site-specificity: Extreme 1“. U *Radical Space In Between Disciplines Conference proceedings*, (eds.) Romana Bošković et al., 97-103. Novi Sad: FTN, 2015.

INTERNET IZVORI, VIDEO

- *Anselm Kiefer, Tim Marlow, David Chipperfield*, Royal Academy of Arts, London, 2014, <https://www.royalacademy.org.uk/article/kiefer-and-chipperfield-talk-space>
- *Bacači sjenki*, <http://shadowcastersproject.blogspot.rs/>
- *Diller Scofidio + Renfro*, <https://dsrny.com/>
- *Gianni Pettena*, <https://www.giannipettena.it/>
- Gregor Schneider, *Invisible Dead Room*, <http://www.aaschool.ac.uk/VIDEO/lecture.php?ID=3249>
- *Justin Bennett, Dream Map São Paulo*, <http://wi.mobilities.ca/justin-bennett-walking-telling-listening-audio-walks/>
- *Lara Almarcegui*, <https://www.edbprojects.com/artists/lara-almarcegui/lara-almarcegui-work/>
- *Lifeprint, Personal Infrastructures*, <https://vimeo.com/10578361>
- *Parkett*, http://www.parkettart.com/downloadable/download/sample/sample_id/185
- *Perform – or Else! (Forbes)*, <http://www.uu-studije-performansa.tkh-generator.net/wp-content/uploads/2010/04/Forbes1.jpg>

- *Richard Schechner: Performance Studies: An Introduction - Is/As Performance*, <https://www.youtube.com/watch?v=SB6zTUfEODc&t=23s>
- *Stephen Hodge (Rights & Sites), Continuum of Site-specific performance* <http://www.mis-guide.com/ws/documents/politics.html>
- *Studio Libeskind*, <http://libeskind.com/>
- *Vijenac*, <http://www.matica.hr/vijenac/295/vitic-plese-8783/>
- *Vitić pleše*, <http://viticplese.blogspot.rs/p/chronology-of-project-kronologija.html>
- *Zlatko Kopljar*, <http://zlatkokopljar.com/portfolio/k9-compassion-2/>

DOKUMENTARNI FILMOVI

- *Das jüdische Museum in Berlin, (Architectures)*, Richard Copans, Stan Neumann, 2003.
- *Over Your Cities Grass Will Grow*, Sophie Fiennes, 2010.
- *Vitić pleše*, <https://vimeo.com/89054320>

POPIS I IZVORI ILUSTRACIJA

- Dijagram 1:** *Odnos tekstualne, narativne i performativne funkcije arhitektonskog prostora, sa osnovnim karakteristikama prirode pripadajućih značenja, tekstova i narativa; autor: Višnja Žugić*
- Dijagram 2:** *Kontekst scenskih izvođenja: pozicioniranje i kretanje ko-performativne funkcije arhitekture, između ekstrema neutralnog okvira i prostora kao aktera; autor: Višnja Žugić*
- Dijagram 3:** *Mehanizam kadriranja: dijagram odnosa između scenske i performativne funkcije arhitekture - kontinualni tok scenskih svojstava prostora, presečen privremenim transformacijama na nivou značenja; autor: Višnja Žugić*
- Dijagram 4:** *Posledice pokretanja performativne funkcije arhitekture: dijagram dominantnih funkcija koje formiraju funkcionalne parove karakteristične za svaki od mehanizama; autor: Višnja Žugić*
- Slika 1:** *Dani Petena, serija fotografija iz projekta „O nesvesnoj arhitekturi“, iz 1972/73. godine; kadriranje nearhitektonskih fizičkih struktura i transformacija njihovih značenja, izvor: <http://www.thegorgeousdaily.com/wp-content/uploads/2013/11/About-Non-Conscious-Architecture-by-Gianni-Petena-3.jpg>*
- Slika 2:** *Osnova podzemne etaže Libeskindovog muzeja – tri komunikacione osovine, izvor: <https://i.pinimg.com/originals/40/39/f3/4039f3626847a12a443b8d73fc473767.jpg>*
- Slika 3:** *Završetak Osovine kontinuiteta – vertikalni procep i potez stepeništa; bašta izgnanstva – privid slobode; kula Holokausta, sukcesivno, izvori: <https://programaarquitectonico.wordpress.com/author/sherandowa/> <http://tobrobs.tumblr.com/post/111402105942/in-december-i-visited-the-jewish-museum-in-berlin> <https://libeskind.com/work/jewish-museum-berlin/>*

- Slika 4:** *Lebdeći iverzivni oblak - konceptualni kolaž/presek strukture Blur paviljona, izvor:*
<https://dsrny.com/project/blur-building>
- Slika 5:** *Diler & Scofidio, konceptualni render paviljona Blur: zamagljivanje jasnih prostornih granica, izvor:*
<https://placesjournal.org/article/a-cloud-on-a-lake/>
- Slika 6:** *Pristupanje prostoru Blur paviljona: iverzivna struktura lebdećeg oblaka, izvor:*
<https://design.ncsu.edu/student-publication/elizabeth-diller-richard-scofidio-and-charles-renfro/>
- Slika 7:** *Kuća Gregora Šnajdera u gradu Rejt u Nemačkoj, i istovremeno umetnički projekat Kuća u r – eksterijer, izvor:*
http://www.sadiecoles.com/img/news-items/gregor-schneider/Haus%20u%20r%20%20web_copyright_news.jpg
- Slika 8:** *Kuća u r: ulazak u Potpuno izolovan mrtav prostor (levo) i pogled u prostoriju (desno), izvori:*
http://www.gregor-schneider.de/places/1989gkirchen/images/1989-91_total_isolierter_toter_raum_giesenkirchen_06.jpg
http://www.gregor-schneider.de/places/1989gkirchen/images/1989-91_total_isolierter_toter_raum_giesenkirchen_08.jpg
- Slika 9:** *Kuća u r: rotirajuća soba unutar sobe, sa nameštajem i simulacijom dnevnog svetla, izvor:*
http://www.gregorschneider.de/places/1985rheydt/images/1993_ur10_kaf_feezimmer_rheydt_01.jpg
- Slika 10:** *Liebeslaube, soba u Kući u r, Rejt, Nemačka (levo); neočekivan ulazak u prostoriju kroz orman (desno), izvori:*
http://www.gregor-schneider.de/places/1985rheydt/images/1995_liebeslaube_rheydt_03.jpg
http://www.gregor-schneider.de/places/1985rheydt/images/1995_liebeslaube_rheydt_02.jpg
- Slika 11:** *Replika sobe Liebeslaube iz Kuće u r, postavljena u pozorištu u Berlinu, sukcesivno sagledavanje (1-8), izvori:*

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_01.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_02.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_03.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_04.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_05.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_06.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_07.htm

http://www.gregor-schneider.de/places/2014berlin2/pages/20140915_volksbuehne_berlin_08.htm

Slika 12: *Fotografije originalnog izvođenja performansa „Čovek koji silazi niz zgradu“ iz 1970. godine; fotograf: Piter Mur (Peter Moore), izvori:*
<https://paddle8.com/work/peter-moore/17411-untitled-joseph-schlichter-in-trisha-browns-man-walking-down-the-side-of-a-building-nyc-1970>
<https://frieze.com/article/trisha-brown-1936-2017>

Slika 13: *Zlatko Kopljar, performans iz serije „K9 Compassion“ 2004. godine – Tajms Skver, Njujork (Times Square, New York), izvor:*
<http://zlatkokopljar.com/works/page/3/>

Slika 14: *Zlatko Kopljar, performans iz serije „K9 Compassion“ 2004. godine – Gugenhajm muzej, Njujork (Guggenheim Museum, New York), izvor:*
<http://zlatkokopljar.com/works/page/3/>

Slika 15: *Enterijer pozorišta „Le Theatre des Bouffes du Nord“, nakon rekonstrukcije, izvor:*
<http://espaciosescenicos.org/Les-Bouffes-du-Nord-Paris>

- Slika 16:** „*Le Theatre des Bouffes du Nord*“: originalna konfiguracija scensko-gledališnog prostora (levo) i prostor nakon rekonstrukcije, sa novouspostavljenim tipom izvođačkog prostora dvostruke dubine (desno), izvori:
http://4.bp.blogspot.com/-1qmXe11OVI8/UCV_FGssE6I/AAAAAAAAA6M/iIkVa2kD07c/s1600/Plan.jpg
http://4.bp.blogspot.com/-Rk7gq2r6GM/UCV0JTBK6GI/AAAAAAAAA5k/4M_yootzFp8/s1600/Plan+2.jpg
- Slika 17:** *Skica Džastina Beneta za projekat Mapa snova, Sao Paulo, 2013: putanje, tačke zaustavljanja i arhitektonske asocijacije za razvoj fiktivnog narativa*, izvor:
<http://wi.mobilities.ca/justin-bennett-walking-telling-listening-audio-walks/>
- Slika 18:** *Mapa snova Džastina Beneta: segmenti narativa i pripadajući kadrovi/prizori realnog prostora Sao Paula; kadrovi iz filma „Dream Map São Paulo - viewing version“*, 01:12, 08:28, 16:50, sukcesivno, izvor:
<https://vimeo.com/81116294>
- Slika 19:** *Jedna od lokacija u okviru projekta Pustoši: vodič kroz prazne prostore Amsterdama*, izvor:
<https://www.centrobotin.org/en/obra/descampados-amsterdam-wastelands-of-amsterdam/>
- Slika 20:** *Neboder u Laginjinoj ulici u Zagrebu, u vreme izgradnje, oko 1962. godine – stambeni toranj (levo) i novoformirani mali gradski trg (desno)*, izvor:
<http://www.oris.hr/hr/oris-plus/hoce-li-viticev-neboder-opet-plesati,104.html>
- Slika 21:** *Devastacija Nebodera*, izvor:
<https://www.mimoo.eu/projects/Croatia/Zagreb/National%20Bank%20Residential%20Block/>
- Slika 22:** *Proces formiranja društvene zajednice okupljene oko Nebodera u Laginjinoj*, izvor:

http://www.d-a-z.hr/files/images/novosti/2014/Novosti/2014-02/VITIC_BAKAL/Vitic-11_06_2005-06.jpg

- Slika 23:** *Obnovljen stambeni toranj Vitićevog Nebodera u Zagrebu, 2017. godine,* izvor: <http://korzoportal.com/dans-sareni-neboder-ponovo-plese-laginjinom/>
autor fotografije: Sandro Sklepić
- Slika 24:** *Nastavak transformacije studija Ribot Anselma Kifera: uporedni prikaz planimetrije studija, skica nastala na osnovu Google Maps prikaza 29. marta 2017. godine (levo) i 18. novembra 2017. godine (desno);* izvor na Google Maps: 44° 19' 31.82" N 4° 21' 57.11" E;
autori prikaza planimetrije: Marko Prodanović i Višnja Žugić
- Slika 25:** *Međudejstvo prostornih nivoa u okviru Kiferovog rada: nivo ruke (umetnička dela), nivo kuće (paviljonske strukture), nivo pejzaža (područje okoline Baržaka, i okruženje kompleksa Ribot);* kadrovi iz dokumentarnog filma "Over Your Cities Grass Will Grow", 2010, Sophie Fiennes; 00:10:10; 00:14:47; 1:34:06, sukcesivno
- Slika 26:** *Arhitektonske instalacije i skulpture arhitektonskih razmera u Ribotu: „hipostilna dvorana“ nastala ulivanjem betona u zemlju; amfiteatralni prostor, i sistem kula u spoljašnjem prostoru sa karakterističnim oblikovanjem i motivima;* kadrovi iz dokumentarnog filma "Over Your Cities Grass Will Grow", 2010, Sophie Fiennes; 00:31:41; 00:55:35; 1:38:19, sukcesivno
- Slika 27:** *Horizontalne i vertikalne veze između pojedinačnih prostorija/prostora u Ribotu: vertikalne komunikacije, prodori svetla, i sukcesivno sagledavanje – granice arhitektonskog prostora kao elementi demarkacije između „ovde“ i „tamo“, i prodori kroz njih;* kadrovi iz dokumentarnog filma "Over Your Cities Grass Will Grow", 2010, Sophie Fiennes; 00:11:31; 00:12:36; 1:32:36, sukcesivno
- Slika 28:** *Arhitektonski otisci kao tragovi nestajuće arhitekture i nosioci slojeva privatnog prostora koji postaje eksponiran – fotografije iz projekta „Restarchitektur“,* fotograf: Markus Bak (Marcus Buck), izvor: http://www.marcusbuck.com/freiarbeiten_restarchitektur_en.php

INDEKS IMENA

A

Agrest, Dajana (Agrest, Diana), 16, 21, 50, 51, 52, 53, 185, 187
Almarsegi, Lara (Almarcegui, Lara), 156, 157, 158

B

Bak, Markus (Buck, Marcus), 186
Bakal, Boris, 163, 164, 166
Bark, Džed (Bark, Jed), 126
Bart, Rolan (Barthes, Roland), 50, 55
Baržak (Barjac), 172, 173, 177, 178, 182
Basu, Pol (Basu, Paul), 94, 95, 96
Batler, Džudit (Butler, Judith), 34
Benet, Džastin (Benett, Justin), 153, 154, 155
Bent, Vera (Bendt, Vera), 88
Bodrijar, Žan (Baudrillard, Jean), 148, 149
Bote, Rolf (Bothe, Rolf), 88
Braun, Triša (Brown, Trisha), 126, 127, 128, 129, 132, 196
Breht (Bertolt Brecht), 102
Bruk, Piter (Brook, Peter), 125, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140
Buf di Nor (Bouffes du Nord) 136, 138, 140

Č

Čumi, Bernar (Tschumi, Bernard), 26, 27, 28

D

Derida, Žak (Derrida, Jacques), 25, 26,
Diler i Skofidio (Diller + Scofidio), 103, 105
Diler, Elizabet (Diller, Elizabeth), 104
Dinulović, Radivoje, 21, 56
Douvi, Kim (Dovey, Kim), 145

DŽ

Džejkob, Sem (Jacob, Sam) 21, 33, 34, 190
Dženks, Čarls (Jencks, Charles), 28

E

Edler, Jan (Edler, Jan), 25
Eko, Umberto (Eco, Umberto), 16, 54, 56, 80, 81

F

Fardjadi, Homa (Fardjadi, Homa), 86, 87
Felan, Pegi (Phelan, Peggy), 64, 99, 146
Feral, Žozet (Féral, Josette), 37
Fišer Lihte, Erika (Fischer-Lichte, Erika), 21, 37

G

Gavela, Branko (Gavella, Branko), 69
Gofman, Irvin (Goffman, Erving), 22, 72, 75, 145, 147

Goldberg, Rouzli (Goldberg, RoseLee), 21, 39, 41
Grobman, Jaša (Grobman, Yasha J), 20, 32, 33

H

Haberer (Haberer, Adolphe), 61
Hajdeger (Martin Heidegger), 146
Hana, Dorita (Hannah, Dorita), 21, 87
Haris, Karsten (Harries, Karsten), 21, 54, 147
Hejs, Majkl (Hays, Michael K), 21, 26, 87
Hensel, Majkl (Hensel, Michael), 21, 27, 28
Hentelman, Dorotea fon (Hantelmann, Dorothea von), 21, 43, 44, 45,
Hočevan, Meta, 21, 92, 94, 121, 125, 141
Hol, Stiven (Holl, Steven), 79
Holijer, Denis (Hollier, Denis), 42
Hoskins, Tereza (Hoskyns, Teresa), 98

I

Igo (Hugo, Victor), 59, 60
Inkret, Andrej, 21, 124, 140

J

Janeva, Albena (Yaneva, Albena), 16, 21
Jovičević, Aleksandra, 21, 64

K

Kaje, Nik (Kaye, Nick), 86
Kalen, Gordon (Cullen, Gordon), 92
Kempbel, Pol (Campbell, Paul), 76
Kifer, Anselm (Kiefer, Anselm), 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181,
182, 183
Kolarević, Branko (Kolarevic, Branko), 20, 23, 24, 25
Konstantinović, Dragana, 159
Kopljar, Zlatko, 126, 129, 131, 132
Kouts, Najdžel (Coates, Nigel), 21, 82, 84, 94, 96, 184
Kristeva, Julija (Kristeva, Julia), 22, 61
Kunze, Donald (Kunze, Donald), 21, 22, 27, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 80

L

Latur, Bruno (Latour, Bruno), 10, 16, 21, 47, 48, 49, 50, 57, 147
Ledrberou, Dejvid (Leatherbarrow, David), 21, 23, 24, 25, 31
Lefevr, Anri (Lefebvre, Henri), 81
Leka, Žan-Gi (Lecat, Jean-Guy), 21, 125, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140
Lekok, Žak (Lecoq, Jacques), 69, 70,
Libeskind, Danijel (Libeskind, Daniel), 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97,
98, 99
Lič, Nil (Leach, Neil), 21, 148
Linč, Kevin (Lynch, Kevin), 184
Liotar (Lyotard, Jean-François), 31
Lok, Ulrih (Loock, Ulrich), 115
Lokslji, Džejms (Loxley, James), 21, 37

M

Mesi, Dorin (Massey, Doreen), 6, 10, 16, 21, 49, 50, 53
Mekenzi, Džon (McKenzie, Jon), 21, 30, 31, 34, 35, 38, 46
Milohnić, Aldo, 21, 35, 39, 101, 102
Mur, Piter (Moore, Peter), 127

N

Nojman, Eran (Neuman, Eran), 20, 32, 33,
Nonas, Ričard (Nonas, Richard), 126

O

Oslender, Filip (Auslander, Philip), 21, 112, 113
Ostin, Džon Lengšo (Austin, John Langshaw), 16, 21, 30, 35, 36, 84, 85, 86, 87,
94, 96, 100, 101

P

Palazma, Juhani (Palasmaa, Juhani), 21, 79
Pelias, Ronald (Pelias, Ronald J), 22, 76, 78
Perez-Gomez, Alberto (Pérez-Gómez, Alberto), 21, 42, 43, 60, 79, 80, 147
Perić, Vladan, 133
Perović, Miloš R, 21, 50
Petena, Đani (Pettena, Gianni), 73, 74, 75, 76
Pevsner (Pevsner, Nikolaus), 54

R

Rag, Džudit (Rugg, Judith), 157, 158
Rajnelt, Žanel (Reinelt, Janelle), 37, 62
Retklif, Majkl (Ratcliffe, Michael), 70
Ribot (La Ribaute), 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 180, 181, 182

S

Serl, Džon (Searle, John), 36
Skofidio, Rikardo (Scofidio, Ricardo), 104
Snikare, Morten (Snickare, Mårten), 85
Stanislavski (Stanislavski, Konstantin), 69, 71
Stejts, Bert (States, Bert O), 21, 38, 39, 64, 65, 101, 146, 147

Š

Šamber (Chambers, Ross), 101
Šekner, Ričard (Schechner, Richard), 16, 21, 39, 40, 43, 45, 119, 124, 142, 145,
146, 147
Šlihter, Jozef (Schlichter, Joseph), 126
Šnajder, Gregor (Schneider, Gregor), 103, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114,
115
Šulc, Kristijan Norberg (Norberg-Schulz, Christian), 175, 176
Šuvaković, Miško, 21, 122, 123, 129, 141

T

Trift, Najdžel (Thrift, Nigel), 10, 16, 21, 48, 49, 50, 57
Tuđman, Franjo, 130

V

Vajlder, Entoni (Vidler, Anthony), 98,
Vanosting, Džejs (VanOosting, James), 22, 76, 78
Venturi, Robert (Venturi, Robert), 21, 83
Veseli, Dalibor (Vesely, Dalibor), 21, 149, 150,
Vitić, Ivo, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 166, 167, 168
Vujanović, Ana, 16, 17, 21, 40, 41, 44, 45, 61, 62, 65

Z

Zeković, Miljana, 66, 67

INDEKS POJMOVA

„kao“ performans, 13, 40, 43, 45, 146, 147, 169
„jeste“ performans, 40, 119, 142

A

akter, 10, 16, 112, 113, 119, 122, 166
akter-mreža, 10, 47, 48, 147
ambijent, 122, 123, 124, 127, 138, 140, 152, 164, 166, 179
arhitektonski paradoks, 26
arhitektonski subjekat, 14, 78, 181
arhitektura kao mesto recepcije, 65
arhitekture protoka (flow architectures), 190

C

complicité, 68, 70, 71, 119, 124, 128, 129, 133, 141, 194

Č

čitanje, produktivno, 53, 185, 188

D

dejstvenost, 7, 10, 16, 47, 49, 100, 193
disponibilité, 70
dogadjaj oprostorenja (the event of spacing), 26
doživljajni zaokret (experiential turn), 44
društveni aktivizam, 159, 167, 168
duh mesta (genius loci), 107

E

efemeran, 11, 14, 15, 62, 64, 66, 67, 68, 69, 102, 103, 104, 119, 120, 127, 135, 142, 156, 168, 169, 187, 188, 189, 197
ekstrem,
 pasivni, 122, 123, 142, 143, 194
 aktivni, 122
emocionalna suigra, 69, 71
estetička komunikacija, 76, 77
estetika ruine, 179

F

frontalnost, 63, 66, 67, 68, 100
funkcije arhitekture,
 ambijentalna, 162, 164, 166, 167, 195
 demarkaciona, 104, 145, 166
 dramaturška, 183
 edukativna, 167
 estetička, 140, 183
 etička, 54, 55
 ideološka, 161, 162

ko-performativna, 132, 133, 134, 140, 142, 143, 144, 164, 168, 170, 194, 195
kulturološka, 161, 162, 164, 167, 168
memorijalna, 167
morfološka, 161, 162
narativna, 80, 82, 84, 96, 115, 116, 117, 118, 162, 194
performativna, 100, 115, 116, 117, 140, 162, 166, 167, 168, 169, 184, 189, 193
scenska, 120, 147, 149, 150, 164, 166, 169, 194, 196
tekstualna, 115, 116
urbanistička, 183
utilitarna, 19, 32, 54, 55, 56, 94, 98, 99, 120, 127, 161, 162, 167
funkcionalitet, 19, 54

G

govorni čin, 10, 30, 36, 84, 85, 87, 102, 116, 191
granični prostor umetnosti, 66

H

Haptično, 149, 192, 195
Heterotopija, 188
hijerarhija funkcija arhitekture, 11, 15, 56, 57, 68, 116, 133, 143, 159, 162, 164, 166, 167, 184, 194, 195, 196

I

infra-tanko (eng. infra-thin), 66
intertekstualni učinak, 61, 62
intertekstualnost, 10, 59, 61, 62, 63, 68, 191
izmeštanje, 30, 68, 100, 106, 150
izvedba, 41
izvođačke umetnosti, 9, 10, 12, 13, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 34, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 57, 64, 65, 101, 102, 122, 145, 163, 164, 191
izvođenje, 38, 41, 62, 64, 68, 69, 119, 122, 126, 128, 133, 136, 138, 147

K

ključ, interpretativni, 71, 72, 76, 157, 169
kôd,
 tehnički, 80
 sintaktički, 80
 semantički, 80
ko-kreator značenja, 65, 68, 157, 189, 192
konkretizacija, 175
konstativ, 35, 36, 82, 84, 85, 99, 116, 194

L

lavirint, jednopotezni, 94, 95, 96
lavirint, višepotezni, 94, 95, 96
le jeu, 70

M

mehanizam,
 suočavanja, 17, 62, 63, 65, 67, 68, 76, 77, 78, 79, 82, 96, 100, 113, 170,
 179, 189, 191, 192, 195
 korelacije, 17, 62, 68, 69, 70, 71, 76, 77, 78, 86, 119, 120, 122, 125, 128,
 129, 133, 136, 141, 142, 143, 170, 178, 188, 189, 192, 193, 194, 195, 196
 kadriranja, 73, 74, 145, 147, 152, 159, 166
menadžment performansa (performance management), 31
metanarativ, 24
mise-en-séquence, 52, 185
mnoštvo putanja, 7, 10, 49

N

narativ,
 binarni, 83, 84, 117
 biotopični, 83, 84, 94, 96, 113, 117, 181
 sekvencijalni, 83, 84, 94, 117, 194
narativna arhitektura, 82
narativnost, 21, 60
neprojektovanje, 11, 50, 51, 52, 53, 57, 169, 172, 184, 187
ne-reprezentaciona teorija, 10, 48, 49

O

odloženi prostor (delayed space), 87
okvir,
 namerni, 146
 sekundarni, 72, 76
 primarni, 72, 73, 75
otisak, arhitektonski, 184, 185, 186, 187, 188, 189

P

paradigma uređaja (device paradigm), 23
performalizam, 32, 33
performans, 7, 9, 13, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 27, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39,
40, 41, 43, 45, 46, 48, 49, 57, 60, 62, 64, 65, 76, 96, 101, 102, 112, 115, 119, 120,
122, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 142, 143, 145, 146, 147, 152, 158, 163,
169, 190, 191, 195, 196
performativ, performativni iskaz 27, 35, 84, 85, 96, 99, 102, 107
performativna naslaga (performance stratum), 35
performativni zaokret (performative turn), 9, 30, 31
performativnost (arhitektonskog prostora),
 funkcionalistički pristup, 20, 27, 28, 161, 168
 fenomenološki pristup, 21, 27
perspektiva publike, 77
poetika prostora, 150
pokret-prostor, 10, 49, 53
ponašanje, obnovljeno, 146, 147
predstavljanje, predstavjačko, 148, 169, 175, 194
priča, 82, 84, 151, 156, 159, 167, 169, 170, 181
prizor, 72, 75, 76, 93, 105, 119, 147, 148, 149, 151, 169

produktivnost prostornosti, 8, 49, 53, 192
proizvodnja imaginarnog, 184, 188
proizvodnja značenja, 7, 9, 11, 12, 14, 17, 18, 43, 45, 46, 49, 50, 51, 57, 58, 62, 63, 65, 68, 76, 78, 84, 94, 100, 116, 120, 147, 150, 156, 157, 159, 168, 169, 170, 188, 191, 193, 195, 199
projekcija, 184
projektovanje, 50, 51, 52, 53, 104
prostoni nivoi, 174, 175, 176, 177
prostor igre, 92, 119, 121, 125
prostor,
 scenski, 15, 92, 123
 neutralan, 15, 123, 138, 141
 dvostruke dubine, 139
prostor-događaj (event-space), 26
prostor-kao-ovojnica, 122, 123
prostor-kao-akter, 122, 123, 142, 143
prostorna sugestija, 188
prostorni dokaz, 152, 162, 181, 185, 189

R

ravnoteža, 124, 133
reprezentacija, 10, 27, 30, 33, 40, 41, 43, 48, 62, 79, 80, 82, 84, 99, 112, 116, 147, 148, 149, 150, 152, 165, 169, 194, 198
reprezentacija, podijeljena, 149

S

sajberprostor, 199
sajt-specifik (site-specific), 122, 129, 145, 151, 152, 163
 čist sajt-specifik, 152
scena, 122
sistem retoričkih formula, 81
skupni doživljaj zbivanja, 71
studije izvođenja (performance studies), 77

T

teatar, 38, 101
tearno-performans (techno-performance), 31
tekst,
 arhitektonski, 82, 85, 96, 99, 100, 116, 187, 191
 čitljivi (lisible), 50, 96
 narativni, 33, 115,
 pisljivi (scriptable), 50, 96, 188
tekstualnost, 9, 14, 59, 60, 79, 84, 96, 97, 192
telo kao mesto recepcije, 65
teorija funkcija arhitekture, 53, 55, 147
teorija recepcije, 64
total dizajn, 172, 182
trans-lingvistički aparat, 61

U

udvajanje, 111, 113

V

viđeni prostor, 92, 93

virtuelno, 34, 199

BIOGRAFIJA

Višnja Žugić je rođena u Bačkoj Topoli, 1985. godine. Završila je integrisane osnovne i master akademske studije prvog i drugog stepena na studijskom programu Arhitektura i urbanizam, Fakulteta tehničkih nauka Univerziteta u Novom Sadu (2003/2004 – 2009/2010), sa prosečnom ocenom 9,00. Doktorske akademske studije – studijski program Arhitektura i urbanizam – na istom Univerzitetu, upisala je školske 2010/2011. godine. Sve ispite predviđene doktorskim studijskim programom položila je sa prosečnom ocenom 10,00.

Tokom studiranja bila je stipendista Ministarstva prosvete i sporta (2004/2005; 2005/2006. godine); dobitnik stipendije CEEPUS (*Central European Exchange Program for University Studies*), za jednomesečni boravak na Univerzitetu u Ljubljani (2014/2015. godine).

Od školske 2007/2008. do 2009/2010. godine učestvuje u nastavi na Departmanu za arhitekturu i urbanizam kao demonstrator. Od 9. maja 2011. godine zaposlena je na Fakultetu tehničkih nauka, gde na Departmanu za arhitekturu i urbanizam učestvuje u realizaciji nastave u okviru grupe predmeta iz oblasti arhitektonskog projektovanja, efemerne arhitekture i scenske arhitekture.

Član je Društva arhitekata Novog Sada, i jedan je od osnivača udruženja Efemera kolektiv (Ephemera Collective).

U okviru profesionalnog rada na Fakultetu tehničkih nauka, od 2011. godine učestvuje u naučno-istraživačkom projektu Ministarstva nauke, prosvete i tehnološkog razvoja Republike Srbije, kao istraživač. Aktivno učestvuje na domaćim i međunarodnim naučnim i stručnim skupovima. Autor je niza međunarodnih umetničkih i stručnih projekata.

Učestvovala je u izradi arhitektonskih projekata i projekata unutrašnjeg uređenja, u sklopu autorskih i projektantskih timova. Dobitnik je nagrada na međunarodnim i domaćim arhitektonskim konkursima, kao i nagrade Ranko Radović u kategoriji televizijske emisije, izložbe ili multimedijalne prezentacije, 2013. godine.

Odabrani stručni, naučni i umetnički radovi

Stručni radovi:

SUA 1.1 Realizovan arhitektonski objekat, enterijer ili javni prostor, koji je objavljen ili publikovan u međunarodnom časopisu, monografiji, katalogu ili drugoj višejezičnoj publikaciji

1. Rekonstrukcija zgrade NARODNO POZORIŠTE – NARODNO KAZALIŠTE - NÉPSZÍNHÁZ u Subotici: fasade novog dela objekta, (sa R. Dinulovićem, Z. Savičić i M. Zeković), Arhitektonski objekat međunarodnog značaja u izvođenju od 2016, Subotica, Srbija. Projekat fasada je prikazan na međunarodnoj izložbi „Now/Sada”, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011. Katalog izložbe: ISBN 978-86-7892-365-4. Projekat zgrade je prikazan u međunarodnom časopisu Bühnentechnische Rundschau, ISSN 0007-3091, i na selektiranoj međunarodnoj izložbi Prague Quadrennial 2011;
2. Zgrada poslovnog inkubatora Novog Sada, (sa D. Konstantinović, M. Zeković, D. Pilipović, K. Mičkeijem i A. Pešterac), Novi Sad, 2012. Projekat je prikazan na međunarodnoj izložbi „Laboratorija prostora“ (Space Laboratory), Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2015. Katalog izložbe: ISBN 978-86-7892-814-7.

SUA 1.3 – Učešće u radu žirija međunarodnog konkursa

1. „Pouke arhitektonskih konkursa“ - internacionalni arhitektonski konkurs u realizaciji udruženja Efemera kolektiv iz Novog Sada, podržan od strane Grada Novog Sada (Rešenje broj 6-4/2017-601-II, od 18/05/2017), 2017. Član stručnog žirija. Katalog projekta i izložbe: ISBN 978-86-7892-996-0.

SUA 1.5 - Učešće na međunarodnoj izložbi iz oblasti arhitekture, urbanizma i dizajna sa višejezičnim katalogom

1. „Projekat adaptacije i rekonstrukcije objekta Doma Revolucije u Nikšiću – konkursno rešenje“ – selektirani arhitektonski projekat za međunarodnu izložbu 20. Salon i dani arhitekture u Novom Sadu „PRESPAJANJE/REWIRING“, Novi Sad, 2016. (sa D. Konstantinović, M. Zeković, S. Jovićem, B. Stojkovićem i D. Stevanovićem); Katalog izložbe – specijalno izdanje „DaNS, časopis za arhitekturu i urbanizam“, br 081 – ISSB 0351-9775, COBISS.SR-ID 19320844, str. 056;
2. „Adolf“ – prostorna instalacija – selektirani projekat za međunarodnu izložbu 20. Salon i dani arhitekture u Novom Sadu „PRESPAJANJE/REWIRING“, Novi Sad, 2016. Član autorskog tima. Katalog izložbe – specijalno izdanje „DaNS, časopis za arhitekturu i urbanizam“, br 081 – ISSB 0351-9775, COBISS.SR-ID 19320844., str. 116;

3. „The Backyard“ – prostorna instalacija. Projekat prikazan na međunarodnoj izložbi ISDSWE 2012 (International Stage Design Student's Works Exchange) u organizaciji Nacionalnog centra performativnih umetnosti i Centralne dramske akademije, Peking, NR Kina, 2012. Član autorskog tima. Katalog izložbe: ISBN 978-7-104-03840-5., str. 074-077;
4. „Tavern Serbia“ – konkursno rešenje za prostornu instalaciju. Projekat prikazan na međunarodnoj izložbi ISDSWE 2012 (International Stage Design Student's Works Exchange) u organizaciji Nacionalnog centra performativnih umetnosti i Centralne dramske akademije, Peking, NR Kina, 2012. Član autorskog tima. Katalog izložbe: ISBN 978-7-104-03840-5., str. 078-080;
5. “Nevidljivi gradovi” – autorska izložba studenata doktorskih studija, na međunarodnom festivalu BINA 2013, 8. Beogradska Internacionalna Nedelja Arhitekture: Razotkrivanje Arhitekture, Kulturni centar Beograda, Beograd, Srbija, 2013. Autor izloženog rada. Katalog izložbe: ISBN 978-86-7892-498-9;
6. Zgrada naučno-tehnološkog parka Univerziteta u Novom Sadu, deo na Fakultetu tehničkih nauka; Odg.proj.: Radivoje Dinulović, Darko Reba; autorski tim: Dragana Konstantinović, Miljana Zeković, Radivoje Dinulović, Darko Reba; projektanti saradnici: Dragana Pilipović, Aleksandra Pešterac, Željko Baričić, Višnja Žugić, Aleksandar Kalember, Vladimir Parezanović. Arhitektonski objekat međunarodnog značaja u izvođenju od 2016, Novi Sad, Kampus Univerziteta u Novom Sadu. Projekat je prikazan na međunarodnoj izložbi „Now/Sada”, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad, 2011. Katalog izložbe: ISBN 978-86-7892-365-4.

SUA 1.6 - Kustoski rad na međunarodnoj izložbi iz oblasti arhitekture, urbanizma i dizajna savišejezičnim katalogom

1. „Susret/Encounter“ – izložba arhitektonskih projekata efemernog pozorišta za Internacionalni festival INFANT 2016, Novi Sad, Srbija, 2016. Član kustorskog tima (sa D. Konstantinović, M. Zeković i S. Grabovcem). Katalog izložbe: ISBN 978-86-7931-535-9 Katalog festivala: ISBN 978-86-7931-524-3.

Odabrani naučni radovi:

M33 - Saopštenje sa međunarodnog skupa štampano u celini

1. Žugić, Višnja: „Architectural Imprints and performing the Imaginary“, u ur. Maria do Rosario Monteiro, Mario S. Ming Kong: „2nd International Multidisciplinary Congress PHI 2016 - Utopia(s) – Worlds and Frontiers of the Imaginary“, 20-22. oktobar, 2016, Lisabon, Portugalija; ISBN 978-1-138-19748-0, Taylor&Francis Group, London, UK, 2016, str. 163-166;

2. Žugić, Višnja; Zeković, Miljana; Konstantinović, Dragana: „Repositioning strategies of site-specificity: Extreme 1“, str. 97-103; u ur. Bošković, R. et al.: „Radical Space In Between Disciplines“, FTN, Novi Sad, Srbija, 2015, ISBN 978-86-7892-755-3;
3. Mitrović, Jelena; Žugić, Višnja: „Weaving of the Magic and the Real: Notion of Place in the Magical Realist Novel“, str. 25-31; u ur. Bošković, R. et al.: „Radical Space In Between Disciplines“, FTN, Novi Sad, Srbija, 2015, ISBN 978-86-7892-755-3;
4. Zeković, M.; Konstantinović, D.; Žugić, V.: „Conquering Space: Experiments in Architectural Education“, str. 150-158, u ur. Comsa, D. et al.: „International Conference on Architectural Research ICAR“, „Ion Mincu“ Publishing House, Bukurešt, Rumunija, 2015, ISSN 2393 – 4425;
5. Žugić, Višnja: „The Concept of Space Performativity: Critical Analysis“, str. 325-336; u ur. Palinhos, J.; Maia, M. H.: „Dramatic Architectures: Places of Drama, Drama for Places“, Centro de Estudos Arnaldo Araújo CESAP/ESAP, Porto, Portugal, 2014. ISBN: 978-972-8784-60-7;
6. Žugić, V, Zeković, M.: „Performative vs. Co-performative: Functions of Space in Performative Events“, u 3rd Global Conference - Reframing Punishment and 2nd Global Conference - Time, Space and the Body, Oxford, United Kingdom, 1-3 septembar, 2013, ISBN: 978-1-84888-344-4. Str. 41-51;
7. Vukadinović, M; Žugić, V.: “How does the scenography contribute to the aesthetic experience of the performances of different types of artistic dance?” 22nd Biennial Congress of The International Association of Empirical Aesthetics (IAEA)."Aesthetics@Media, Arts & Culture. National Taiwan Normal University-Taipei, Taiwan, R.O.C. 22-25, 2012;
8. Žugić, Višnja: “Co-performative function of architecture: the correlation of space and body in the function of merging into a unique scene event”, Conference Scene Design between Profession, Art and Ideology, Novi Sad: FTN, Novi Sad, 15-16 Decembar, 2012. pp. 239-247, ISBN 978-86-7892-463-7;
9. Žugić, Višnja: “Architecture and Spaces of Illusion: the Dissolution of Context”, 4. International Symposium for Students of doctoral studies in the fields of Civil Engineering Architecture and Environmental Protection, Niš, Serbia, 27-28 Septembar 2012, pp. 279-285; ISBN 978-86-88601-05-4.

M34 - Saopštenje sa međunarodnog skupa štampano u izvodu

1. Žugić, Višnja; Zeković, Miljana: „Vitić Dances: Architecture Claims Performativity“, u „Shifting Grounds: Literature, Culture and Spatial Phenomenologies“, 25-27. novembar, 2016, Ciri, Švajcarska; The University of Zurich, 2016, str. 75-76.

M32 - Predavanje po pozivu sa međunarodnog skupa štampano u izvodu

1. Zeković, M; Žugić, V; Rostampour, F; Kizer, M; Ling, T: „Reconnect Series: Body – Space Relations“, u okviru međunarodnog skupa WSD2017; TNUA – Taipei National University of Arts (Taiwan); 1-9.7.2017.

M44 – poglavlje u knjizi M41 ili rad u istaknutom tematskom zborniku vodećeg nacionalnog značaja

1. Zeković, Miljana; Žugić, Višnja: „Izvan i iznad medicinske prakse – kreativni potencijal narativa Pasterovog zavoda“, u „Spomenica: 95 godina Pasterovog zavoda u Novom Sadu“, ISBN 978-86-918883-1-2, Pasterov zavod, Novi Sad, 2016, str. 109-125.

M45 – Poglavlje u knjizi M42 ili rad u tematskom zborniku nacionalnog značaja

1. Zeković, M; Žugić, V: „Kulturni centar Novog Sada i studentski kulturni centar – stanje i potencijali prostora za kulturu Novog Sada“, u ur. Dinulović et al. – monografska publikacija „Arhitektura objekata Domova kulture u Republici Srbiji“, str. 77-92; Novi Sad, Fakultet tehničkih nauka, GRID, 2014; ISBN 978-86-7892-563-4.

Druge reprezentativne reference:

1. „Slojevi prostora“ („Layers of Space“) - selektirani umetnički projekat u okviru prve tematske celine u produkciji Internacionalne federacije za pozorišna istraživanja (IFTR), na međunarodnom festivalu Praško kvadrijenale scenskog dizajna i scenskog prostora (Pražské Quadriennale Scénografie a Divadelního Prostoru), Prag, Češka Republika, 2015; sa M. Zeković, B. Stojković, V. Perić i J. Mitrović (učesće na međunarodnom festivalu);
2. „Probuđena teorija - KTT performans“ („Waking theory – a CTT performance“) - selektirani umetnički projekat u okviru druge tematske celine u produkciji Internacionalne federacije za pozorišna istraživanja (IFTR), na međunarodnom festivalu Praško kvadrijenale scenskog dizajna i scenskog prostora (Pražské Quadriennale Scénografie a Divadelního Prostoru), Prag, Češka Republika, 2015; sa M. Zeković, B. Stojković, V. Perić i J. Mitrović (učesće na međunarodnom festivalu);

3. „Tihi narator“ („The Silent Narrator“) - selektirani umetnički projekat u okviru arhitektonske sekcije celine Scenofest, na međunarodnom festivalu World Stage Design WSD2013, u organizaciji OISTAT i Kraljevskog Velškog koledža za muziku i dramu (RWCMD), Kardif, Vels, Ujedinjeno Kraljevstvo, 2013. (sa M. Zeković i B. Stojković). Katalog festivala: ISBN 978-0-9529309-7-6(8); (učesće na međunarodnom festivalu);
4. „1 in 5: Making a Scene“ – umetnički projekat u okviru međunarodnog festivala „B_TOUR in Belgrade“, zvaničnog pratećeg programa 48. BITEF Festivala. Beograd, Srbija, 2014. (sa M. Zeković, B. Stojkovićem i M. Tasić) Katalog festivala „Prošlost je sada / 48. BITEF“: ISBN 978-86-84329-25-9; (učesće na međunarodnom festivalu);
5. „IN(FANT)FUZIJA“ („IN(FANT)FUSION“) – prostorna instalacija u okviru 42. INFANT Festivala. Novi Sad, Srbija, 2015. Član autorskog tima. Katalog festivala 42. INFANT: ISBN 978-86-7931-452-9; (učesće na međunarodnom festivalu);
6. „Postprostor: Derekonstrukcija sećanja“ („Postspace: Dereconstruction of Memory“) – prostorna instalacija u okviru 40. INFANT Festivala. Novi Sad, Srbija, 2013. Član autorskog tima. Katalog festivala 40. INFANT: ISBN 978-86-7931-311-9; (učesće na međunarodnom festivalu);
7. „RECONNECT Series“ - selektirani umetnički projekat u okviru dizajnerske sekcije celine Scenofest, na međunarodnom festivalu World Stage Design WSD2017, u organizaciji OISTAT i Tajpeškog Nacionalnog Univerziteta Umetnosti TNUA, Tajpej, Tajvan, 2017. (sa V. Žugić, T. Lingom, F. Rostampur i M. Kizerom). Katalog festivala: ISBN 976-986-82721-5-6; (učesće na međunarodnom festivalu);
8. Stojković, B.; Zeković, M.; Žugić, V.; Garboš, V.; Konstantinović, D.: „RE_LOAD“, str. 26-27; u „FUNDAMENTALS: La Biennale di Venezia 2014“, Muzej primenjene umetnosti i Udruženje arhitekata Srbije, Beograd, 2014. ISBN 978-86-89289-02-2; (autorski rad na nacionalnoj izložbi);
9. „The Water Inside“ - Interrogating Space Workshop – dvodnevni edukativni i umetnički projekat nastao u saradnji pozorišne kompanije Grid Iron (Edinburg, Škotska), udruženja scenografa The Envelope Room (Glazgov, Škotska) i Efemera kolektiva (Novi Sad, Srbija), 3-5.3.2017, Edinburg, Škotska. Autorski tim: Efemera kolektiv i pozorišna kompanija Grid Iron (međunarodni umetnički projekat).